



**HAL**  
open science

**“ Conter dans le Chevalier au Lion : Calogrenant, le vilain, Lunete, l’ouvrière de Pesme Aventure, qui est la voix du Maître? ”**

Christine Ferlampin-Acher

► **To cite this version:**

Christine Ferlampin-Acher. “ Conter dans le Chevalier au Lion : Calogrenant, le vilain, Lunete, l’ouvrière de Pesme Aventure, qui est la voix du Maître? ”. Amandine Mussou, Anne Paupert et Michelle Szkilnik. “ Chose qui face a escouter ”: études sur le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes, Actes de la journée d’étude organisée 9 décembre 2017 par l’Université Paris-Diderot Paris 7 et l’Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, p. 73-83, 2017. hal-01864095

**HAL Id: hal-01864095**

**<https://hal.science/hal-01864095>**

Submitted on 29 Aug 2018

**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.

## Conte dans le *Chevalier au Lion* : Calogrenant, le *vilain*, Lunete, l'ouvrière de Pesme Aventure, qui est la voix du Maître ?

Christine Ferlampin-Acher, université de Rennes 2, Institut universitaire de France

*Le Chevalier au Lion* est l'un des romans médiévaux qui a donné lieu au plus grand nombre d'études, à la fois dans des perspectives structuralistes (prenant, pour simplifier, le texte hors sol) et historicistes (c'est-à-dire visant à inscrire l'œuvre dans le temps, en particulier en la datant, essentiellement en relation avec *Le Chevalier de la Charrette*). L'étude des conteurs et conteuses dans *Le Chevalier au Lion* m'amènera à combiner ces deux approches. Même si la première sera privilégiée, je proposerai un élément de réflexion concernant la composition simultanée des deux romans que sont *Le Chevalier au Lion* et *Le Chevalier de la Charrette*. D'autre part je reviendrai sur le récit de Calogrenant et sur Pesme Aventure, qui ont été l'objet de l'attention de bien des chercheurs, mais qui en général n'ont pas été rapprochés.

Le « conte » est, si l'on en croit le prologue d'*Erec et Enide* si souvent convoqué, ce à partir de quoi travaille le poète, pour en tirer une belle *conjointure* : *Et tret d'un conte d'aventure/ une molt bele conjointure* (éd. M. Roques, Paris, Champion, 1981, v. 13-14). Si l'on considère souvent, à juste titre, que Calogrenant narrant son aventure à la fontaine est un double du poète, comment situer les autres figures de conteurs mis en scène par Chrétien dans *Yvain* ? Joan Grimbert souligne en effet « la facilité avec laquelle les différents personnages prennent la parole dans le roman. Raconter est de toute évidence un de leurs grands plaisirs, comme en témoigne le nombre de fois que l'aventure de la fontaine est narrée »<sup>1</sup>. J'appellerai « conte » tout un récit, supposant (ou mimant) une performance orale et un auditoire, prenant en charge une chronologie événementielle, la notion linguistique d'évènement trouvant un accomplissement exemplaire dans la notion médiévale et romanesque d'aventure. Par commodité, j'utiliserai aussi le terme « récit », dans son usage rhétorique courant, sans entrer dans des problèmes de définition<sup>2</sup>. Dans un premier temps, le relevé des figures de conteurs et conteuses dans le

---

<sup>1</sup> *Yvain dans le miroir. Une poétique de la réflexion dans le "Chevalier au lion" de Chrétien de Troyes*, Amsterdam et Philadelphia, Benjamins, 1988, ici note 33, p. 191. Joan Grimbert relève cinq récits autour de la fontaine.

<sup>2</sup> « Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. Où il n'y a pas récit il y a, par exemple, description (si les objets du discours sont associés par une contiguïté spatiale), déduction (s'ils s'impliquent l'un l'autre), effusion lyrique (s'ils évoquent par métaphore ou métonymie), etc. Où il n'y a pas intégration dans l'unité d'une action, il n'y a pas non plus récit, mais seulement chronologie, énonciation d'une succession de faits incoordonnés. Où enfin, il n'y a pas implication d'intérêt humain (où les événements rapportés ne sont ni produits par des agents ni subis par les patients anthropomorphes), il ne peut y avoir de récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée » (Claude Brémont, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, 8, 1966, p. 60-76).

*Chevalier au Lion* m'a amenée à classer ceux-ci en fonction de leur genre, le système construit autour des conteurs n'étant pas le même que celui construit autour des conteuses. Si mon enquête trouve à s'appuyer, en son départ, sur la problématique genrée de Roberta Krueger<sup>3</sup>, de fait je m'en éloignerai dans la mesure où cette chercheuse se focalise sur les lectrices, alors que je pense qu'il faut intégrer celles-ci dans un double système où le genre n'est qu'une coordonnée : le système que je souhaite mettre en évidence s'organise selon les genres mais aussi selon l'opposition écrit/oral, ce qui détermine quatre catégories : lecteur/lectrice et conteur/conteuse. Je partirai du conteur le plus fameux (après Chrétien ou le narrateur !), Calogrenant, pour proposer dans une première partie une relecture de l'épisode initial, qui est un récit oral, puis j'étudierai dans une deuxième partie comment après le départ en aventures d'Yvain les conteuses prennent le relais des conteurs, avant d'analyser comment conteuses et lectrices sont organisées en réseau dans cette partie du roman autour de deux épisodes : l'*innamoramento* d'Yvain d'une part et Pesme Aventure d'autre part, grâce aux figures de Lunete contant et Laudine lisant son psautier d'un côté, et l'ouvrière conteuse et la demoiselle lectrice de Pesme Aventure de l'autre. Finalement, cette étude des conteurs, conteuses et lectrices permettra d'évaluer en conclusion ce qui, du *conte* oral et de la *conjointure* écrite, a la primauté, en l'absence de personnage incarnant le lecteur masculin.

### **I. Encore Calogrenant (l'art de la répétition !)**

A côté du narrateur surplombant, inclus dans le *nos* dès le vers 2 (cf. *parlons* v. 29), activé régulièrement par *or* (v. 18, 24, 29...) et identifié explicitement par le pronom personnel de première personne (*me* v. 33, v. 37, sujet sous-entendu v. 37), plusieurs personnages prennent la parole pour raconter, dans des discours introduits par *conter*, *conte* ou simplement *dire*<sup>4</sup>.

