



HAL
open science

Narrateur et narration dans le Nibelungenlied

Thérèse Robin

► **To cite this version:**

Thérèse Robin. Narrateur et narration dans le Nibelungenlied. *Recherches Germaniques*, 2000, 30, pp.1 - 16. 10.3406/reger.2000.1235 . hal-04190666

HAL Id: hal-04190666

<https://hal.u-pec.fr/hal-04190666v1>

Submitted on 29 Aug 2023

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.

Narrateur et narration dans le *Nibelungenlied*

Thérèse Robin

Citer ce document / Cite this document :

Robin Thérèse. Narrateur et narration dans le *Nibelungenlied*. In: Recherches germaniques, N°30, 2000. pp. 1-16;

doi : <https://doi.org/10.3406/reger.2000.1235>;

https://www.persee.fr/doc/reger_0399-1989_2000_num_30_1_1235;

Fichier pdf généré le 20/06/2023

Résumé

Même s'il est difficile d'attribuer le *Nibelungenlied* à un auteur précis, on peut cependant y étudier la notion de narrateur dans ses rapports avec sa narration. Cette œuvre narrative très riche révèle en effet, à l'analyse fine, un narrateur aux caractéristiques certes médiévales (impossibilité de décrire la beauté des choses, affirmation de la vérité de la narration, appui sur les sources...), mais aussi conscient de son art (jeu sur l'ignorance et l'omniscience). La tradition orale y est nettement affirmée ; le métier de jongleur est incarné par divers personnages qui peuvent être vus comme des doubles du narrateur. Le narrateur joue avec sa narration, ses personnages, ses sources, la forme qu'il a à sa disposition. Il est comparable à un metteur en scène, sa narration, à une pièce de théâtre prête à être mise en scène. Le genre du *Nibelungenlied* est difficile à cerner, les autres textes médiévaux seraient à examiner du même point de vue, pour réétudier la catégorisation en genres de la littérature médiévale germanique.

Zusammenfassung

Erzähler und Erzählung im Nibelungenlied

Obwohl wir zurzeit nicht wissen und nicht wissen können, wer das Nibelungenlied verfaßte, können wir doch anhand dieses Textes den Begriff des Erzählers und der Erzählung analysieren. Dieses komplexe erzählerische Werk enthüllt bei näherer Betrachtung typische mittelalterliche Merkmale (Unfähigkeit, die Schönheit der Dinge richtig zu beschreiben, Beteuerung des Wahrheitscharakters dessen, was „gesagt“ wird, Rückgriff auf die Quellen, zum Beispiel) und die Tatsache zugleich, daß der Erzähler sich seiner Erzählertätigkeit und -kunst bewußt ist (Spiel mit dem Unwissen und dem Wissen). Die mündliche Überlieferung wird ständig behauptet, der Spielmann wird durch mehrere Gestalten verkörpert, die als Doppelgänger des Erzählers betrachtet werden können. Der Erzähler spielt meisterhaft mit den Figuren, den Quellen, der Form. So kann der Erzähler mit einem Regisseur verglichen werden, das Werk mit einem Theaterstück, das so zu inszenieren wäre. Die Gattung eines solchen Textes wie die Gattung jedes mittelalterlichen Textes ist schwer definierbar, wäre vielleicht anhand der Betrachtung der Beziehungen zwischen Erzähler und Erzählung neu zu definieren.

NARRATEUR ET NARRATION DANS LE *NIBELUNGENLIED*

Thérèse ROBIN

Si le *Nibelungenlied* est l'un des textes médiévaux les plus commentés qui soient dans la littérature critique, cela tient vraisemblablement à la densité et la complexité de cette œuvre¹. Le point de départ de notre étude fut l'approche proposée par Sophie Marnette² pour la littérature française médiévale, destinée à montrer ce que peut apporter à la recherche sur les textes l'analyse linguistique. Etant donné la richesse du sujet et l'ampleur de l'œuvre, nous ne pourrions dans le cadre de cette brève contribution qu'amorcer une réflexion qui serait à approfondir dans un cadre plus vaste. Notre analyse peut aussi s'inscrire, du moins en partie, dans la recherche actuelle sur la littérature médiévale centrant sa réflexion autour de la notion d'oralité et de passage à l'écrit³. En effet, la littérature médiévale est une littérature essentiellement orale, même si elle fut consignée ensuite par écrit. Nous verrons quelles traces de cette oralité peuvent s'inscrire dans notre texte. Rappelons que la façon de faire connaître un texte médiéval est avant tout orale, que le texte soit chanté (comme il semblerait que cela ait été le cas pour le *Nibelungenlied*) ou simplement récité. L'aspect musical joue un rôle essentiel, en liaison avec la métrique et la prosodie.

La notion de narrateur/auteur est, pour tout texte médiéval en général, et pour le *Nibelungenlied* en particulier, problématique. En effet, nous ne connaissons pas l'identité de l'auteur et avons à notre disposition plusieurs versions du même texte. Trois versions sont considérées comme les plus importantes : A, B et C⁴. Nous nous appuyerons sur B⁵. Un texte médiéval est le

¹ Ce que Werner Hoffmann résume ainsi : « [...] Offenbar stellt das *Nibelungenlied* ein mehrschichtiges und plurivalentes 'Bedeutungspotential' dar, aus dem immer wieder je nach den historisch-gesellschaftlichen Verhältnissen und den Bedürfnissen und Erwartungen der Rezipienten unterschiedliche 'Sinnangebote' selektiert und aktualisiert werden konnten, [...] ». Werner Hoffmann : *Das Nibelungenlied*. Stuttgart, Weimar 1992, p. 34.

