

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME I-1974

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

LE DISCOURS EN « ABYME » OU LA NARRATION EQUIVOQUE

Le phénomène textuel que nous voulons présenter ici (nous réservant d'en publier ultérieurement une analyse détaillée) est sans doute unique dans l'ancienne littérature française. Unique, et — ou parce que? — chronologiquement situé à un moment critique où, d'une rupture avec les traditions primitives de l'oralité épique, émerge une poésie écrite — *inscrite*, un texte sur lui-même réfléchi, où, du miroir brisé de signes, sans fin renvoyant de l'un à l'autre, jaillit le sens multiple.

Il s'agit d'un passage de quelque 340 vers, que Chrétien de Troyes (pris ici, de façon emblématique, comme le créateur de cette forme nouvelle de narratif) a situé au début (vv. 149-480) de son roman le plus achevé: *Yvain, le Chevalier au lion*. Récit dans le récit, ce passage fournit (au niveau de l'agencement des intrigues) la préfigure en même temps que l'occasion des aventures à venir du héros, Yvain. Mais, fait à la première personne par le chevalier Calogrenant, il sort (sur le plan des formes linguistiques) du récit romanesque pour y instaurer, durant les minutes qu'il dure, un « conte » donné pour purement oral... que le roman pourtant récupère, ne fût-ce que parce que le conteur, énonciateur ici, figure à un autre niveau comme objet d'énoncé du narrateur. D'où une série de contrastes, sinon de contradictions, évidemment voulus par Chrétien de Troyes, intégrés à son texte, et qui y portent sens.

La parole — le dire —, à la fois sur le plan de l'expression et sur celui du contenu, a une place centrale dans le roman d'Yvain. Comme forme d'expression son importance apparaît à la fréquence des discours rapportés — indirects, semi-directs, directs, ces derniers notamment sous forme de dialogues —, et, d'une façon plus générale, à la fréquence des *verba dicendi*. Comme forme de contenu, le personnage arthurien n'existe que pour autant qu'on parle de lui et qu'on célèbre ses hauts faits — la cour arthurienne elle-même étant par excellence le lieu de toutes les énonciations. C'est

par rapport à elles qu'il convient de situer le récit de Calogrenant.

Rappelons d'abord brièvement dans quelles circonstances intervient ce récit. Un jour que le roi Arthur tient sa cour — un jour de Pentecôte —, les chevaliers se répandent, après manger, dans les salles, autour des dames et demoiselles: les uns racontent des histoires, les autres dissertent sur l'Amour; tandis que le roi fait murmurer toute la cour en se retirant dans sa chambre avec la reine, comportement insolite en un jour de si grande fête, des chevaliers se rassemblent à la porte,

et avoec ax Calogrenanz,
uns chevaliers molt avenanz,
qui lor a comancié un *conte*
non de s'annor, mes de sa honte (vv. 57-60).

(et avec eux Calogrenant, chevalier très avenant, qui s'est mis à leur raconter une histoire traitant, non de quelque chose d'honorable pour lui, mais de honteux).

Mais le conteur est interrompu par un incident provoqué par l'arrivée de la reine: la reine, en effet, sort de la chambre et s'approche du groupe pour mieux entendre; seul, Calogrenant l'aperçoit et se lève par courtoisie; le malveillant Keu en prend ombrage et se répand en sarcasmes sur Calogrenant. Suit une série de répliques qui, du v. 71 au v. 149, non seulement suspendent le récit mais le mettent même en péril de jamais reprendre: il y faut la double injonction de la reine, l'insistance de Keu lui-même, pour que le conteur veuille bien, quoique de mauvais gré, le « comancier tot de rechief ». Mais auparavant, il gratifie son auditoire d'un avertissement sentencieux sur le thème: Qui veut m'entendre, doit tendre son cœur autant que ses oreilles (vv. 171-172).

car ne vuel pas parler de songe
ne de fable ne de mançoenge.

(car ce dont je veux parler n'est ni rêve creux, ni fable inventée ni mensonge).