Lors de la cour d'ouverture, nous trouvons une première occurrence : *li un recontoient noveles, / li autre parloient d'Amors* (v. 12-13). C'est là le seul emploi du verbe *reconter* avec un sujet

---

<sup>3</sup> Roberta Krueger, « Reading the *Yvain/Charrette*: Chrétien's Inscribed Audiences at Noauz and Pesme Aventure », *Forum for modern Language Studies*, 19, 1983, p. 172-187 et « *Tuit li autre* : The Narrator and his public in Chrétien de Troyes' *Le Chevalier de la Charrete* », dans *Courtly romance*, dir. Guy Mermier, Détroit, Michigan Consortium for Medieval and Early Modern Literature, 1984, p. 133-150, et surtout le chapitre 2 (consacré à *Yvain* et à *Lancelot*) de son ouvrage réédité en 2005 : *Women readers and the ideology of gender in Old french verse Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

<sup>4</sup> A partir du concordancier établi par Denis Hüe, en ligne, <https://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/yvain/conc%20yvain%20court.pdf>, on trouve dans le texte 42 emplois de *conter*, *reconter* et de mots de leur famille, ce qui est élevé, comparé par exemple aux 34 emplois de *compagnie*, *compagnon* etc. et aux 37 emplois de mots de la famille de *consoil*. On n'est pas loin des 50 emplois d'*amor* et *amors*. Le conte peut aussi être introduit par *dire*, surtout quand il est au discours direct (plus rarement indirect, nonobstant le fait que parfois en ancien français cette distinction n'est pas pertinente).

collectif, mais aucun récit –excepté celui de Calogrenant- ne viendra expliciter le contenu de ces *noveles*<sup>5</sup>.

Nous identifions ensuite bien sûr Calogrenant, dont le récit constitue un morceau de choix (v. 142-578) (*contasse* v. 146 ; *conter* v. 578), souvent commenté<sup>6</sup>, en relation avec l'absence de prologue, qu'il compenserait<sup>7</sup>. A l'intérieur du récit de Calogrenant, le vavasseur ne raconte rien, mais le vilain énumère au futur, dans un récit prophétique quelque peu paradoxal, ce qui va se passer pour Calogrenant (v. 365ss). Ainsi le narrateur raconte que Calogrenant raconte que le vilain raconte. C'est bien un conteur que ce *vilain*. Tout comme Calogrenant ou le narrateur, il utilise une formule de prétérition (v. 389). Je propose de considérer son discours direct, qui énumère chronologiquement les faits qui vont se dérouler comme un récit. Certes, de nombreuses définitions imposent qu'un récit soit au passé (pour Barthes, par exemple, le passé simple est « la pierre d'angle du récit »<sup>8</sup>). Pourtant nous gagnons en compréhension de l'œuvre à considérer cette prise de parole du vilain comme un récit, enchâssé dans celui de Calogrenant, lui-même enchâssé dans celui du narrateur. Cette construction illustre selon moi l'esprit expérimentateur de Chrétien. Cet enchâssement lui permet, avec brio, de décliner diverses modalités narratives. Le narrateur surplombant fait un récit dans lequel le héros est un *il*, Calogrenant use du *je*, quant au vilain il exploite le *tu*. Par ailleurs, sur l'axe temporel, si le récit de Calogrenant renvoie à un passé, et celui du vilain à un futur, la voix du narrateur surplombant est inscrite dans un présent, celui de la lecture ou de la performance. On notera que si le narrateur surplombant mêle les temps du présent et du passé pour son récit, comme cela est bien toléré au Moyen Âge (plus que de nos jours : attention lorsqu'on traduit !; par exemple : *La damseisele atant s'an part/ s'est venue a son oste arriere, / mes ne mostra mie a sa chiere/ la joie que ses cuers avoir, / einz dit que sa dame avoit...v. 1908ss*), celui de Calogrenant, qui

---

<sup>5</sup> Au terme de ce relevé, il apparaît que les conteurs et conteuses sont des voix individuelles (*li uns recontoient* v. 12 suppose en fait plusieurs récits individuels), par opposition aux voix collectives, par exemple celles qui décrivent en simultané le combat opposant Yvain et Alier (v. 3195ss).

<sup>6</sup> Voir par exemple pour les études les plus anciennes : Roger S. Loomis, « Calogrenanz and Chretien's originality », *Modern Language Notes*, 43, 1928, p. 216-221 et Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Bern, Francke, 1946, trad. française Paris, Gallimard, 1968, p. 133-152 (« Les aventures du chevalier courtois »). Plus récemment : Paul R. Lonigan, « Calogrenant's Journey and the Mood of the Yvain », *Studi francesi*, 8, 1976, p. 1-20; David F. Hult, « Calogrenant's prologue », dans *Si sai encor moult bon estoire, chançon moult bone et ancienne: Studies in the Text and Context of Old French Narrative in Honour of Joseph J. Duggan*, dir. Sophie Marnette, John F. Levy et Leslie Zarker Morgan, Oxford, Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 2015, p. 179-198.

<sup>7</sup> Voir en particulier Tony Hunt, « Chrétien's prologues reconsidered », dans *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, dir. Keith Busby et Norris J. Lacy, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 153-168; Marie-Louise Ollier, « The author in the text: the prologues of Chrétien de Troyes », *Yale French Studies*, 51, 1974, p. 26-41 [repris dans Marie-Louise Ollier, « L'auteur dans le texte. Les prologues de Chrétien de Troyes », *La forme du sens. Textes narratifs des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Études littéraires et linguistiques*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 111-123].

<sup>8</sup> « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communication*, 8, 1966, p. 1-27.

pourrait bénéficier de la même souplesse, use de fait quasi exclusivement du passé, sauf au vers 525 *vois* qui renvoie de fait au présent du locuteur et non aux faits passés racontés et *vient* au vers 221 qui correspond au passé des faits racontés. Dans cet emploi, étant donné l'usage par ailleurs exclusif du passé que fait Calogrenant pour raconter son aventure, on attendrait *vinrent* et c'est bien, d'ailleurs, la forme que l'on trouve dans le manuscrit BnF fr. 1433 (cf. l'édition D. Hult v. 223<sup>9</sup>). Quoi qu'il en soit, même s'il y a avec *vient* un présent référant à des événements passés, globalement sur plus de 400 vers, c'est très peu et il semble bien y avoir une différence entre la façon de raconter de Calogrenant (avare de présents) et celle du narrateur (qui mêle présent et passé). Ainsi les temps grammaticaux permettent de distinguer l'actualité pour la voix conteuse, le futur pour le *vilain*, l'antériorité pour Calogrenant.