² Sophie Marnette : *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*. Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien 1998.

³ « Mündlichkeit » / « Schriftlichkeit ».

⁴ Siegfried Grosse : *Nachwort*. In : *Das Nibelungenlied*. Stuttgart 1997, p.983.

⁵ *Das Nibelungenlied*. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch hrsg. v. Helmut de Boor. Wiesbaden 1979.

produit du travail de remanieurs et/ou de scribes qui ont (re)copié les manuscrits. Ainsi, si la représentation que l'on se fait de l'auteur est nécessairement multiple, le narrateur quant à lui peut être considéré comme unique : c'est lui qui utilise la première personne du singulier, voire du pluriel, ainsi qu'une deuxième personne, qui pose des questions, c'est lui qui donc fait intervenir un auditeur/lecteur, donc indirectement aussi un 'je' narrateur. Si l'on suit l'analyse des pronoms personnels dans le langage⁶, le 'tu' ne peut exister sans le 'je'. Nous pouvons, pour les besoins de notre étude, reprendre à notre compte la définition du narrateur proposée par Sophie Marnette⁷:

Le narrateur est l'instance textuelle qui raconte l'histoire et qui, le cas échéant, est désignée par la première personne : « *je*, narrateur raconte une histoire à *vous*, auditeur(s)/lecteur(s) ».

Le mot de 'narration' est à prendre dans deux sens : au sens de produit de l'activité de narration et au sens d'« activité du narrateur (qui consiste à raconter le récit) »⁸. Nous pouvons alors poser les questions suivantes : Quel est le degré de contrôle du narrateur sur son récit ? Qui parle ? Quel rôle joue, pour le narrateur, la structure formelle de l'œuvre, écrite en vers ?⁹

Nous tenterons de voir s'il existe un 'je' narrateur dans le *Nibelungenlied*, sous quelle(s) forme(s) nous le rencontrons, d'analyser ces occurrences et formes, ainsi que les rapports instaurés entre narrateur et auditeur/lecteur, pour en tirer des conclusions sur le texte lui-même.

Les critiques de la première moitié du XX^e siècle, Heusler en tête, se sont interrogés sur la nature du texte, *Lied* ou *Epos*. Heusler en effet distingue de façon très stricte les deux types de textes d'après leur art narratif¹⁰. Sans entrer dans les multiples débats qui ont vu le jour à ce propos, nous admettrons comme point de départ l'affirmation suivante : le *Nibelungenlied* est une « épopée » qui relate les exploits de héros dans la plus pure tradition germanique (et non allemande), transcription écrite de légendes germaniques orales. Ce terme d'« épopée » impliquerait, si l'on en prend pour modèle *Illiade* et *Odyssée* d'Homère, une description objective centrée sur les événements extérieurs. Le terme de *lied* dans le titre *Nibelungenlied* n'est pas non plus sans importance – sans pour autant être adéquat – pour caractériser cette narration (toute épopée était chantée, semble-t-il)¹¹. Allusion y est faite

⁶ Cf. E. Benvéniste.

⁷ Sophie Marnette (note 1), p. 20.

⁸ Sophie Marnette (note 1), p. 21.

⁹ La strophe du *Nibelungenlied* comporte quatre vers, avec deux couples de rimes plates. Les vers sont longs, formés de deux parties, *Anvers* et *Abvers*, séparées par une césure au milieu.

¹⁰ Andreas Heusler : *Lied und Epos in germanischer Sagendichtung*. 1905, Nachdruck 1956, p. 27-30.

dans la première strophe, rajoutée postérieurement en tête du manuscrit :

Uns ist **in alten maeren**¹² wunders vil geseit
von helden lobebaeren, von grôzer arebeit, [...].¹³

Nous voulons ainsi attirer l'attention sur le terme de *maeren*, qualifiées ici d'anciennes (*alt*). *maere* vient du vieux-haut-allemand *mâri*, du germanique **maer-ija-* (*verkünden, erzählen*), avec le sens de « nouvelle, récit » (*Kunde, Nachricht, Bericht*). Ce terme sert volontiers à qualifier l'œuvre. Nous le retrouvons à la fin :

hie hât das maere ein ende: daz ist der Nibelunge nôt. (2379,4)

Le narrateur se fonde donc sur des sources orales, anciennes, pour développer sa narration.

Nous nous sommes efforcée de repérer dans le texte les moments où la présence du narrateur est la plus perceptible, autrement dit, de distinguer les passages au style indirect, où les pensées, paroles, perceptions des personnages sont rapportées par le narrateur, où l'histoire est racontée et entremêlée de commentaires, et les endroits où les personnages parlent ou pensent directement, où le narrateur s'efface, du moins en apparence, derrière eux. Cette distinction semble facile à établir, si l'on se réfère à l'emploi des pronoms personnels¹⁴. Les pronoms personnels de la troisième personne, singulier ou pluriel, des trois genres, caractérisent plutôt les passages au style indirect, les pronoms personnels de la première et de la deuxième personne, singulier ou pluriel, les passages au style direct. On peut trouver, dans la partie narrative, des pronoms de la première et deuxième personne, dont l'emploi est alors extrêmement intéressant. Les passages au style direct, paroles seules comprises, constituent 42% de l'ensemble du texte, sans compter les deux passages où Hagen narre la jeunesse de Siegfrid d'une part, où le messenger rapporte à Kriemhilt les exploits de Siegfrid d'autre part. Peu nombreuses sont les aventures ne comportant pas (aventure 2) ou peu (aventures 13, 21, 22) de « dialogues ». Ce sont, sauf pour l'aventure 13, des parties introductives. L'aventure 13 constitue une sorte de transition vers un affrontement verbal important, celui entre les deux reines.

