



**HAL**  
open science

**Peut-on mesurer la vitesse du récit médiéval ?  
Réflexions sur le rythme, l'agencement et la lecture du  
roman en vers**

Vanessa Obry

► **To cite this version:**

Vanessa Obry. Peut-on mesurer la vitesse du récit médiéval ? Réflexions sur le rythme, l'agencement et la lecture du roman en vers. Perspectives médiévales, 2021, 42, 10.4000/peme.37275 . hal-03392499

**HAL Id: hal-03392499**

**<https://hal.science/hal-03392499>**

Submitted on 21 Oct 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Peut-on mesurer la vitesse du récit médiéval ? Réflexions sur le rythme, l'agencement et la lecture du roman en vers

Vanessa Obry

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/peme/37275>

DOI : [10.4000/peme.37275](https://doi.org/10.4000/peme.37275)

ISSN : 2262-5534

**Éditeur**

Société de langues et littératures médiévales d'oc et d'oïl (SLLMOO)

**Référence électronique**

Vanessa Obry, « Peut-on mesurer la vitesse du récit médiéval ? Réflexions sur le rythme, l'agencement et la lecture du roman en vers », *Perspectives médiévales* [En ligne], 42 | 2021, mis en ligne le 09 juillet 2021, consulté le 10 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/peme/37275> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/peme.37275>

---

Ce document a été généré automatiquement le 10 juillet 2021.

© Perspectives médiévales

---

# Peut-on mesurer la vitesse du récit médiéval ? Réflexions sur le rythme, l'agencement et la lecture du roman en vers

Vanessa Obry

---

- 1 Dans le chapitre « Durée » de *Figures III*, consacré à la vitesse du récit, Gérard Genette définit l'alternance de scènes et de sommaires comme le patron rythmique traditionnel du roman :

Dans le récit romanesque tel qu'il fonctionnait avant la *Recherche*, l'opposition de mouvement entre scène détaillée et récit sommaire renvoyait presque toujours à une opposition de contenu entre dramatique et non dramatique, les temps forts de l'action coïncidant avec les moments les plus intenses du récit tandis que les temps faibles étaient résumés à grands traits et comme de très loin [...]. Le vrai rythme du canon romanesque, encore très perceptible dans *Bovary*, est donc alternance de sommaires non dramatiques à fonction d'attente et de liaison, et de scènes dramatiques dont le rôle dans l'action est décisif<sup>1</sup>.

- 2 Le constat permet de souligner la singularité du récit proustien, où, en l'absence quasi-totale de sommaires et de pauses descriptives, ne subsistent que l'ellipse, lorsqu'une partie du temps de l'histoire n'est pas l'objet du récit, et la scène, à caractère itératif ou non.
- 3 L'analyse narratologique de la vitesse s'inscrit donc, chez Genette, dans la perspective de l'histoire du genre du roman, de son évolution et de ses manifestations singulières. Réfléchir à l'application des outils genettiens au « bâtard conquérant<sup>2</sup> » qu'est le roman en français au Moyen Âge, implique d'observer en quoi on peut y déceler l'émergence du patron rythmique alterné dont parle Genette, mais aussi d'adopter un point de vue historiquement ancré, tenant compte des particularités de l'écriture, ainsi que des modes de diffusion et de réception de ces textes. Il s'agira ici de se demander à quelles conditions la mesure de la vitesse du récit et le système théorique forgé par Genette peuvent constituer un outil narratologique pertinent, pour l'étude de l'écriture et pour

la compréhension des modes de lecture du roman médiéval. Plus précisément, je m'intéresserai à la fonction d'enchaînement qui peut être assignée aux variations rythmiques, dans la fabrique de la continuité du roman à partir d'épisodes successifs qui peuvent apparaître comme autant de morceaux mis bout à bout. Le domaine d'exploration sera celui du roman en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles : après un état des lieux théorique et critique, quelques études de cas proposeront des pistes d'application de la typologie élaborée par Genette, pour évaluer dans le détail la façon dont ces outils permettent d'entrer dans la forge du genre romanesque naissant et d'accéder aux modes de lecture qu'il postule.

## Conjoindre et rythmer : l'art romanesque médiéval et la mesure de la vitesse

- 4 L'approche genettienne, qui relie l'art du roman et les effets rythmiques associés à une variation de l'intensité dramatique, semble trouver un écho dans les travaux que Danièle James-Raoul a consacrés au style de Chrétien de Troyes. Son étude des jeux temporels se fonde notamment sur la distinction d'ensembles narratifs, définis comme des séquences temporelles différenciées :

chaque roman s'agence en courbes ascendantes et descendantes, qui correspondent à des aventures chronométrées conduisant vers la consécration et à des dépressions de la fortune et du temps brusquement compacté<sup>3</sup>.