Dans cette partie, Chrétien semble s'être imposé, presque à la mode oulipienne, de décliner le récit, en variant les postures, allant jusqu'à un récit à la deuxième personne et au futur, dont les contraintes sont particulièrement éloignées des conditions du récit classique. On songe ainsi au premier récit rédigé à la deuxième personne, *Le Serviteur* d'Henri Bachelin (1918), ou surtout à *La Modification* de Michel Butor (1957) (parmi d'autres).

La prise en considération de ces trois récits enchâssés (récit du narrateur, incluant le récit de Calogrenant, incluant celui du vilain) rend compte de la complexité du dispositif poétique au début du roman. Il semble que dans cette partie, seuls des narrateurs masculins (songeons même à *li un* v. 12) prennent la parole, faisant écho à la voix du narrateur surplombant. Cette parole virile est cependant relayée, à la fin de l'épisode initial, par celle de la reine Guenièvre<sup>10</sup>, qui une fois que Calogrenant a terminé son récit, rapporte tout au roi qui vient de se lever de sa sieste : *Delez la reïne s'asist, / Et la reïne maintenant/ Les noveles Calogrenant/ li reconta tot mot a mot, / Que bien et bel conter li sot* (v. 654ss) : c'est ce récit qui pousse le roi à faire le serment d'aller à la fontaine, ce qui va provoquer la séparation d'Yvain et Laudine. La parole féminine est ici en apparence subsidiarisée : narrativisée, elle ne donne pas lieu à une prise de parole développée au discours direct. Pourtant c'est un récit exact (*mot a mot*) et agréable (*bien et bel*), qui, avant même qu'on puisse savoir qu'Yvain va épouser Laudine, enclenche la série d'évènements qui va les séparer. Par ailleurs, cette prise de parole féminine, qui clôt ce début, rappelle aussi que le récit de Calogrenant a été fait à la demande de la reine de recommencer son récit après un faux départ (v. 141).

---

<sup>9</sup> Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion ou Le roman d'Yvain*. Édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1433, traduction, présentation et notes de David F. Hult, Paris, Librairie générale française (Lettres gothiques), 1994.

<sup>10</sup> Elle a depuis le *Roman de Brut* de Wace la réputation d'être *large et bone parliere* (cit. par Aurélie Houdebert, *Chrétien de Troyes. Le Chevalier au Lion*, Atlande, 2017, p. 157).

Sans qu'il soit possible de développer ici, cette situation a été à juste titre mise en parallèle avec le prologue du *Chevalier de la Charrette* que Chrétien commence à la commande de Marie de Champagne. Il me semble possible aussi de rapprocher le fait que Chrétien ne mène pas à son terme *Le Chevalier de la Charrette* et laisse la plume à Godefroi de Leigni, qui l'achève, de Calogrenant qui commence l'aventure de la fontaine sans l'achever, contrairement à Yvain. Cette hypothèse a deux conséquences :

- D'une part alors que l'on considère souvent que Chrétien a composé simultanément les deux romans (*Le Chevalier au Lion* et *Le Chevalier de la Charrette*)<sup>11</sup> en commençant par le début du *Chevalier au Lion*, l'hypothèse d'un Calogrenant dont l'échec serait à rapprocher de l'abandon de Chrétien supposerait au contraire que le début du *Chevalier au Lion* a été composé tardivement, ou révisé, ou rajouté peut-être même (comme l'aurait été selon certains critiques l'épisode de Noauz dans le *Chevalier de la Charrette*<sup>12</sup>). Je pense, comme Roberta Krueger, que la chronologie des deux œuvres peut encore donner lieu à des trouvailles<sup>13</sup>. Je pense surtout que la composition des deux œuvres est complètement imbriquée, avec des allers et retours et des reprises de passages déjà écrits et revus à la lumière de l'avancée de l'œuvre jumelle.

- D'autre part, si Calogrenant est une figure auctoriale non seulement très généralement parce que son récit le place en posture de conteur, comme le narrateur surplombant, mais aussi plus particulièrement parce qu'il ne termine pas l'aventure tout comme Chrétien ne termine par *Le Chevalier de la Charrette*, l'activité du poète est placée sous le signe de l'échec et de la honte, tout comme la défaite de Calogrenant : le *vilain*, dans le jeu d'enchâssement, confirme, par sa position sociale, cette dévalorisation du conteur. Que penser de cette représentation du poète ? Je propose d'y voir une mise en récit, originale, de la traditionnelle modestie affectée, héritée de l'Antiquité et commentée par E. R. Curtius<sup>14</sup>, dans un épisode qui de fait constitue un prologue, en l'absence de prologue d'auteur traditionnel.

Si je reprends, pour terminer mon analyse du début de l'œuvre, le critère opposant écrit/oral, je constate que ce début ne fait pas référence à l'écrit et ne campe que des conteurs et non des

---

<sup>11</sup> Pour une synthèse des travaux portant sur les rapports entre *Le Chevalier de la Charrette* et *Le Chevalier au Lion*, voir Aurélie Houdebert et Pauline Lambert, *Chrétien de Troyes. Le Chevalier au Lion, op. cit.*, p. 119-120 (Anthime Fourrier, Philippe Ménard et Jean Frappier ont apporté des arguments convaincants à l'idée d'une composition simultanée ; voir aussi David Shirt : « How much of the Lion can we put before the Cart ? », *French Studies*, 31, 1977, p. 1-15). Notons que l'hypothèse d'une composition antérieure du *Chevalier de la Charrette* n'est pas complètement abandonnée : voir Jan Janssens, « The Simultaneous composition of *Yvain* and *Lancelot* : fiction or reality ? », *Forum for Modern Language Association of America*, 23, 1987, p. 366-37 (qui réinterprète les rimes équivoques qui conduisent Shirt à la conclusion d'une composition simultanée).

<sup>12</sup> Voir David Shirt, « How much of the Lion can we put before the Cart ? », art. cité.

<sup>13</sup> « Reading the *Yvain/Charrette*... », art. cité, p. 173.