¹¹ Le terme allemand de *Epos* pose problème, n'est pas simple à définir et à traduire, d'autant qu'il peut avoir un certain nombre de déterminants. On s'accorde sur la définition de « Epos » comme « œuvre narrative d'une certaine ampleur écrite en vers ».

¹² Le soulignement est de notre fait.

¹³ Dans cette seule strophe nous retrouvons deux termes qui jalonnent l'œuvre et indiquent la façon dont le narrateur a eu connaissance des sources (*geseit*) et dont il expose son texte à l'auditeur (*hoeren sagen*).

¹⁴ Les guillemets sont des ajouts des éditeurs et donc une aide supplémentaire pour le lecteur moderne.

Le passage du style indirect au style direct est cependant loin d'être brutal ; il se fait de plusieurs manières :

♦ la grande majorité des dialogues comporte une introduction du locuteur : l'auditeur/lecteur apprend la plupart du temps qui parle. Le locuteur peut être indiqué par son prénom (Sîfrit, Kriemhilt etc.), par sa fonction (der künic), par sa situation sociale (der herre), familiale (ir bruoder Gîselher); il est dit s'il parle ou s'il crie (sprach, rief...an). Cette précision se fait au début, dans la première partie du premier vers de la strophe :

Dô sprach diu küneginner: vil edel Rüedegêr, str.1276,1

ou au milieu du discours:

Swer sich an troume wendet, sprach dô Hagene,
der enweiz der rehten maere niht ze sagene, [...] str.1510,1-2,

c'est-à-dire, dans la seconde partie du premier vers, ou bien encore, au milieu du premier vers:

Nu lôn'im got, sprach Gunther, daz er den dienest sîn, str.1196,1

Mais d'autres possibilités existent, montrant une certaine variété dans l'usage. L'allocuté (l'auditeur) peut être mentionné ou non :

Dô sprach zuo z'ir kinden diu edel Uote: str.1509,1

La liaison entre le discours indirect et le discours direct peut se faire par la syntaxe, par un *dô* qui introduit une proposition subordonnée temporelle indiquant les circonstances de la prise de parole, repris par un *dô* lié à l'indication du locuteur :

Do si hin wider kômen, da der schade was geschehen,
dô sprach von Trogene Hagene: helde, ir sult besehen, [...] str.1618,1-2

♦ parfois, aucune mention n'apparaît : la liaison se fait donc d'une autre façon. C'est à l'auditeur/lecteur de reconstruire l'identité du locuteur. Dans la querelle qui naît entre Brunhilt et Kriemhilt, dans la quatorzième aventure, on peut comparer le début des strophes 818, 819, 820 : on comprend qu'il y a alternance de discours entre les deux femmes. Brusquement, strophe 820, nous nous trouvons directement dans le discours de Brunhilt, à en juger par cette alternance d'une part, par l'apostrophe « Kriemhilt » d'autre part¹⁵:

Jane solt du mirz, Kriemhilt, ze arge niht verstân,
wand' ich [...] str.820, 1-2

Cette absence d'introduction du locuteur se remarque dans des dialogues

¹⁵ Dans la suite du dialogue, Brunhilt est désignée comme « des küneges wîp », ce qui n'est pas anodin de la part du narrateur, puisque le fond de la querelle entre les deux femmes concerne le statut social de Siegfrid. Il est donc intéressant de se demander comment sont désignés les personnages qui parlent.

importants, parfois de véritables affrontements verbaux, comme celui de Kriemhilt et Hagen, à la vingt-huitième aventure, aux strophes 1741, 1742, annoncé par des gestes significatifs à la strophe 1737.

Le rythme joue un rôle important : les paroles des personnages ne s'étendent pas nécessairement, même en cas d'affrontement verbal, sur le même nombre de vers, sur une strophe par exemple. Ce nombre varie, le début d'une intervention peut se situer dans le quatrième vers d'une strophe et se poursuivre dans la strophe suivante. L'enjambement d'une strophe à l'autre, par exemple, contribue à rendre vivant le ton du dialogue entre les deux reines :

und dâ des küneges wille an mînem lîbe geschach, str. 820,4

Unt dâ er mîne minne sô ritterlîch gewan, str. 821,1-2
dô jach des selbe Sîfrit, [...]

Le jeu entre le vers et la phrase prend des formes variées dans notre texte et est intimement lié au contenu. Les variations de rythme ainsi créées permettent ainsi de montrer la naissance, puis le développement de la querelle entre les deux femmes. À la strophe 824, nous ne savons pas explicitement qui parle, mais nous le devinons sans problème par référence au vers 4 de la strophe précédente :

Kriemhilt diu vil schoene vil sêre zürnen began.

Le ton du discours est clairement indiqué !

♦ Les liens entre le style indirect et le style direct sont subtils. Le discours direct peut illustrer ce qui est dit au discours indirect :

Er vrâgte, waz si rieten, ob si solden an den Rîn.
ez hât nâch mir gesendet Gunther, der friunt mîn, [...]

str.758, 1-2¹⁶

ou le renforcer, pour mieux caractériser le personnage en question :

Man sagete Kriemhilde, ir waere vil genesen.
dô sprach diu küneginne, daz kunde nimmer wesen,
daz ir deheiner lebte von des fîwers nôt :
ich wil des baz getrûwen, daz si alle ligen tô. str.2126

Le discours indirect :

daz man ir sô selten diente von Sîfrides lant. str.725,3

peut reprendre ce qui vient d'être dit au style direct :

er hât uns nu vil lange lützel dienste getân str.724,4

Le narrateur reprend à son compte ce que Brunhilt vient d'exprimer en pensée. Les pensées des personnages peuvent être exprimées au style direct, comme dans un monologue de théâtre, avec parfois comme des apartés (indiqués par

¹⁶ Il en va de même pour : str. 898,4, puis str. 899 à 902. Notons que le pronom personnel, souvent utilisé, oblige à remonter à la « source ».

des parenthèses) :

Si gedâhte in ir sinne: und sol ich mînen lîp
geben einem heiden (ich bin ein kristen wîp) [...], str.1248,1-2.