- 5 Le roman innove en se construisant sur l'alternance de scènes majeures à la chronologie détaillée et de séquences « évoquées sommairement<sup>4</sup> ». Cette analyse du rythme, défini aussi en termes musicaux (*allegro*, *andante*<sup>5</sup>), repose sur un relevé de la chronologie romanesque<sup>6</sup>. Le début d'*Erec et Enide* est ainsi représenté de la manière suivante, les flèches ascendantes correspondant aux séquences à la chronologie détaillée et les flèches descendantes aux séquences dont la chronologie est floue :

↑ Quatre jours détaillés pour l'épisode de la coutume du blanc cerf et le tournoi de l'épervier (v. 27-1796).

↓ Quelque temps jusqu'à la Pentecôte, jour des noces des héros qui durent quinze jours (en bloc), suivi un mois plus tard du tournoi de Tenebroc, puis séjour indéterminé à la cour jusqu'au départ pour Carnant : après un voyage de quinze jours (groupés), les époux coulent en ce lieu des jours heureux jusqu'à ce que survienne, un beau jour, la crise qui motive leur départ sur les chemins de l'aventure (v. 1797-2468)<sup>7</sup>.

- 6 L'analyse du principe d'alternance des temporalités chez Chrétien est menée en des termes quasi-genettiens : le vocabulaire (temps compacté, actions évoquées sommairement) ainsi que la méthode de représentation de l'intrigue (rapport entre le nombre de vers et la durée des aventures mesurée en jours) prêtent à cette lecture. Cependant, si le théoricien n'est pas cité dans ces pages<sup>8</sup>, c'est que l'attention se porte sur la précision ou l'imprécision des marques temporelles plus que sur la durée. Or, une telle étude fait aussi émerger les difficultés auxquelles se heurte le médiéviste cherchant à mesurer la vitesse du récit qu'il analyse.
- 7 Certes, la fonction structurante des variations rythmiques peut se rapporter à l'élaboration du roman conçu comme art de la *conjointure* : dans le célèbre prologue d'*Erec et Enide*, Chrétien revendique ainsi la maîtrise de la liaison, par opposition à la dispersion propre au travail des jongleurs habitués à « depecier et corronpre » la matière. L'intention de joindre les fragments du récit en un tout signifiant pourrait se

traduire en termes poétiques, et d'une manière quelque peu caricaturale, de la sorte : les fragments épars de l'histoire sont les aventures centrales, volontiers rapportées dans des scènes à l'intensité dramatique forte ; et l'art du sommaire d'intensité moindre peut permettre de les relier ensemble – on comprend alors la brièveté du récit du mois qui s'écoule entre les noces et le tournoi de Tenebroc dans *Erec et Enide*. Ainsi, le rapport entre la liaison narrative et la représentation du temps a pu être mobilisé dans des études portant sur d'autres représentants du genre du roman au Moyen Âge<sup>9</sup> ; par exemple, Damien de Carné a recours, avec quelques précautions, aux catégories élaborées par Genette pour décrire le procédé de l'entrelacement dans le *Tristan en prose* :

dans une majorité de cas, la clôture du segment est accompagnée et permise par une dilution de l'action – que nous assimilerons par commodité à un passage de la scène au sommaire. Le texte ne représente plus mais se contente d'indiquer, dilatant le temps diégétique grâce au résumé, à des procès itératifs et duratifs<sup>10</sup>.

8 Le passage de la scène au sommaire produirait ainsi un « effet de flou », propice à l'enchaînement. Cependant, malgré des mentions ponctuelles ou des emplois de termes s'apparentant parfois à des réminiscences plus qu'à un arrière-plan théorique, l'application à l'œuvre médiévale de la typologie des séquences narratives définies selon des variations rythmiques ne relève pas de l'évidence<sup>11</sup>.

9 La vitesse du récit est définie par Genette comme « le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages<sup>12</sup> ». L'intérêt de l'analyse résidant dans les effets d'« anisochronie » ou de « rythme », c'est-à-dire de variations de la vitesse, le théoricien propose une typologie devenue usuelle dans les études littéraires, distinguant la pause (temps du récit = n ; temps de l'histoire = 0), la scène (temps du récit = temps de l'histoire), le sommaire (temps du récit < temps de l'histoire), l'ellipse (temps du récit = 0 ; temps de l'histoire = n)<sup>13</sup>. Or, Genette soulignait déjà les difficultés posées par la mesure temporelle de tout récit, dès lors qu'il est écrit :

confronter la « durée » d'un récit à celle de l'histoire qu'il raconte est une opération plus scabreuse, pour cette simple raison que nul ne peut mesurer la durée d'un récit. Ce que l'on nomme spontanément ainsi ne peut être, nous l'avons dit, que le temps qu'il faut pour lire, mais il est trop évident que les temps de lecture varient selon les occurrences singulières<sup>14</sup>.