<sup>14</sup> *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses universitaires de France, 1956, 2 vol., t. I, p. 154-158. Sur la façon dont Chrétien compose avec le topos de la modestie, voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 192 (où il n'est pas question du *Chevalier au Lion*).

lecteurs, ce qui s'opposera à ce que nous constaterons au sujet des figures féminines, qui iront par paires conteuse/lectrice. Ce déficit de référence explicite à l'écrit, au livre, surprenant dans un pseudo-prologue, est compensé cependant par le fait d'une part que l'enchâssement est dominé par l'auteur, qui écrit (même s'il ne se montre pas dans cette posture), d'une part, et surtout par le fait que Calogrenant, dans sa pratique orale, mime l'écrit. Son prologue en son début reprend des traits caractéristiques des prologues romanesques (dont le recours aux paraboles bibliques, les énoncés sentencieux etc... v. 149-172) et à l'autre extrémité de sa prise de parole, il détourne les vers du *Roman de Rou* de Wace où il est question de la fontaine de Brocéliande (v. 575-8). Cette reprise est intéressante : alors même que Wace dénonce les merveilles de Brocéliande comme fables imaginaires, Calogrenant, voix de Chrétien, revendique la vérité de son récit. Il prend appui sur Wace, dénonçant les fables de Brocéliande, pour raconter celles-ci, qu'il pose comme vraies. On a là une citation détournée, dont le but est de convoquer une autorité, indiscutable (le lecteur médiéval cultivé aura reconnu le chroniqueur, Wace, sérieux), mais pour lui faire dire finalement l'inverse de ce qu'elle disait. La folie que s'attribue Calogrenant est celle du fou médiéval, qui dit une vérité sous le voile de la déraison. Quoi qu'il en soit, le discours oral de Calogrenant est très littéraire en particulier en son début et en sa fin, qui sont stratégiques, et pour le lecteur auditeur médiéval, il évoque autant si ce n'est plus la littérature écrite que la tradition orale. Là où les figures féminines seront soit lectrices, soit conteuses, Calogrenant, comme le poète, est à la croisée des deux pratiques.

Cette absence de références explicites à l'écrit attire l'attention sur l'écart par rapport à la tradition : Chrétien ne revendique aucune source écrite en ce début de roman, sans oublier que du fait du commencement *in medias res* la figure auctoriale est très discrète au début du récit, ce que relaie, tout au long du roman le fait que la plupart des interventions du *je* conteur narrateur auront pour enjeu de signaler les manques, l'incomplétude ou l'incertitude (*ne sai de cui, ne sai quanz* v. 5864, *ce me samble* v. 2687, v. 3480, cf. aussi v. 2163, v. 2390-400, v. 2626-34...): une comparaison avec *La Charrette* montre que dans ce récit la voix conteuse est beaucoup plus affirmative et voyante, elle a plus d'autorité et s'impose : *Mes une chose vos cont gié* (éd. cit., v. 2988). Dans *Le Chevalier au Lion* il faudra attendre, contrairement aux autres romans de Chrétien, les derniers vers pour qu'il se montre et se nomme : avant, il se cache (en omettant le prologue attendu), s'efface (en invoquant son impuissance à savoir et à dire), ou se masque (en particulier dans le jeu d'enchâssement). Il n'en demeure pas moins que derrière cette discrétion de la figure auctoriale et derrière ses masques dévalorisants, se cache un auteur tout puissant qui joue avec les contraintes du récit et explore des pratiques extrêmes comme le récit

au futur et à la deuxième personne<sup>15</sup>. Finalement, au début du roman, le jeu d'enchâssement et l'absence de figure liée à l'écrit, contribuent, paradoxalement, à construire une figure auctoriale puissante, virile.

Cependant Chrétien ne se contente pas de camper des conteurs au début de l'œuvre, là où on les attend le plus, quand il s'agit de capter le public en lui proposant en miroir un récit de récit : le relais est pris, dans la suite du roman, par des conteuses, doublées de lectrices.

## II. Conteurs et conteuses

Dans la suite de l'œuvre, Lunete joue à plusieurs reprises le rôle de conteuse, dans des épisodes où l'auteur varie la présentation de la prise de parole : elle raconte à Yvain au discours direct sa première venue à la cour (1002ss) ; puis elle *conte* au discours indirect à Gauvain ce qu'elle a fait, provoquant le rire de son interlocuteur et entrant dans un jeu de séduction (2433)<sup>16</sup>. Plus loin c'est à nouveau à Yvain que Lunete narre ce qui s'est passé au château pendant son année d'absence (v. 3642ss, cf. 3722 : *conter*), racontant ce que le narrateur surplombant n'a pas dit. Finalement, Lunete conte ses mésaventures au discours indirect pendant une chevauchée à la cadette des sœurs de Noirespine (v. 4972) : il n'y a pas vraiment récit. Lunete, racontant ce que Chrétien ne nous dit pas (l'avant texte du premier passage de Lunete à la cour d'Arthur, le récit, éclipsé, de ce qui s'est passé pendant l'absence d'Yvain de Landuc...), vient doubler le poète, au sens où elle le remplace, tandis que Calogrenant le doublait, au sens qu'on donne à ce terme quand on parle d'un film doublé, c'est-à-dire qu'il raconte la même chose et en même temps. Les récits de Lunete vont en perdant de l'épaisseur au fil du texte, jusqu'au bref récit pendant la chevauchée avec la cadette : il n'en demeure pas moins que Lunete est la conteuse la plus active dans le texte.

D'autres conteuses sont cependant mises en scène, qui n'ont pas la récurrence de Laudine : la cadette, qui fait à Yvain un bref récit, un sommaire, de ses mésaventures (v. 5051-6) ou bien la demoiselle de la dame de Norison qui trouve Yvain nu, fou, et le reconnaît à une cicatrice (v. 2912ss), et surtout, à Pesme Aventure (v. 5250ss) l'une des ouvrières, qui restera anonyme, prend la parole, à l'oral, pour raconter à Yvain l'origine de la mauvaise coutume, dans un discours direct de belle ampleur (v. 5250-5328).

---

<sup>15</sup> D'ailleurs à la fin de l'œuvre, la voix conteuse se fera très voyante, contrairement à ce qui la caractérise ailleurs dans le roman : elle mènera le jeu avec ostentation à l'occasion du duel opposant Gauvain et Yvain et du développement sur Amour et Haine (v. 5995ss).

<sup>16</sup> Chrétien joue des variations : discours direct/discours indirect ; destinaire Yvain/ destinataire Gauvain ; récit qui provoque l'amour d'un tiers/ badinage entre Gauvain et Lunete (v. 2443), avec une quasi paronomase entre *cointe* (avenante v. 2419), *s'acointe* (se lie v. 2420), *conte* (v. 2426) et *entracointoient* (v. 2443).