Les précisions concernant le locuteur varient ainsi de la reconstruction mentale à l'indication du locuteur, qualifié, et de l'allocuté, avec le ton de voix. Elles occupent un espace variable. Elles montrent le maniement conscient opéré par le narrateur, perceptible aussi dans le glissement du style indirect au style direct et vice-versa. Le style direct peut occuper un demi-vers, un vers, deux, trois vers, une strophe, plusieurs strophes. Le narrateur joue ainsi de toutes ces possibilités pour créer un mouvement, varier, ne pas lasser. N'oublions pas que l'exposé oral du récit pouvait durer longtemps : « Man hat ausgerechnet, daß ein Vorleser etwa tausend Verse in der Stunde schaffen konnte », commente Joachim Bumke¹⁷.

Les passages au style indirect, lorsqu'ils alternent rapidement avec des passages au style direct, sont comparables à des indications scéniques d'une pièce de théâtre « moderne ». Le narrateur dirige sa « pièce », ses personnages, ce qu'ils disent et comment ils le disent.

Nous nous sommes attachée plus spécialement aux passages au style indirect, qui permettent plus facilement de percevoir le degré de contrôle du narrateur sur sa narration, en étudiant plus particulièrement :

- 1- l'emploi des pronoms personnels : 'je'/'nous' et 'vous',
- 2- les mentions des réactions physiques, des sentiments, mouvements des personnages,
- 3- les commentaires du narrateur sur les personnages,
- 4- les rapports du narrateur avec son texte, sur son activité de narration, sur le statut de son récit, la notion et l'importance de la vérité dite.

1- l'emploi des pronoms personnels : 'je'/'nous' et 'vous' :

Qui est le narrateur ? Un 'je' ou un 'nous' dans le style indirect, le personnage qui parle (locuteur secondaire) dans un dialogue, le personnage qui raconte (Hagen par exemple), le personnage mis en scène comme jongleur, qui chante (*videlaere*). Dans la partie narrative (hormis la narration des personnages¹⁸), le pronom personnel de la première personne du singulier est attesté cinquante fois, comme dans l'exemple :

¹⁷ Joachim Bumke : *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter*. München 1990, p. 48.

¹⁸ La narration faite par les personnages présente un intérêt certain, mais nous n'avons pu l'inclure dans notre étude. À première vue, elle présente les mêmes caractéristiques que celle du narrateur principal.

Wes si dâ mêre pflaegen, des enkan ich niht gesagen. str.1321,1

Le 'je' s'adresse à un 'vous', auditeurs/lecteurs, vingt-sept fois, sous forme d'impératifs :

Von des gêres swaere hoeret wunder sagen, str.441,1

ou explicitement par le pronom personnel de la deuxième personne du pluriel, que le 'je' soit mentionné ou non :

Nu muget ir von dem horde wunder hoeren sagen: [...] str.1122,1

L'emploi de la première personne du pluriel (attesté dix-neuf fois) peut se comprendre comme la volonté du narrateur de donner à sa narration un caractère plus vraisemblable en la présentant comme issue d'une autorité collective et non comme le produit d'un individu seul (en quelque sorte un 'nous' de majesté, comparable à un 'je') :

Wir kunnen niht bescheiden, wâ si sich leiten nider. str.1627,1

ou encore :

Die boten lâzen rîten: wir suln iu tuon bekant,
wie diu küneginne füere durch diu lant, [...] str.1290,1-2

Ce 'nous' peut instaurer une communauté qui englobe les auditeurs/lecteurs, associés au narrateur dans son activité de narration, donc 'je' plus 'vous', (*ich* et *iu*) :

Nu lâze wir daz belîben, wie si gebâren hie. str.1506,1

ou encore :

Zwêne fürsten rîche, als uns daz ist geseit, [...] str.1350,1

où le narrateur fait référence à ce qu'il a entendu¹⁹. Le narrateur peut être désigné par un 'je', par un 'nous' ou par 'quelqu'un/personne' :

ob iu daz iemen sagte, daz man diente baz
ze fürsten hôchgezîte; ich wolde niht gelouben daz. str.606,3-4

Les auditeurs/lecteurs sont parfois pris à partie, par l'emploi d'impératifs, comme nous l'avons dit, ou de questions, comme celle que pose le narrateur après la mort de Kriemhilt :

waz mohte si gehelfen, daz si sô groezlichen schrê? str.2376,4

L'utilisation des déictiques (ces termes qui ne prennent de sens que par l'acte de langage) est particulièrement signifiante. Les déictiques *nu* (temporel), *dô* (temporel), *dâ* (spatial) structurent le récit dans le temps et dans l'espace et montrent que le narrateur maîtrise parfaitement le déroulement de sa narration, qu'il interrompt parfois brutalement pour changer de point de vue :

Ich sag'iu niht mêre, wie er der vrouwen pflac.
nu hoeret disiu maere, wie Gunther gelac [...] str.630,1-2

¹⁹ Comme dans l'expression « so wir hoeren sagen ».