10 Puisque l'on doit renoncer à mesurer ce à quoi on ne peut avoir accès, l'étude de la vitesse du récit passe par des conversions, sur lesquelles le théoricien revient dans le *Nouveau Discours du récit* :

La comparaison des deux durées (histoire et lecture) passe en fait par deux conversions : de durée d'histoire en longueur du texte, puis de longueur de texte en durée de lecture, et la seconde n'a guère d'importance, si ce n'est pour vérifier l'isochronie d'une scène<sup>15</sup>.

11 L'intérêt peut alors se centrer sur une mesure relative et sur les variations internes du tempo. La proximité entre le texte médiéval et l'oralité, qu'elle soit un mode de diffusion réel ou antérieur à la mise à l'écrit, ou la représentation d'une situation de communication dans le texte, pourrait alors réduire les nécessités de la conversion. Mais les caractéristiques du texte oralisé sont loin de simplifier la tâche. Certes, la transmission orale empêche les retours en arrière et relectures propres à la réception d'un récit qui ne serait qu'écrit. Mais l'on n'a pas plus accès à la durée de la performance orale qu'au temps de la lecture solitaire et la première pose en outre le

problème de la fragmentation de la transmission d'un récit long, qui ne peut être dit en une seule fois.

- 12 La mesure de la durée de l'histoire peut quant à elle sembler poser un problème plus épineux encore. Si l'intérêt pour la chronologie dans le roman du Moyen Âge a bien été montré<sup>16</sup>, nombre de chercheurs se sont penchés sur les spécificités de la perception médiévale du temps, que ce soit pour en montrer les enjeux symboliques<sup>17</sup> ou pour souligner l'opposition entre linéarité et circularité<sup>18</sup>. Comment mesurer la durée de l'aventure lorsque la merveille dilate ou arrête le temps ? Alors même que le récit médiéval est hanté par la représentation du temps, la mesure en est bien souvent difficile et le flottement chronologique subsiste. Enfin, on peut convoquer l'argument de la mouvance textuelle, expliquant pour une part la disgrâce relative des outils poétiques dans la critique médiévistique<sup>19</sup> : la variation de la longueur même du récit, dans le cas d'omissions ou au contraire d'interpolations, constitue un biais supplémentaire pour la mesure de la vitesse.
- 13 Considérer dans son ensemble la temporalité des œuvres demanderait une étude de plus grande ampleur et ferait courir le risque d'en rester au constat des effets d'alternance de rythme et du flou caractéristique de la représentation d'un temps souvent scandé par succession des jours et des nuits, mais où une mesure véritable de la durée de l'histoire au moyen de dates ou d'indications précises fait défaut. Aussi, je m'attacherai à des passages d'étendue plus réduite, afin d'y voir comment les variations rythmiques participent à la cohésion textuelle et constituent, de cette manière, un moyen de la *conjointure* romanesque, entendue comme phénomène local de liaison. Le mode de composition revendiqué par Chrétien de Troyes a pu en effet être envisagé comme un ordonnancement d'ensemble de la matière, en relation avec ses origines rhétoriques<sup>20</sup> ; mais l'on peut aussi y voir un principe d'adjonction ou d'enchaînement, qui consiste à faire tenir ensemble les épisodes, de manière logique et continue<sup>21</sup>. Ce second point de vue sera adopté, pour étudier la progression du roman comme un processus, perçu, pourrait-on dire, de l'intérieur. Le regard porté sur l'agencement au fil du texte conduira ainsi à mobiliser les catégories liées à la vitesse du récit élaborées par Genette, dans l'usage qu'en fait la narratologie dite postclassique et les travaux de Raphaël Baroni en particulier<sup>22</sup>. En revenant sur l'opposition formulée par Genette entre scènes détaillées au contenu dramatique et sommaires non dramatiques, les analyses s'interrogeront sur la fonction des variations rythmiques en termes de mise en intrigue<sup>23</sup> et de tension narrative, jouant, selon les propositions de Baroni, du *suspense*, de la curiosité et de la surprise. Il s'agira ainsi de s'interroger sur les effets produits par les variations rythmiques et de corrélérer l'agencement temporel des événements, dans le passage d'un épisode à un autre, à l'impact sur le lecteur. L'analyse de deux exemples permettra ainsi de montrer ce que les variations de rythme disent de l'écriture du roman comme genre *conjoint* et du mode de lecture qu'il programme.