Après le départ d'Yvain, les figures de conteurs masculins deviennent rares : le relais est pris par les femmes, ce qu'annonçait déjà dans la première partie le fait que la reine Guenièvre prenait la parole pour raconter au roi ce que Calogrenant avait raconté, ce qui concluait l'épisode, la reine ayant en quelque sorte le dernier mot. Il est de fait logique qu'après le départ en aventure d'Yvain les hommes cessent de raconter. Le conteur et le chevalier sont alors des figures antinomiques : le conteur est immobile alors que le chevalier est *errant* (comme le rappelle Gauvain, *Assez songe qui ne se muet* v. 2509), d'autre part, le héros, Yvain, se caractérise par l'oubli (jusqu'à la fin du roman ; cf. par exemple v. 2747 *Yvain, molt fus or oblianz*) alors que le conteur doit avoir une bonne mémoire ; enfin le héros cherche l'honneur, alors que les conteurs, dans la première partie, sont marqués par la honte pour Calogrenant et la disqualification sociale pour le *vilain*. Finalement, il n'est pas surprenant que la parole passe aux femmes, inférieures, réputées pour leur habileté langagière, pour le meilleur et souvent pour le pire.

Pourtant, au milieu de ces conteuses, on trouve deux cas où un homme raconte.

Le seigneur du château confronté à Harpin fait à Yvain un récit de sa situation actuelle, du passé (l'origine de la mauvaise coutume) et termine sur le futur proche qu'il devine. A lui seul il combine les trois rapports au temps mis en œuvre dans les récits masculins et enchâssés du début. Le récit du seigneur permet de meubler le temps, en attendant Harpin, dont l'arrivée est différée (v. 3845ss). Chrétien aurait pu donner la parole à la demoiselle, qui serait entrée dans le réseau des conteuses. Cependant la demoiselle ne parle pas : elle pleure. La répartition des rôles entre le père et la fille suggère qu'il ne peut y avoir en même temps un conteur et une conteuse, et que les fonctions informatives et pathétiques ne peuvent être assumées par les mêmes personnages. Ce seigneur du château, qui reste anonyme (contrairement à son ennemi, Harpin), pourrait être lui aussi une figure de l'auteur, dans la mesure où il double le récit surplombant : sa discrétion (son anonymat) serait celle de la figure auctoriale, discrète, cachée, modeste. Après sa victoire contre Harpin, Yvain demande que la fille et les fils du seigneur soient envoyés à Gauvain pour lui raconter comment lui-même s'est comporté : *et comant il s'ert contenuz / vialt que il soit dit et conté / que por neant prant sa bonté / qui vialt qu'ele ne soit seüe* (v. 4272ss). La fille et les fils sont mentionnés comme conteurs, mais leurs récits, brièvement annoncés au discours indirect ne seront jamais donnés et ils n'acquerront pas le statut de personnages conteurs dans le texte.

La deuxième exception à la féminisation des voix conteuses après le départ en aventures du héros éponyme est constituée par Yvain en personne, qui à deux reprises joue le rôle de conteur.

D'abord, après avoir vaincu Keu à la fontaine, il doit raconter à Arthur ce qui lui est arrivé ; il se trouve en posture de conteur:

*Et li rois li requiert et prie,  
Se lui ne poise, qu'il lor die  
Comant il avoit exploitié,  
Car molt avoit grant convoitié  
De savoir s'avanture.  
De voir dire molt le conjure,  
Et il lor a trestot conté  
Et le servise et la bonté  
Que la demesele li fist.  
Onques de mot n'i entreprist  
Ne riens nule n'i oblia.  
Et après ce le roi pria  
Que il et tuit si chevalier  
Venissent a lui herbergier. (v. 2292-2306)*

Cette scène de conte est narrativisée : pas de discours direct, ni même indirect au sujet d'Yvain, contrairement à ce que l'on a dans le cas de Calogrenant. Autre différence: est racontée une victoire, et non un échec. Le récit d'Yvain est par ailleurs complet et véridique : le héros, promis à un oubli fâcheux, fait ici preuve d'une mémoire sans faille. C'est un conteur idéal, mais justement, son conte n'est pas rapporté, même s'il est supposé raconter la même chose que ce que le narrateur vient de nous dire. Dans cet épisode, la voix du personnage ne double pas celle du poète : le poète l'a précédé. De même, plus loin, Yvain, lorsqu'il se fait reconnaître par Lunete, prononce un bref récit au discours direct (v. 3628ss), mais sa parole reste en retrait par rapport à celle de la demoiselle.

Si, avant le départ d'Yvain en aventures, les conteurs étaient beaucoup plus audibles que la seule conteuse, discrète, qu'était Guenièvre, par la suite, les figures de conteuses prennent le relais. Alors que les conteurs donnaient lieu à une construction verticale, par enchâssement, et combinaient, en particulier pour ce qui est de Calogrenant, les postures de conteur oral et de poète écrivain, les deux conteuses principales (celle qui intervient le plus souvent pour raconter, Lunete, et celle qui fait le plus long récit féminin, l'ouvrière de Pesme Aventure), en revanche, sont organisées en réseau horizontal avec deux figures de lectrices, qui convoquent l'écrit, sans que les figures qui content et celles qui lisent soient confondues.

### **III. Conteuses, lectrices, tisseuses et belles dames en robe de soie**

Joan Grimbert, dans *Yvain dans le miroir*, insiste sur « la façon dont le lecteur est incité à faire un rapprochement entre deux ou plusieurs unités narratives qui sont écartées les unes des autres sur l'axe narratif », ce qui invite à la relecture<sup>17</sup>. C'est ainsi qu'au couple Lunete conteuse/ dame de Landuc lectrice (en particulier dans la scène où Yvain est enfermé après avoir tué Esclados) répond celui formé, plus loin, au château de Pesme Aventure, par l'ouvrière qui raconte ses malheurs à Yvain et la demoiselle qui fait la lecture à ses parents. Cependant il n'y a pas symétrie exacte, Chrétien pratiquant l'art de la variation. Le couple Laudine / dame de Landuc a une présence filée et parcourt le récit, Laudine contant à plusieurs occasions et la dame lisant à deux reprises, tandis que l'ouvrière et la fille du seigneur n'apparaissent qu'une fois, dans l'épisode de Pesme Aventure.

### a. Lunete et la dame de Landuc

Lunete et la dame de Landuc constituent une paire conteuse/lectrice. Nous avons vu précédemment que Lunete faisait plusieurs contes, dont aux vers 1002ss le récit de son premier passage à la cour d'Arthur. Si sa posture de conteuse est moins voyante que celle de Calogrenant, son discours n'en est pas moins le récit organisé chronologiquement d'événements passés. Lunete joue par ailleurs à plusieurs reprises, tout au long du texte, le même rôle d'informatrice, récapitulant des événements, rôle commun à de nombreuses demoiselles arthuriennes<sup>18</sup>. Alors que Lunete *conte*, la dame de Landuc lit son psautier, en manifestant sa douleur, qui séduit Yvain. Le motif de la lecture érotique connaît, tout au long du Moyen Âge, un succès notable, chez Gautier d'Arras par exemple. Dante s'en souviendra, quand il racontera l'*innamoramento* de Paolo et Francesca<sup>19</sup>. On retrouve par ailleurs une Laudine lectrice dans la mention de la lettre apportée par la Demoiselle Sauvage<sup>20</sup> annonçant la venue d'Arthur (v. 1622). Cette

<sup>17</sup> *Yvain dans le miroir. Une poétique de la réflexion dans le "Chevalier au lion" de Chrétien de Troyes*, Amsterdam et Philadelphia, Benjamins, 1988, p. 44.