2- les mentions des réactions physiques, des sentiments, des mouvements des personnages :

Le narrateur note systématiquement les réactions des personnages, la pâleur, la colère, la tristesse, la joie :

Der kunic ez wol hôrte, er angeste umb den man.
Sîfrit sich schamte sêre, zûrnen er began. str.674,1-2

Les sentiments peuvent être considérés comme un des moteurs de l'action :

die Sîfrides wunden tâten Kriemhilde wê. str.1523,4

La dynamique des sentiments se fait sentir dans toute l'œuvre, liée au caractère inéluctable de la fin. Le narrateur nous plonge pour ainsi dire dans l'univers intérieur des personnages, tout en le présentant de son point de vue à lui. Pourrait-ce être aussi le point de vue du personnage ? Le narrateur semble être très proche de ses personnages et ne pas donner à ses auditeurs/lecteurs une vision objective des événements extérieurs. La distance introduite à la strophe 2 :

Ez wuohs in Burgonden ein vil edel magedîn, (vers 1)

ou bien encore au début de la deuxième aventure :

Dô wuohs in Niderlanden eins edelen kûneges kint, str.20,1

paraît abolie par la suite, au fur et à mesure que l'intrigue se déroule et que Kriemhilt met en scène sa vengeance. Le paroxysme des sentiments se traduit par une communication entièrement (et non plus partiellement) basée sur la gestuelle (comme pour l'expression de la douleur chez Kriemhilt). Ce type d'expression est à la fois typique du Moyen Age, de l'importance des gestes et du non dit montré, et atypique, car caractéristique de l'art dramatique²⁰.

Les mentions des changements de lieux sont innombrables : on sait toujours où se situent les personnages, qui vont en rejoindre d'autres à l'intérieur d'un même lieu géographique, par exemple dans un palais. Les déplacements des messagers sont bien sûr notés, ils relient, entre autres, les deux lieux essentiels du récit, Worms et la résidence des Huns. Les héros voyagent, les indications géographiques fournies permettent de reconstruire leur itinéraire, d'étudier la

²⁰ La communication verbale et non-verbale dans ce texte est particulièrement remarquable. Serait à approfondir l'emploi récurrent de verbes performatifs, exprimant des actes de langage, comme la prière (*bat*), l'ordre (*hiez*), la plainte (*klagete*), le serment (*lobte*), ou encore la louange, la séparation. L'importance, par exemple, du serment au Moyen Age, de la parole donnée avec valeur juridique, apparaît très clairement dans notre texte. Il n'en est que de citer quelques exemples : le serment que fait Siegfrid à Gunther de ne pas l'avoir trompé avec Brunhilt (str. 860), le serment que fait Hagen à Brunhilt de la venger (str. 864), le serment que fait Kriemhilt d'épouser Etzel (str. 1263), celui que fait Ruedigêr à Kriemhilt (str. 1258). Il est, pensons-nous, inutile de rappeler quel rôle narratif jouent ces serments, quelle importance narrative ils ont.

géographie du *Nibelungenlied*²¹. Les lieux peuvent être aussi indéterminés : où situer le pays des *Nibelungen*, par exemple ? Le narrateur n'est pas le seul à cette époque à noter ainsi les réactions physiques des personnages, leurs sentiments, leurs mouvements. C'est probablement la fréquence et le jeu de ces indications, ainsi que leur importance narrative, qui sont remarquables.

3- les commentaires du narrateur sur les personnages :

Dans la seule introduction du locuteur, apparaît très souvent un adjectif qualificatif (à la façon d'Homère), en général positif (*Giselher der snelle, der bote hêre, der bote biderbe* etc), ou un adverbe (*vil mînneclîche*). Même si ces qualificatifs sont répétés, ils ne sont pas réductibles à de simples chevilles prosodiques ou métriques. Ils contiennent le jugement du narrateur sur les personnages de sa narration. Ce jugement est parfois négatif :

dâ si [Kriemhilt] die Nibelunge mit valschem muote enpfie.

str.1737,2

Le jugement du narrateur sur ses personnages peut aussi se faire par l'intermédiaire de la généralisation de l'action d'un personnage :

si warte nâch den mâgen, sô noch friunt nâch friunden tuont.

str.1716,2

Cette généralisation permet d'ailleurs, par référence à un monde extra-textuel, d'accroître le sentiment d'appartenance du narrateur et des auditeurs/lecteurs au même monde, avec les mêmes fondements idéologiques et moraux, à un monde quasi-idéal.

Quand il est question de l'épée de Siegfrid sur les genoux de Hagen, le narrateur met Hagen en cause:

ich waene, ez hete dar umbe²² der küene Hagene getân. str.1784,4

Le narrateur fait intervenir le diable pour justifier l'attitude de Kriemhilt :

Ich waene der übel vâlant Kriemhilde daz geriet,
daz sie sich mit friuntschefe von Gunthere schiet, [...] str.1394,1-2

Le narrateur introduit parfois une explication des actes de ses personnages, souvent par le terme *want* (à l'orthographe variable) :

Sine ruochte, wie im waere, want si vil sanfte lac. str.639,1

Il peut les excuser, comme cela se produit avec Kriemhilt. À propos de la « trahison » de Kriemhilt, le narrateur nous en fournit à la fois la clé et le rôle fatal :

²¹ Carte : Theodor Schwarz, Urbach. Un exemple d'étude sur les lieux du *Nibelungenlied* : George T. Gillespie : *Das Mythische und das Reale in der Zeit- und Ortsauffassung des 'Nibelungenliedes'*, in : *Nibelungenlied und Klage*, 1987.

²² Pour faire pleurer Kriemhilt cf. 1784, 1, 3.

si wânden helt dô vristen: ez was ûf sînen tôt getân. str.903,4

L'opposition entre ce que Kriemhilt croit (*wânden*) et la réalité (*ez was*) est claire. Est-il besoin de dire quel rôle joue ici l'alliance de deux vers courts en un vers long ?