## La scène comme principe de liaison : retour sur *Erec et Enide*

- 14 *Erec et Enide* est le roman de Chrétien de Troyes où la structure épisodique est la plus visible : elle est explicitement soulignée par la désignation de la partie inaugurale comme « premier vers ». Puis, après le mariage, le roman déploie une série d'aventures plus ou moins autonomes : il est ainsi scandé par des conclusions provisoires, qui

appellent des procédés de liaison. L'un de ces passages de transition est constitué par une journée, allant de la mise en place de la crise de la *recreance* à la fin des deux premières aventures accomplies par Erec. La journée se constitue en unité composite, qui comprend à la fois les conséquences du mariage, l'oubli des armes et le début de la reconquête de la renommée chevaleresque, assurant la liaison entre ce qui pourrait être considéré comme deux grandes parties du roman. La séquence constitue de plus un exemple de variation de tempo : après les scènes du tournoi, le voyage vers la cour du roi Lac, dont l'ensemble des manuscrits précise qu'il dure quatre jours (v. 2258), ainsi que le long séjour, sans précision de durée mais évoqué sur le mode itératif, occupent 213 vers<sup>24</sup>. En contre-point, le récit de la journée, encadré par deux mentions du matin<sup>25</sup>, s'étend sur 646 vers. Le ralentissement du rythme du récit s'allie ainsi à une augmentation de la tension dramatique.

- 15 Le passage est divisé en épisodes, dont l'enchaînement donne aussi lieu à des variations rythmiques. Le résumé de la nuit (v. 2469-2472) accentue le contraste avec la scène qui suit, lorsque les plaintes d'Enide, rapportées au discours direct, réveillent Erec. L'opposition est marquée, dans le manuscrit de Guiot (Paris, BnF, fr. 794), comme dans BnF, fr. 375, par la présence d'une initiale colorée au v. 2475, attestant, dans la transmission textuelle, la perception d'une étape<sup>26</sup>. Le récit au rythme ralenti s'attarde alors sur le souvenir des propos entendus par Enide :

de la parole li manbra  
 que disoient de son signor  
 par la contree li plusor.  
 Quant il l'an prist a sovenir,  
 de plorer ne se pot tenir (v. 2476-2480).

- 16 L'allongement du moment du souvenir tend vers la pause narrative et l'on repère ici un certain nombre de procédés linguistiques de la cohésion textuelle : les reprises lexicales, ainsi que l'enchaînement par le biais d'une subordonnée temporelle répétant le contenu narratif précédent (v. 2479), avant une principale présentant un élément nouveau. La grammaire de l'enchaînement peut être lue comme une marque de la *conjointure* romanesque<sup>27</sup>, hantée par le soin de l'articulation entre les épisodes<sup>28</sup>. On y reconnaît aussi ce que Bernard Combettes a identifié comme typique de la cohésion discursive « pas à pas » dans les états anciens de la langue, caractérisés par les « enchaînements par la reprise d'éléments déjà évoqués dans le contexte immédiat<sup>29</sup> ». Ce mode de progression textuelle se rapproche aussi des procédés propres à l'oralité<sup>30</sup> et il peut à ce titre être relié à des traces ou à une représentation d'une circulation orale, fragmentée en épisodes. Le mode de transition rappelle, en effet, les enchaînements par « paliers », repérés par Jean Rychner dans la chanson de geste, lors de la reprise d'une même action à la fin d'une laisse et au début de la suivante<sup>31</sup>.

- 17 Le repli temporel de la scène, qui rappelle le passé et ouvre sur l'avenir, est conforté par quelques vers à dimension proleptique, qui seront ensuite redéployés, avec le monologue d'Enide, puis le dialogue des époux :

Tel duel en ot et tel pesance  
 qu'il li avint, par mescheance,  
 qu'ele dist lors une parole  
 dom ele se tint puis por fole. (v. 2481-2484)

- 18 Le dialogue lui-même revient, sur le mode de l'analepse, à la renommée passée (v. 2545-2549), puis au temps de la mauvaise réputation (v. 2567). La superposition des strates temporelles contribue de la sorte à la création d'une tension narrative, suscitant

la curiosité. Ces effets de rappel et de tension vers la suite, associés à la temporalité de la scène, peuvent aussi évoquer la possibilité d'une pause dans la lecture oralisée du roman, la convocation de la mémoire du personnage faisant appel à la mémoire du destinataire.

- 19 La transition assumée par le ralentissement du récit permet ici l'augmentation de l'intensité dramatique : le texte se tourne en effet ensuite vers l'action, retraçant les préparatifs et les scènes de congé. Le récit du départ et des premiers moments de la chevauchée aventureuse met quant à lui en œuvre d'autres procédés de liaison. Les vers de transition, dont la répartition sur un couplet d'octosyllabes renforce la cohésion, annoncent une chevauchée :

Departi sont a molt grant poinne.  
Erec s'en va, sa fame an moine (v. 2761-2762)

- 20 Le trajet lui-même n'est pas raconté, mais il n'est pourtant pas l'objet d'une ellipse temporelle : la chevauchée est occupée par une plainte d'Enide, au discours direct (v. 2778-2790) et le récit fait ainsi retour à la scène, au moment de la transition vers l'aventure. Cette vocation du discours direct à occuper le temps de la chevauchée sans événement est soulignée dans un couplet d'octosyllabes que trois manuscrits font débiter par une initiale colorée (BnF, fr. 794, 1420 et 1450) :

Que qu'ele se demante ensi,  
uns chevaliers del bois issi (v. 2791-2792).