<sup>18</sup> Y compris plus tard dans les romans en prose : voir Bénédicte Milland-Bove, *La demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2006.

<sup>19</sup> Voir *Floris et Liriopé* de Robert de Blois (XIII<sup>e</sup> siècle) ou *Floire et Blancheflor* (anonyme, début du XIII<sup>e</sup> siècle). Dans *Floris et Liriopé* et *Floire et Blancheflor* deux jeunes gens lisent ensemble les mêmes livres et tombent amoureux (parce qu'ils lisent des histoires d'amour) : on retrouve dans l'*Enfer* de Dante le même motif, aux environs de 1314, dans une scène de lecture très célèbre, qui montre Francesca da Rimini expliquant à Dante, pèlerin, comment elle et Paolo Malatesta se sont retrouvés en enfer à cause de leur lecture des amours de Lancelot. Chez Gautier d'Arras ou dans *Le Chevalier au Lion* la scène est différente : on voit une jeune fille, dans un décor curial raffiné, faire la lecture, à haute voix, à son père et à sa mère. La scène reflète certainement une pratique bien attestée : la nouvelle génération (la demoiselle) sait lire (et non ses parents, semble-t-il, qui sont fiers de cette demoiselle dont ils ont soigné l'éducation).

<sup>20</sup> Le nom de la messagère a souvent étonné, d'autant qu'on ne revoit jamais ce personnage. Personnellement je vois une opposition entre le caractère sauvage de la demoiselle et la référence à la lecture et aux lettres : si la périphrase qui désigne la demoiselle peut très bien n'être appelée que par les nécessités de la rime avec *messages*,

demoiselle aurait pu donner l'information verbalement ; la lettre confirme de fait Laudine comme lectrice, et incite le lecteur à accorder de l'importance à la scène où elle lit le psautier. Le lien entre Laudine et l'écrit est peut-être aussi renforcé par les vers v. 2154-5, où elle est présentée comme la *filie au duc/ Laududez, dom an note un lai*. S'il est incertain si l'antécédent de *dom* est *filie* ou *duc*, il n'en demeure pas moins que Laudine (ou au moins son lignage) est associée à l'acte de « noter », qui renvoie souvent à l'écrit, par l'intermédiaire soit des mots, soit des notes de musique, le lai pouvant être musical. Ce détail pourrait correspondre à la mention, très discrète, d'une source écrite, fictive peut-être, attendue dans le prologue mais qui serait déplacée au v. 2154<sup>21</sup>. Sans être univoque, la mention du lai contribue à construire le lien entre Laudine et l'écrit. Sans oublier que le mot *texte* apparaît aussi au v. 1168, pour désigner, conformément à l'usage médiéval, un évangélaire, au moment de la procession du deuil. Dans cet emploi, tout comme dans l'emploi moderne, déjà attesté au Moyen Âge, ce terme renvoie à un écrit. Paradoxalement, les références, directes ou non, à l'écrit (*letres, texte, psautier*) sont absentes là où on les attend, du côté de l'ermite ou de la cour d'Arthur, voire dans le prologue : elles concernent en revanche toujours la dame de Landuc et son environnement, dans cet espace incertain et merveilleux où elle vit. Laudine est installée au centre de diverses notations, plus ou moins explicites, qui l'associent à la lecture, tandis que Lunete, toujours, *conte*. Yvain succombe parce que le récit de Lunete établit entre eux une complicité fondée sur un passé partagé et remémoré et parce qu'il voit Laudine lire son psautier. Dans le regard d'Yvain, l'or des lettres enluminées se confond avec la blondeur des cheveux de la dame, et l'éclat de son teint et de son regard (v. 1413ss). D'un côté le regard qui lit, qui pleure, de la dame, de l'autre le regard d'Yvain, qui la contemple. Deux solitudes : celle de la dame lisant (*sole*), celle d'Yvain monologuant, dans une tirade dont la rhétorique cultivée suggère que celui qui la prononce est un lecteur (v. 1430ss), ce qui renforce l'importance de la lecture dans cet épisode. Cette scène se termine sur le motif de l'imitation et de la rivalité entre Dieu et la Nature, qui ont créé Laudine si belle, ce qui en filigrane pose le problème du poète, qui est du côté non de Dieu

---

l'effet de sens me paraît être que cette figure, sauvage, de médiatrice, met en évidence la discontinuité de l'espace : il y a deux lieux où l'on lit, deux lieux cultivés (la cour d'Arthur et celle de la dame de Landuc), et entre les deux, c'est le monde sauvage, que traverse justement la demoiselle sauvage. Cette demoiselle sauvage contribue à isoler le château de Laudine dans un espace disjoint, énigmatique, reculé (un peu plus loin, cet élasticité de l'espace entre la cour d'Arthur et le château de Laudine se retrouvera dans la discussion entre Lunete et Laudine au sujet du délai au terme duquel Yvain pourrait paraître v. 1822ss). La lecture apparaît alors comme un vecteur de civilisation entre espaces disjoints, certainement comme cela a pu être le cas au Moyen Âge.

<sup>21</sup> Le présent *note* peut surprendre : *note-t-on* ce lai au moment du mariage d'Yvain et Laudine ? ou bien continue-t-on à l'époque du narrateur à le *noter* ? a-t-on là un présent d'habitude, qui signifierait que c'est un lai à succès, que l'on copie régulièrement ? A moins que *noter* ait son sens, possible, de « chanter », « jouer de la musique » : auquel cas il s'agirait d'un chant festif au moment du mariage. *Noter* veut d'ailleurs aussi dire « garder en mémoire », ce qui renverrait à la culture supposément partagée entre le narrateur et son public... Ce verbe ne manque pas d'ambiguïté, mais peut conforter le lien entre Laudine et l'écrit.

créateur, mais de la Nature travaillant la matière. Qu'est-ce qui, alors, se révèle le plus efficace, la lecture ou le *conte* ? C'est Lunete qui *conte* et qui préside à la mise en scène ; c'est la dame qui lit et provoque l'affect : Yvain quant à lui est auditeur du conte mais la description de la naissance de l'amour en lui est des plus littéraires. Les deux personnages féminins déterminent le destin d'Yvain, mais il semble bien que ce soit Lunete qui mène le jeu, y compris peut-être en mettant en spectacle une scène de lecture. Comme le suggère G. M. Armstrong<sup>22</sup>, Lunete est un double du narrateur, mais il ne faut pas oublier que le lecteur auditeur réel succombe, comme Yvain, sous le coup de la séduction de la lecture, du texte et de la littérature.