On peut aussi se demander si certains passages ne reflètent que le point de vue du narrateur ou s'ils peuvent être l'expression (indirecte) du point de vue d'un personnage :

Dô hiez diu küneginne ir porten und ir golt
geben durch Kriemhilde, want der was si holt,
unt durch den künec Etzel den selben spileman.
si mohtenz gern' enpfâhen; ez was mit triuwen getân. str. 1492

A-t-on affaire ici à un jeu du narrateur sur les points de vue : le narrateur reprendrait à son compte le point de vue du personnage en lui donnant un aspect plus « objectif » ? Le narrateur s'en tient-il, par ce type de commentaire, purement et simplement à ses sources, prend-il ses distances ?

4- les rapports du narrateur à son texte, ses propos sur son activité de narration, sur le statut de son récit, la notion et l'importance de la vérité dite :

Le narrateur exprime parfois la difficulté qu'il a à décrire, à rapporter. Cette impossibilité par exemple à dire la beauté, la puissance, façon de montrer qu'on en est au faîte, est un topos médiéval :

Von des hoves krefte und von ir wîten kraft, [...],
des enkunde iu ze wâre niemen gar ein ende geben. str.12

De même pour l'impossibilité de citer tout le monde, *in extenso* :

si heten noch manegen recken, des ich genennen niene kan. str.10,4

L'utilisation de l'expression *ich waene* est intéressante pour montrer l'attitude du narrateur face à sa narration :

ich waene, man alle zîte bî vroun Kriemhilde vant str.1363,4
Den herren Dietrîchen und ander manigen degen. str.1364,1

ou bien encore, exemple fort instructif :

ich waene man von deheinem künige mère sage,
des hôhzît groezer waere, daz ist uns gar verdeit. str.1367,2-3

Il existe un endroit dans le texte où il est fait mention du narrateur rapporteur ou scripteur :

ez enkunde ein schrîber gebrieven noch gesagen
die manegen ungebaere von wîbe unde ouch von man, [...]
str.2233,2-3

Dans le contexte transitionnel entre l'oralité et le passage à l'écriture qui est le nôtre, l'importance de ce passage est immédiatement perceptible. Le narrateur

indique par le terme de *ja* (parfois combiné à la négation *ne*) ou de *nein*, qu'il confirme ou infirme ce qui est dit:

jâ tet ir diu sorge von Hildebrande wê. str.2376,1

Les exclamations et interrogations de la part du narrateur reviennent assez fréquemment. Le narrateur s'exclame à propos de son récit, par le terme *hey* ou par *wie*²³. Ces exclamations occupent un vers (souvent le quatrième vers de la strophe), peuvent cependant, rarement malgré tout, être plus longues :

Wie rehte ritterliche die Dietriches man
die schefte liezen vliegen mit trunzûnen dan
høhe über die schilde von guoter ritter hant ! str.1354,1-3

Cet exemple est extrême, remarquable aussi par son rythme, sa syntaxe, l'utilisation de l'enjambement. Le narrateur ajoute souvent à sa narration un élément, mis entre parenthèses :

dô schancte man den gesten (mit vlize tet man daz) str. 1812,2

Le narrateur peut jouer avec certains termes, comme avec le mot *tier* :

ein tier, daz si sluogen, daz weinten edliu kint, str.1002,3

qui désigne, ici, au début de la dix-septième aventure, Sîfrit mort, abattu lors de la chasse, à l'aventure précédente, comme les bêtes qu'il avait lui-même tuées.

L'ironie n'est pas absente :

Des tages wider morgen grüezen man in bôt
mit hertem urliu; [...] str.2128,1-2

Une fois de plus, la forme joue son rôle : le complément prépositionnel mis en première partie de deuxième vers, avec enjambement, crée un contraste avec ce qu'attend l'auditeur, d'autant que les occurrences dans le texte du terme *grüezen* sont davantage liées à l'éducation courtoise des personnages !

Le narrateur rappelle souvent que ce qu'il dit est ce qui lui a été dit (str.1350,1) ou ce qu'il entendu dire. Les sources sont donc orales. Il n'est que de se reporter à la première strophe, aux répétitions du verbe *hoeren*, *hoeren sagen* (*sô wie wir hoeren sagen*). Le narrateur mettrait ainsi par écrit des légendes orales, qui lui servent de modèle, auxquelles il se réfère comme faisant autorité (conformément à la nécessité médiévale de s'abriter derrière une tradition). L'expression *wunder hoeren/wunder sagen* qualifie le type de récit dont il est question.

Le narrateur indique parfois les limites de sa connaissance des faits (dues aux limites de ses sources ?) :

Wer in diu ros behielte, daz ist mir unbekant. str.1611,1

Les ignorances ou non-ignorances du narrateur sont révélatrices de son activité, voire de sa conception, consciente ou inconsciente, de son art. Le narrateur joue

²³ Les points d'exclamation sont en général un ajout moderne.

avec son texte, endosse le rôle de celui qui ne sait pas ou au contraire de celui qui sait.