- 21 L'emploi de la subordination comme procédé de cohésion revient ici, assignant une nouvelle fois, non pas au sommaire ou à l'ellipse, mais à une scène constituée de propos rapportés au discours direct, une fonction de transition.

- 22 L'enchaînement entre les aventures, où Erec affronte trois puis cinq chevaliers, suit un schéma plus attendu, le tempo du récit s'accéléralant jusqu'à l'ellipse lors de la chevauchée d'une lieue<sup>32</sup>. Au contraire, le récit de la fin de la journée, après le second combat, revient à d'autres modalités. La tentation du sommaire ou de l'ellipse est bien présente dans l'évocation de la chevauchée (v. 3080-3084), tout comme au début de la nuit dans la lande :

Cil dormi et cele veilla,  
onques la nuit ne someilla ;  
chascun cheval tint an sa main  
tote nuit jusqu'à l'andemain (v. 3091-3094).

- 23 Mais le moment d'abord résumé est repris et se mue en scène, avec la restitution du monologue d'Enide qui, comme précédemment, est l'occasion du rappel, sur le mode de l'analepse, d'événements passés (v. 3099-3113). Une nouvelle fois, le discours fait passer le temps sans événement et assume une fonction de liaison entre les épisodes, en adoptant la temporalité de la scène<sup>33</sup>.

- 24 La construction de la continuité romanesque adopte ainsi deux modalités : soit le récit s'accélère dans le moment de faible intensité dramatique qu'est la chevauchée, soit les transitions, qui pourraient tendre vers l'ellipse, s'attachent au contraire à matérialiser le passage du temps par le recours au discours direct et, par conséquent, à la temporalité de la scène. Le temps de l'histoire coïncide alors avec le temps du récit, que l'on peut entendre aussi comme le temps de la lecture orale. Ce retour à la temporalité de la performance semble montrer à quel point la construction de la continuité du roman par des variations de tempo est liée à des conditions de diffusion et de réception – réelles ou représentées. La coïncidence du temps du récit et du temps de la lecture,



ménageant la transition par des procédés de ressaisie des événements précédents, est aussi ce qui rend possible une pause dans la progression linéaire de la lecture. Il peut sembler significatif qu'au contraire, en retraçant les étapes de cette même journée, la version en prose de l'histoire d'Erec, au xv<sup>e</sup> siècle, n'ait recours au discours direct que lors du récit de la nuit dans la lande<sup>34</sup>.

- 25 Le lien établi entre un rythme, un procédé de transition et un mode de lecture postulé par le texte constitue une hypothèse, que l'on ne saurait ériger sans généralisation abusive au statut de technique de liaison du roman en vers. De fait, le constat ne serait pas identique dans tous les romans de Chrétien : le *Conte du Graal* multiplie ainsi les sommaires ou ellipses lors des récits de chevauchée<sup>35</sup> et élabore d'autres modalités de transition avec l'entrelacement des aventures de Gauvain et de Perceval. On voit cependant que l'attention aux variations de la vitesse et à leur lien avec la structure épisodique du récit permet de comparer des modes de composition romanesque.

## Rythme et jeux de la performance : l'exemple du *Guillaume de Dole* de Jean Renart

- 26 Composé dans le premier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle, le *Roman de la rose* ou de *Guillaume de Dole* de Jean Renart représente la génération suivante du roman en vers. L'unité de son action ne peut pas véritablement être rapportée à l'assemblage de morceaux épars, mais bien plutôt à une logique d'amplification d'un schéma récurrent<sup>36</sup>. La question de la liaison se pose, dès le prologue, autour de la pratique de l'insertion lyrique, que l'auteur inaugure en revendiquant l'harmonie de l'ensemble :

s'est avis a chascun et samble  
que cil qui a fet le romans  
qu'il trovast toz les moz des chans,  
si afierent a ceuls del conte (v. 26-29<sup>37</sup>).