### **b. Pesme Aventure : l'ouvrière conteuse et la lectrice**

A Pesme Aventure, de même, Yvain rencontre d'abord l'ouvrière, porte-parole des trois cents prisonnières<sup>23</sup>, qui raconte l'origine de la mauvaise coutume, dans un long récit (v. 5250-5331 : *Il avint molt grant pieça... et bien sachiez..., mes tote voie ensi avint... ne nel tenez vos mie a fable...*)<sup>24</sup>, avant de voir la fille du seigneur du lieu, en train de faire la lecture à ses parents (v. 5357-78). Un certain nombre d'éléments imposent de mettre ses deux figures en relation : l'unité de lieu et d'action, Pesme Aventure, le fait que la noble demoiselle est, comme les tisseuses, une victime féminine<sup>25</sup>, mais aussi la continuité entre les tissus que travaillent les ouvrières et le drap de soie sur lequel est assis le riche seigneur (v. 5358). On peut aussi rapprocher le préau où se trouve l'atelier et le verger de la conteuse, les deux espaces détournant ou reprenant le topos du *locus amoenus*. Les deux scènes fonctionnent en miroir inversé : un groupe nombreux de trois cents tisseuses/ une famille nucléaire dans une scène intime ; de pauvres femmes laborieuses<sup>26</sup> en vêtements déchirés/ de nobles oisifs, richement parés ; d'un côté l'urgence de la situation désespérée de l'ouvrière, de l'autre la scène plutôt détendue qui se joue dans le verger.

<sup>22</sup> « Women of power : Chrétien de Troyes'Female Clerks », dans *Women in French Literature*, dir. Michael Guggenheim, Anma Libri, Saratoga, 1988, p. 29-46.

<sup>23</sup> Roberta L. Krueger (« Reading the *Yvain/Charrette*: Chrétien's Inscribed Audiences at Noauz and Pesme Aventure », *Forum for modern Language Studies*, 19, 1983, p. 172-187) mentionne le groupe des tisseuses, mais ne s'intéresse pas au fait qu'une voix est individualisée.

<sup>24</sup> Ce récit mêle lui aussi passé, présent et futur. Il présente quelques ornements rhétoriques et surtout se termine par une plainte pathétique, caractéristique du discours féminin.

<sup>25</sup> Roberta Krueger, *Women readers and the ideology of gender in Old french verse Romance*, op. cit., 33-51.

<sup>26</sup> Jean Frappier en particulier a insisté sur ce point (*Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, 1957, p. 157). Les critiques ont proposé plusieurs référents : les ateliers où les esclaves chrétiennes travaillaient le textile dans le monde arabe ; les ateliers seigneuriaux (ou ouvroir) où, à l'époque de Chrétien, des ouvrières travaillaient aussi le tissu. Chrétien dans *Le Conte du Graal* mentionne le château de la Roche del Chanpguin, où l'on teint, vend et achète des tissus teints (éd. F. Lecoy, Paris, Champion, 1973-1974, v. 8550ss). Un continuateur du *Conte du Graal* se souviendra du motif et évoquera un château où des chevaliers prisonniers sont obligés de tisser des ouvrages de soie brodés d'or (*Première Continuation*).

Ce diptyque confronte Yvain à deux récits, diffusés par la voix : l'un oral, l'autre écrit mais lu à haute voix, qui tous deux posent le problème de la fable, à travers, paradoxalement, deux scènes dans lesquelles on peut identifier des tableaux de la réalité du temps, autour d'un atelier et d'une scène au verger, où se voit l'élargissement social des pratiques de lecture. Dans le premier cas la demoiselle qui décrit sa triste histoire et celle de ses compagnes précise, au moment où elle évoque les monstrueux *netun*, qu'Yvain ne doit pas prendre ce qu'elle raconte pour une *fable* (v. 5266) ; dans la scène de lecture, c'est la voix conteuse qui intervient pour rappeler que pour beaucoup les histoires d'amour ne sont que *songes* (v. 5387).

Ces deux figures représentent, dans leur complémentarité, deux parts de l'inspiration poétique de Chrétien. La conteuse évoque l'Île aux Pucelles, qui renvoie au *Castellum Puellarum* (château des Demoiselles) évoqué par Geoffroy de Monmouth, et elle parle des *netun* qui sont des créatures merveilleuses, résultant des amours d'une femme et d'un diable. En revanche, du côté de la demoiselle qui lit, c'est l'allégorie savante du Dieu Amours et de ses flèches, d'inspiration ovidienne, qui est évoquée à la suite de la scène de lecture (v. 5771ss). Cette île aux demoiselles, ces *netuns*, ce dieu archer, sont autant d'éléments merveilleux, qui appartiennent à deux réservoirs imaginaires différents qui nourrissent les œuvres de Chrétien, d'un côté (en simplifiant fortement) des croyances partagées largement, de l'autre une culture antique lettrée. Le parallèle est poussé : à la violence physique des *netuns* qui appartiennent au folklore médiéval (et qui correspondent à une croyance répandue), répond la blessure métaphorique du Dieu Amour, écho d'une culture savante, lettrée.

Si, comme le suggère le prologue d'*Erec et Enide* le poète doit tirer d'un conte d'aventure une *moult bele conjointure*, l'ouvrière est du côté du conte, et la demoiselle du côté du roman qui en découle<sup>27</sup>. Ce serait elle qui pourrait lire, dans une mise en abyme, le roman que découvre le public de Chrétien, même si la voix conteuse intervient de façon voyante pour signaler son ignorance: «*un romans, ne sai de cui* » (v. 5360). Si ce silence ostensible peut inciter, ironiquement, le lecteur à imaginer qu'il s'agit d'un roman de Chrétien, rien n'est dit en ce sens. Non sans humour, l'auteur continue à se dérober. Pourtant la métaphore poétique du tissu, particulièrement active au moyen âge<sup>28</sup>, est à l'œuvre dans cet épisode, qui peut avoir une forte dimension métapoétique : les ouvrières, dont celle qui conte, ont des habits déchirés mais tissent le tissu ; la demoiselle, qui lit, ainsi que sa famille sont installées sur de beaux draps. Le conte

---

<sup>27</sup> La demoiselle lit certainement à haute voix pour ses parents. Elle lit « *en un romans* » (v. 5360) ; la préposition « *en* » suggère qu'elle ne lit peut-être pas le roman dans son intégralité, mais qu'elle a sélectionné un passage, ce qui suppose une pratique sociale et familiale de la lecture d'extraits.