Les prédictions sont bien connues, du lecteur du texte comme du critique littéraire, et souvent évoquées. Sans vouloir répéter ce qui a déjà été mis en évidence par la critique, nous voulons simplement attirer l'attention sur certains points. Ces prédictions scandent l'ensemble du texte, du début à la fin. Ce n'est pas le seul exemple de texte médiéval où l'auditeur/lecteur sait dès le début comment se termine le récit. Ce qui importe alors, c'est bien plutôt comment on va aboutir à cette situation finale. Hormis leur fonction de cohésion du texte par leurs nombreuses répétitions, ces prédictions, dues à l'omniscience du narrateur, soit positives, soit, le plus souvent, négatives, contribuent à créer un contraste entre la situation actuelle du texte, agréable ou non, et le caractère agréable ou non de la suite. Elles font partie du jeu, de la tension qui s'installe entre la joie liée à l'amour, *liebe*, et la souffrance, *leid*, de leur union profonde (pas de joie sans souffrance)²⁴, typique de l'époque courtoise, que l'on retrouve aussi par exemple dans le *Tristan* de Gottfried von Straßburg. Ces prédictions sont le plus souvent situées dans le dernier vers de la strophe, mais pas systématiquement. Elles sont repérables par l'emploi fréquent de la particule adverbiale temporelle *sît*, plus rare, d'une indication temporelle :

Prühilt ir gesten dannoch vil waege was. str.812,2

ou encore :

[...]. ir vreude nie gelac
dâ zer hôhgezîte unz an den einleften tac. str.813,3b-4²⁵

La position en fin de vers, de strophe et d'aventure de cette expression temporelle a une signification forte !

Une fois encore, l'allusion à la suite, immédiate ou plus lointaine, occupe un espace variable, se réduit à un seul mot, ou au contraire concerne un vers, deux vers, trois vers, voire une strophe. Elle peut rythmer la narration, comme dans la seizième aventure, par sa haute fréquence (onze occurrences pour quatre-vingt-six strophes).

Le terme de *wan* sert à dénoncer une idée que se fait un personnage, comme non réalisable et comme pure imagination, sans aucun rapport avec la réalité. Cela peut être combiné aux allusions à la suite du récit marquées par *sît* :

und ouch diu küneginne, dar si heten vreuden wân.
sît wart ez in allen ze grôzem leide getân. str.779,3-4

Le narrateur joue de son contrôle sur les personnages. Il oppose ce qu'il sait à

²⁴ Nous rappelons que ces deux termes et leur combinaison encadrent la narration ; on les trouve en écho l'un de l'autre au début et à la fin de l'œuvre.

²⁵ La convention est de signaler la première partie du vers comme a, la deuxième partie comme b.

ce que le personnage pense. Le narrateur joue aussi de ce que lui-même (narrateur) croit savoir (ou dit croire) :

Si waen' in Niderlande dâ vor niene gesaz
mit sô manigem recken. dâ bî geloube ich daz. str.1368,1-2 et suite

Le narrateur feint-il d'interpréter, ou bien les sources dont il dispose sont-elles incomplètes sur ce point? Il indique l'ignorance du personnage face à ce qui se passe, alors que lui-même sait, comme pour Etzel face à Kriemhilt:

dannoeh er niene wesse vil manigen argen list,
den sît diu kûnegninne an ir magen begie, [...] str.1754,2-3

Les auditeurs/lecteurs en savent par conséquent aussi davantage que les personnages. Cette ignorance du personnage prend ici une dimension tragique : le narrateur ne peut que la constater, qu'entériner l'ignorance d'Etzel et l'inéluctabilité de la catastrophe, vers laquelle tend toute la narration. Comme si le narrateur, bien qu'il en sache plus, était impuissant face à sa narration, incapable de modifier le cours des choses.

Le narrateur indique parfois ce qui aurait pu se faire et, par contraste, ce qui s'est réellement fait, soulignant ainsi le caractère inéluctable de la fin, comme dans l'exemple :

Die Etzelen recken die hetenz nâch getân,
daz si si wolden lâzen für den palas gân.
daz gehôrte Kriemhilt; ez war ir harte leit.
des wart den ellenden der vride ze gâhes widerseit. str. 2098,1-4

Que le narrateur joue avec le savoir dont il dispose, est clair, par exemple au moment où se déclare l'amour entre Siegfrid et Kriemhilt:

Wart iht dâ friwentliche getwungen wîziu hant
von herzen lieber minne, daz ist mir niht bekant.
doch enkan ich nicht gelouben, daz ez wurde lân.
si het im holden willen kunt vil sciere getân. str. 294,1-4

Grâce au narrateur, l'auditeur/lecteur sait, au contraire des personnages. Le narrateur crée ainsi une communauté avec l'auditeur/lecteur, il lui fait partager les actes et sentiments des personnages. Il lui montre même ce qu'aucun autre personnage ne peut voir, par exemple les larmes de Kriemhilt :

Wie si ze Rîne sacze, si gedâht' ane daz,
bî ir edelen manne; ir ougen wurden naz.
si hetes vaste haele, deiz iemen kunde sehen. str.1371,1-3

Il n'est que de rappeler l'importance, dans notre texte, comme d'ailleurs au Moyen Age, de la perception visuelle. Les références au son et à la vue, plutôt sous forme générale (*man sah, man hôrte*), sont innombrables.

Le narrateur confirme aussi les pressentiments ou les sentiments de ses personnages quand ils sont justifiés : cela se produit en général au moment des

adieux ou avant le combat :

[...]: jâ vorhten si den tôt
von dem videlaere; des gie in sicherlîchen nôt. str. 1799,3-4

Notre narrateur, comme tout auteur médiéval, rappelle parfois que ce qu'il raconte a valeur de vérité :

si truogen ûf ir houbte von golde liehtiu bant
(daz wâren schapel rîche), daz in ir schoene hâr
zefuorten niht die winde: daz ist an den triuwen wâr.
str.1654,2-4²⁶

Le narrateur apparaît ainsi comme une sorte de metteur en scène de sa narration.