- 27 Le récit se caractérise par de nombreux passages dialogués provoquant les rebondissements de l'intrigue<sup>38</sup> et cette prédilection accompagne un modèle de succession épisodique qui, faisant alterner scènes et sommaires, adopte la forme de l'entrelacement, notamment lors des déplacements entre la cour et la demeure de la mère de Guillaume et Liéonor<sup>39</sup>.
- 28 Le roman témoigne toutefois d'un usage singulier du rapport entre scène dialoguée et performance. On y retrouve des occurrences de parole représentée venant combler un moment sans événement. Ainsi, le voyage de Guillaume et de Conrad vers Cologne (v. 2968 sq.) est occupé par un dialogue, motivé par l'intention de l'empereur de révéler son désir d'épouser Liéonor. À la fin du dialogue, le récit semble tendre vers le sommaire :

Puis ont la fin de lor jornee  
usee en deduit et en joie. (v. 3102-3103)

- 29 Mais l'accélération est aussitôt tempérée par un retour à la scène lorsque le roi récite une pièce lyrique, ce qui évite l'ellipse sur le plan narratif, tandis que le poème fait oublier aux personnages les difficultés du trajet :

Mout lor greva puis poi la voie  
jusqu'a l'entree de Coloigne (v. 3116-3117)<sup>40</sup>.

- 30 Contrairement au roman de Chrétien, le procédé relève peut-être moins du souvenir d'une diffusion orale ou d'une trace de la composition du roman, que du jeu littéraire.

La mise en abyme de la performance par l'insertion lyrique n'est pas sans artifice et témoigne, pour reprendre les mots de Roger Dragonetti, de « l'art du faux<sup>41</sup> » propre au roman de Jean Renart.

- 31 Au début du texte, après le récit de quinze jours de fête à la cour et l'annonce d'une guerre qui conduit au déplacement de l'empereur accompagné de son fidèle jongleur Jouglet, une amorce de récit de chevauchée tend elle aussi au sommaire, le décompte des heures du jour permettant de mesurer une accélération de la vitesse du récit :

En ce qu'il revenoit arriere  
a un sien chastel sor le Rin,  
s'iert un jor levez par matin,  
et li fors eschaufa vers tierce,  
et il ot chevahcié grant pièce :  
ce sachiez qu'il li anuia (v. 631-636).

- 32 L'*anui* de l'empereur, dont le sens premier – l'accablement physique par la chaleur – se superpose à une lassitude morale, motive l'intervention du jongleur, à qui le souverain demande de le divertir. Le récit de la chevauchée devient alors une scène, avec un échange rapporté au discours direct. Le procédé se double d'un jeu de miroir vertigineux entre l'histoire que Jouglet raconte, le monde fictif dans lequel évoluent les personnages et la communication romanesque. Le jongleur suscite en effet, grâce à son récit, la naissance de l'amour à distance de Conrad, selon un modèle courtois<sup>42</sup>.

- 33 Dans ce passage, les ressorts du rythme narratif et du rapport qu'il instaure avec le destinataire sont mis en scène : alors que l'allongement du récit de Jouglet, occupé pas la pause descriptive du portrait, suscite la curiosité de Conrad (v. 687-690), Jouglet laisse le dialogue en suspens, en appelant à la mémoire de l'empereur :

Je lairai nostre conte ici  
et vos savez bien ou ge les.  
Il est bien tens d'atteindre huimés  
nostre route et noz conpegnons. (v. 838-842)

- 34 Si l'expression, dans la bouche du rusé Jouglet est à double entente, puisque le « conte » renvoie autant à son récit qu'à l'intrigue amoureuse qui se noue, arrêter le récit sur une action ralentie et se souvenir du point où on l'a laissé, correspond bien à cette mise en scène de la performance orale du jongleur qui s'arrête, puis reprend le récit en sollicitant la mémoire de son auditeur, érigé en figure de la curiosité. En faisant de la chevauchée non un moment de transition, mais l'occasion d'un événement au cœur de l'intrigue romanesque – la naissance de l'amour –, Jean Renart se joue des codes et des motifs<sup>43</sup>, créant un effet de surprise, là où un lecteur habitué aux chevauchées aventureuses attendrait une évocation rapide du trajet avant le récit de combats. Le recours à la temporalité de la scène, où le temps de l'histoire et le temps de la lecture se superposent, relève moins, dans ce roman, de conditions de diffusion que d'un jeu littéraire, que l'on peut mettre en parallèle avec le besoin constant de divertissement éprouvé par l'empereur Conrad, pour faire passer l'ennui ou la souffrance amoureuse. L'usage concerté des contrastes rythmiques relève alors de la remémoration d'une performance à laquelle le lecteur – quel que soit le mode de lecture réel – est invité à participer.

## Conclusion

- 35 Dans le genre romanesque émergent les variations rythmiques, mesurées à l'échelle locale de la transition entre des épisodes, contribuent à l'avancée progressive d'une écriture *conjointe*. Marquer des pauses rythmiques entre les parties du récit peut dès lors permettre de mettre en scène un rapport au lecteur. Les études récentes sur le chapitrage des œuvres modernes<sup>44</sup> ont montré à quel point le découpage d'une œuvre en étapes est lié aux conditions de la lecture, à laquelle le chapitre propose un rythme, sans nécessairement le lui imposer. Si la question du continu et du discontinu se pose, dans les textes modernes concernés par l'emploi du chapitre, quant à la division d'un ensemble à configurer, l'enjeu pour le roman médiéval, du moins le plus ancien, semble plutôt la création d'un effet de continu. Alors que l'usage du sommaire peut apparaître comme un moyen de précipiter l'enchaînement en le rendant indissoluble, le recours à la temporalité de la scène, comme procédé de transition, invite le destinataire du roman à un retour au temps de la performance – dans le moment réel d'une pause de la lecture orale, ou dans l'imaginaire d'une fête partagée.