<sup>28</sup> Voir, sur un autre corpus, Romaine Wolf-Bonvin, *Textus: de la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval: "Le bel inconnu", "Amadas et Ydoine"*, Paris, Champion, 1998.

n'est pas un texte, il n'en a pas l'agencement, la *conjointure* : c'est pourquoi celle qui conte porte des vêtements déchirés, troués, qui ne constituent pas un tissu ; le conte servant de base à la *conjointure*, il est logique que la conteuse fabrique le tissu, dont bénéficie la lectrice de roman, bien habillée. La demoiselle est du côté de la littérature, de la courtoisie, de la rhétorique: on serait tenté d'en conclure que c'est elle qui symbolise le travail poétique et son résultat. Pourtant la voix conteuse intervient aux vers 5383ss pour dire qu'elle pourrait parler longtemps des blessures d'amour avant d'épuiser le sujet, mais qu'elle ne le fera pas car les gens considèrent qu'il s'agit là de songes : en écho au début du roman (*Or est Amors tornee a fable* v. 24), le sujet amoureux est tenu à l'écart. La voix conteuse semble se désolidariser de la littérature amoureuse qu'incarne la demoiselle lectrice. Est-ce une façon pour Chrétien d'affirmer sa position quant à l'amour, à la courtoisie, au mariage ? Certainement : il n'est pas du côté de la demoiselle, univoquement, mais du binôme constitué par celle-ci et la conteuse. Normalement Yvain aurait dû tomber amoureux de la demoiselle : le verger est le lieu de l'amour, la demoiselle est parfaite. Pourtant il refuse, la rejette, sans pour autant renoncer à accomplir l'épreuve dont elle est le prix. Au final, la demoiselle lectrice n'épousera pas Yvain, mais les ouvrières, dont la conteuse, seront libérées. Certes toutes avaient à gagner à la victoire du chevalier, mais dans le cheminement de celui-ci la libération des demoiselles qui tissaient (dont la conteuse invoque Dieu v. 5241ss) semble avoir plus de poids. La mise à l'écart de la demoiselle est-elle à rapprocher de Laudine la lectrice, manipulée par la conteuse Lunete ? Pour répondre, il faut examiner les différentes figures de conteurs, conteuses et lectrices en réseau.

### c. Echos

La conteuse de Pesme Aventure commence son récit *in medias res*, comme le narrateur le fait dans *Le Chevalier au Lion* ; son récit, dysphorique, joue le même rôle que le récit de Calogrenant et convainc Yvain de tenter l'aventure ; cette conteuse est modeste socialement, comme le vilain. L'ouvrière entretient donc des relations avec les trois instances conteuses enchâssées dans la première partie. Pourtant si les conteurs masculins étaient associés à l'échec de l'aventure, les femmes qui content au contraire mènent le jeu et orientent activement l'avenir d'Yvain, qu'il s'agisse de Lunete ou de l'ouvrière de Pesme Aventure.

La lectrice du verger quant à elle est à mettre en relation avec la dame de Landuc : toutes deux sont de nobles dames sans mari, toutes deux lisent, dans des scènes qui donnent lieu à des développements rhétoriques courtois, où il est question du dieu d'amour et des blessures qu'il inflige. Mais les différences sont nombreuses : l'une lit un psautier, seule, à l'intérieur, dans la

douleur, et l'autre lit un livre profane, à un groupe, à l'extérieur, dans une scène plutôt agréable ; l'une ne veut pas épouser Yvain et l'épousera, l'autre veut l'épouser et ne l'épousera pas... Tout comme Chrétien, dans la première partie, a décliné diverses modalités du conte (*je, tu, il*, passé, présent, futur), de même il met en scène deux épisodes de lecture tout à fait différents, dont la mise en réseau contribue à faire ressortir l'absence de la part de la voix conteuse de référence à la lecture et à un texte source : du côté des hommes (de l'auteur), point de référence explicite à la lecture, au texte, qui seul peut faire autorité ; du côté des femmes, des conteuses plus valorisées que les lectrices.

## Conclusion

Finalement, Chrétien n'est ni Calogrenant, ni Lunete, ni le vilain, ni la tisseuse, ni la lectrice ; le roman en train de se lire n'est pas le psautier de la dame de Landuc ni même le roman de la demoiselle du vergier. Selon Marie-Louise Ollier (« Le discours en abyme »<sup>29</sup>) Chrétien, dans le conte très littéraire de Calogrenant, affirme la supériorité de l'écriture sur l'oralité. Pourtant Lunete, par la voix, mène Laudine, et Yvain, libère la conteuse de Pesme Aventure et n'épouse pas la lectrice, à qui il résiste ; le récit très écrit de Calogrenant, insuffisant peut-être, doit être relayé par celui de Guenièvre, déterminant pour la suite des événements ; l'échec du livre à dire le monde est formulé au moment du deuil de la dame (v. 1171-1174). De fait, il faut et le *conte* et le *livre*, Calogrenant, le vilain et Guenièvre, Laudine conteuse et la dame lisant, l'ouvrière racontant et la demoiselle lisant. Plus encore, un bon conteur, comme Calogrenant, parle comme un livre, tout comme le livre doit mimer la performance conteuse. Meister Christian, comme l'appelait Wolfram von Eschenbach, n'a pas un unique porte-parole ; si le *je* est discret, c'est qu'il n'est qu'une voix parmi toutes celles qui constituent l'œuvre ; celle-ci doit passer de la discorde plurielle des récits divergents (autour de la fontaine par exemple) à l'harmonie de la *conjointure*, tout comme après le vacarme de la tempête, à la fontaine, s'entendent les chants variés et néanmoins harmonieux des oiseaux (v. 463-465). Non pas la Voix de son Maître, mais les Voix de son Maître donc, ce qui explique peut-être que c'est à la fin du roman, après que toutes ces voix ont conflué, que la voix conteuse se fait la plus sonore, la plus audible, voire même la plus bruyante, d'abord dans le développement allégorique au sujet de Haine et Amour

---

<sup>29</sup> *Medioevo romanzo*, 1, 1974, p. 351-364.



à l'occasion du duel entre Yvain et Gauvain (v. 5995ss), puis dans l'épilogue, qui nomme explicitement, enfin, Chrétien.