L'étude des rapports du narrateur avec sa narration dans notre texte permet de mettre en évidence la difficulté à classer ce texte dans un genre particulier²⁷, et de souligner que la notion de genre au Moyen Age n'a rien à voir avec nos catégories modernes. Le narrateur du *Nibelungenlied* maîtrise les sources orales de sa narration, pour en faire une œuvre écrite, aux caractéristiques propres. Le narrateur est omniprésent dans sa narration, quelle que soit la forme qu'elle emprunte. Au cours de cette étude, nous avons toujours parlé d'un narrateur unique. Mais il apparaît aussi sous d'autres formes que celle du narrateur principal, sous la forme de jongleurs, par exemple, avec les personnages de Wârbel et Swemmelîn, et surtout de Volker. On voit ces personnages à l'œuvre comme poètes musiciens²⁸ et comme messagers (str. 1407 par exemple). Le rôle de narrateur qu'endosse Hagen, par exemple, ou le messager qui relate à Kriemhilt les exploits de Siegfrid, serait à étudier plus finement. Jan-Dirk Müller distingue la narration de notre narrateur principal, écrite, de la narration telle qu'elle peut être faite par Hagen à propos des aventures de jeunesse de Sîfrit, orale, et parle de « Spaltung der Erzählerrolle »²⁹.

Cette distinction entre une narration orale et une narration écrite ouvre une piste intéressante. En effet, relater par écrit permet d'obtenir plus facilement une certaine simultanéité des événements. Nous pouvons observer dans notre texte de telles ruptures, annoncées par le narrateur pour changer de point de vue, tentative de mener deux actions en parallèle et simultanées³⁰. Les intégrations de symboles, dont la plus remarquable sur le plan narratif est celle de l'épée de

²⁶ Quelle que soit l'interprétation que nous pouvons avoir de cette formule pour l'art du poète, le narrateur médiéval rappelle toujours que ce qu'il narre est vrai, car il est inconcevable qu'il puisse narrer autre chose que la vérité.

²⁷ Les spécialistes hésitent toujours entre plusieurs catégories pour cette œuvre.

²⁸ Str. 1374, 1476, 1584, 1705, 1833, 1834, 1835, 1963, 1966, par exemple.

²⁹ Jan-Dirk Müller: *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen 1998, p. 127 et suivantes.

³⁰ Comme à la str. 1506,1.

Sigfrîd, sont un indice supplémentaire du passage à la narration écrite, même si *hoeren* et *sagen* sont deux termes essentiels de la narration.

Le caractère concret de la narration est tel que l'on pourrait mettre en scène et sur scène ce qui s'y passe. Il est d'ailleurs signifiant à cet égard de regarder quelle fut la postérité du *Nibelungenlied* : cette œuvre a été à la source de nombreuses pièces de théâtre. Le contrôle du narrateur sur sa narration est pour ainsi dire permanent. Le narrateur ne cesse de montrer les faits et gestes des personnages, d'indiquer leurs sentiments et pensées aux auditeurs/lecteurs, de les illustrer par les discours au style direct. L'analyse des rapports entre narrateur et narration nous montre ainsi un contrôle important de la narration par le narrateur, de ses rapports avec les auditeurs/lecteurs, avec ses personnages. Le narrateur prend même à son compte leur point de vue³¹. On pourrait ainsi nuancer légèrement la formule suivante de Ursula Schulze³² : « Der Erzähler des Nibelungenliedes wahrt also nicht durchgehend Distanz zum dargestellten Geschehen und den Figuren », en remplaçant *nicht durchgehend* par *selten* !

Le *Nibelungenlied* est ainsi caractérisé par une forte subjectivité, peu commune si on la compare à celle qu'exprime Gottfried von Straßburg par exemple, et qui semble en contradiction avec ce que doit être une épopée. Ce texte est à la fois typique et particulier, entre monde germanique et monde courtois, oralité et écriture, « chant » et « épopée ». Il est difficile à catégoriser selon nos critères modernes. Il nous faut aussi accepter certaines limites posées à l'interprétation :

Wir wissen nur, daß das 'Nibelungenlied', wie es die Handschrift B überliefert, noch recht nah am Übergang von mündlicher Sage in Schrift situiert ist und vermutlich wieder mittels der Stimme – für Hörer – realisiert wurde.³³

L'analyse des rapports entre narrateur et narration, dont nous n'avons traité ici que certains aspects, permettrait peut-être, si elle était approfondie et étendue à un vaste corpus de textes médiévaux, de distinguer des catégories plus adéquates et satisfaisantes, pour tant est qu'il soit souhaitable de catégoriser ces textes. C'est ce qu'a tenté Sophie Marnette pour un certain nombre de textes médiévaux français avec des résultats qui nous semblent convaincants et que nous avons cherché à mettre ici à profit pour le *Nibelungenlied*.

Le narrateur utilise à merveille la forme strophique dont il dispose, l'enjambement strophique (*Bogen, Hakenstil*) ou la correspondance vers/phrased (*Zeilenstil*). Certes, il se sert, comme tout narrateur médiéval, de formules

³¹ Ursula Schulze : *Das Nibelungenlied*. Stuttgart 1997, p. 115.

³² Ursula Schulze (note 31), p. 119.

³³ Jan-Dirk Müller (note 29), p. 31.

topiques, de chevilles. On voit bien que le nombre de mots servant à la rime est limité. Cependant, l'utilisation qu'en fait le narrateur est intéressante. À cet égard, son jeu avec le couple de rimes *wîp* et *lîp* n'est pas anodin et peut révéler un certain art poétique, parfois contesté. On peut se demander si nous n'avons pas affaire seulement à un narrateur, mais aussi à un auteur, notion en émergence à l'époque qui nous occupe, et qui mériterait d'être davantage prise en considération.