---

## NOTES

1. Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972, p. 142.
2. Expression empruntée à Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2011.
3. Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2017, p. 408.
4. *Ibid.*, p. 409.
5. *Ibid.*, p. 410.
6. *Ibid.*, Annexe III, p. 821-827.
7. *Ibid.*, p. 822.
8. Danièle James-Raoul mobilise à d'autres occasions des concepts empruntés à Gérard Genette, et notamment l'opposition entre littérature de fiction et littérature de diction, pour montrer la nature mixte de la production médiévale et de celle de Chrétien de Troyes en particulier : *ibid.*, p. 69.
9. Le lien entre temporalité et genre romanesque est particulièrement exploité dans les travaux d'Emmanuèle Baumgartner : voir par exemple Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Dire et penser le temps au Moyen Âge. Frontières de l'histoire et du roman*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
10. Damien de Carné, *Sur l'organisation du Tristan en prose*, Paris, Champion, 2010, p. 78.
11. Il semble que les catégories proposées par Genette pour l'analyse du récit aient été convoquées plus souvent pour l'analyse du récit bref. Ainsi, Pierre-Yves Badel définit la brièveté des *Lais* de Marie de France comme un rythme imposé au récit, faisant alterner scènes et sommaires (« La brièveté comme esthétique et comme éthique dans les *Lais* de Marie de France », *Amour et merveille. Les Lais de Marie de France*, Jean Dufournet (dir.), Paris, Champion, 1995, p. 25-40).
12. Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 123.

13. *Ibid.*, p. 129.
14. *Ibid.*, p. 122.
15. Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, 1983, repris dans *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, p. 314.
16. Danièle James-Raoul définit l'attention à l'enchaînement temporel comme le propre de l'écriture romanesque : *ibid.*, p. 394-399.
17. Philippe Walter, *La Mémoire du temps : fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à la Mort Artu*, Paris, Champion, 1989.
18. Emmanuèle Baumgartner, « Temps linéaire, temps circulaire et écriture romanesque (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) », *Le Temps et la durée dans la littérature au Moyen Âge et à la Renaissance*, Yvonne Bellenger (dir.), Paris, Nizet, 1986, p. 7-21.
19. Pour un bilan précis, voir Patrick Moran, « La poétique et les études médiévales : accords et désaccords », *Perspectives médiévales* 35, 2014, <http://journals.openedition.org/peme/4439>.
20. Douglas Kelly, *The Art of Medieval French Romance*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1992, première partie.
21. Sur les interprétations de la *conjointure*, voir Per Nykrog, *Chrétien de Troyes, romancier discutabile*, Genève Droz, 1996, p. 31 ; Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes...*, *op. cit.*, p. 427 sq.
22. Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007. Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine, 2017 : sur la corrélation entre le rythme et la fonction, voir en particulier p. 102 sq.
23. L'expression, telle que l'emploie Paul Ricoeur, renvoie à un principe de configuration temporelle (*Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983, vol. 1, p. 66 sq.). Raphaël Baroni relie cette configuration à des procédés qui modulent la tension narrative.
24. Le décomptes des vers est donné d'après la version de Guiot et les citations sont issues de Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. et trad. Bénédicte Milland-Bove et Vanessa Obry, Paris, Champion, à paraître. Voir aussi Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, 1952, ou *Erec et Enide*, éd. Peter Dembowski, Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, dir. Daniel Poirion, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994.
25. Voir la « matinee » mentionnée au v. 2469 et l'« ajornée » au v. 3114. Ces indications temporelles sont stables dans la tradition manuscrite.
26. Roger Middleton, « Coloured Capitals in the Manuscripts of *Erec et Enide* », *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, Keith Busvy, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters (dir.), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993, vol. 1, p. 149-193.
27. C'est la lecture qu'en propose Danièle James-Raoul, en opposition avec la parataxe épique (*Chrétien de Troyes...*, *op. cit.*, notamment p. 490 sq.).
28. Pour une étude de l'articulation du récit comme expérience de configuration temporelle, voir Servane Rayne, « Le récit de l'aventure chevaleresque comme expérience temporelle d'après P. Ricoeur, *Temps et Récit* », publié sur le site du CETM, Rennes 2, 2019 : <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/7190/files/2020/04/8.-Servane-Rayne.pdf>.
29. Bernard Combettes, « Aspects de l'évolution de la cohérence textuelle et discursive », *Le français en diachronie*, Daniéla Capin, Julie Glikman et al. (dir.), Strasbourg, ELiPhi, 2019, p. 153-168, ici p. 55.
30. Bernard Combettes, « L'opposition écrit/oral et les stratégies de lecture », *Langue française* 80 n°1, 1988, p. 33-50.
31. Jean Rychner, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955 (rééd. 1999), p. 78 sq.
32. « N'orent pas une liue alee, / qant devant, en une valee, / lor vindrent V chevalier autre » (v. 2921-2923, une variante indique deux lieues dans le manuscrit Chantilly, Musée Condé 472).

33. Trois manuscrits présentent, au v. 3113, une capitale colorée : Bibliothèque nationale de France, fr. 1420, 1450 et 375.
34. On comparera les passages analysés ci-dessus aux p. 171, 173 et 177 de *L'Histoire d'Erec en prose*, éd. Maria Colombo Timelli, Genève, Droz, 2000.
35. Voir les v. 592 sq., 792 sq. du *Conte du Graal*, éd. Charles Méla, *Romans*, Paris, Librairie générale française, 1994. Lorsqu'une journée de chevauchée est occupée par la prière, celle-ci n'est pas retranscrite au discours direct : v. 2923-2924).
36. Voir les rapprochements entre le roman et le motif de la gageure : Gaston Paris, « Le cycle de la gageure », *Romania* 32, 1903, p. 480-551.
37. Les citations sont tirées de Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. Félix Lecoy, trad. Jean Dufournet, Paris, Champion, 2008.
38. Jean-Charles Payen, « Structure et sens de *Guillaume de Dole* », *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy*, Paris, Champion, 1973, p. 483-498, ici p. 487.
39. Par exemple v. 3390 sq.
40. Cf. aussi v. 846 sq.
41. Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources. L'Art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987. Michel Zink assimile le roman à un trompe-l'œil exhibant son artificialité (*Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole de Jean Renart*, Paris, Nizet, 1979, rééd. Les Belles Lettres, 2014, premier chapitre).
42. Sur l'imbrication du réel et de la fiction : *ibid.*, p. 26 sq.
43. Sur le détournement des motifs, voir Isabelle Arseneau, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
44. Claire Colin, Thomas Conrad et Aude Leblond (dir.), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017 ; Ugo Dionne, *La Voie au chapitre. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, 2008.

## RÉSUMÉS

À partir de la définition, dans *Figures III* de Gérard Genette, de l'alternance de scènes et de sommaires comme le patron rythmique traditionnel du roman, l'article se demande à quelles conditions la mesure de la vitesse du récit et le système théorique forgé par Genette peuvent constituer un outil narratologique pertinent, pour l'étude de l'écriture et pour la compréhension des modes de lecture du roman médiéval. En s'intéressant à deux exemples de romans en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles (*Erec et Enide* de Chrétien de Troyes et *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole* de Jean Renart), il propose une réflexion sur le rôle de la variation rythmique dans la fabrique de la continuité du roman.

In *Figures III*, Gérard Genette considers the alternation of *scenes* and *summaries* as the traditional rhythmic pattern of the novel. The article considers the possible use of Genette's theoretical system on narrative speed, for the study of the writing process and for the understanding of the reading modes of the medieval narratives. By focusing on two examples of 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries verse romances (*Erec and Enide* by Chrétien de Troyes and *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole* by Jean Renart), this paper offers a reflection on the role of rhythmic variation in the making of the romances' continuity.

Partendo dalla definizione di Gérard Genette, in *Figures III*, dell'alternanza di scene e riassunti come schema ritmico tradizionale del romanzo, l'articolo si chiede a quali condizioni la misurazione della velocità della narrazione e il sistema teorico forgiato da Genette possano costituire uno strumento narratologico rilevante per lo studio della scrittura e per la comprensione delle modalità di lettura del romanzo medievale. Concentrandosi su due esempi di romanzi in versi del XII e XIII secolo (*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes e *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole* di Jean Renart), propone una riflessione sul ruolo della variazione ritmica nella realizzazione della continuità del romanzo.

## INDEX

**nomsmotscles** Chrétien de Troyes, Guiot, Jean Renart

**Parole chiave** : velocità, ritmo, romanzo in versi, conjointure

**Mots-clés** : vitesse, rythme, roman en vers, conjointure

**Thèmes** : Cologne, Tenebroc, Conrad, Enide, Erec, Gauvain, Guillaume, Jouglet, Liénor, Perceval, Conte du Graal, Erec et Enide, Erec en prose, Roman de la rose ou de Guillaume de Dole, Tristan en prose, Figures III, Nouveau Discours du récit

**Keywords** : narrative speed, rythme, verse romance, conjointure

## AUTEURS

**VANESSA OBRY**

Université de Haute-Alsace