Si l'on entend par récit une unité discursive constituant « un tout de signification », on peut dénombrer, outre celui de Calogrenant, trois autres récits de personnage dans *Yvain*: le récit de Lunete, à la veille d'être brûlée pour trahison à la fontaine (vv.

3646-3714), celui du seigneur victime des sévices du géant Harpin de la Montagne (vv. 3846-3892), le long récit de l'infortune des trois cents pucelles du Château de Pesme-Aventure (vv. 5250-5331). Le récit de Calogrenant s'en distingue par tant de traits qu'il affiche en quelque sorte sa singularité.

Et d'abord ce récit est le seul à être spécifiquement présenté, par deux fois (vv. 59 et 61), comme un *conte*. Le fait est d'autant plus remarquable qu'on ne rencontre, dans tout le roman, que 3 occurrences de *conte*: à la troisième (v. 2687), le mot désigne la source orale (« ce dit li contes ») à laquelle le narrateur Chrétien feint de se référer. Le récit de Calogrenant se voit ainsi conférer, par la seule vertu de cette désignation, une autonomie particulière au sein du roman — celle d'une conte à l'égard duquel le narrateur dégageait toute responsabilité, se contentant de le retransmettre. Du conte oral, d'ailleurs, ce récit de Calogrenant remplit toutes les conditions de performance: le conteur s'adresse à un auditoire qui, probablement, fait cercle autour de lui, ne se gêne pas pour l'interrompre, le presse de reprendre. Il en a aussi le caractère de divertissement, dans ce loisir d'après manger, un jour de fête. Les trois autres récits sont au contraire très étroitement liés au tissu narratif, tant du point de vue formel que du point de vue de la fonction narrative. Formellement, ils sont tous trois insérés dans un dialogue: Lunete, le seigneur, les pucelles entreprennent leur récit à la demande expresse d'Yvain; il se constitue donc comme une réponse à une question. Du point de vue de la logique narrative, ces récits remplissent une fonction bien déterminée: provoqués par la compassante curiosité d'Yvain, ils n'exposent une situation d'extrême et impuissante infortune que pour solliciter en retour, de façon plus ou moins explicite, la prouesse libératrice d'Yvain. C'est ainsi leur récit qui vaudra respectivement à Lunete d'échapper au bûcher et d'être réhabilitée auprès de sa dame, au seigneur d'être à tout jamais délivré du géant, aux pucelles d'échapper à leur esclavage et de pouvoir retourner dans leur pays — ces divers résultats étant eux-mêmes subordonnés à l'accroissement du « los » et du « pris » du Chevalier au lion. En d'autres termes, ces trois récits ne sont jamais déterminants au niveau de l'ensemble du roman. Le conte de Calogrenant au contraire, qui apparaît pourtant sous les aspects d'une activité purement ludique, quasi gratuite, détermine, en ses

quelque 400 vers, les 6200 qui suivent: des uns aux autres, certes, se manifeste bien un lien narratif, perceptible à la répétition du mot « honte », de part et d'autre du récit, comme l'encadrant (Calogrenant, dit le narrateur, a commencé un conte, « non de s'annoncer de sa honte », v. 60 — et, quand le récit est terminé, « g'irai vostre honte vangier », s'engage solennellement Yvain, au v. 589); mais ce lien paraît bien mince, de prime abord, pour supporter un tel rapport de causalité.

Cette différence dans la fonction narrative se retrouve au niveau de la nature de l'actant. Qu'il s'agisse en effet de Lunete, du seigneur ou des pucelles de Pesme-Aventure l'auteur du récit est chaque fois dans la situation de l'être à secourir — représente l'actant qui a pour fonction de susciter la prouesse du chevalier, de l'engager dans l'épreuve; dans le roman courtois, ce type d'actant est réalisé essentiellement par l'élément féminin, dame ou pucelle; le seigneur de la montagne, en dépit des apparences, n'en est qu'une variante: c'est surtout le sort de sa fille, exposée aux affronts et aux menaces du géant, qui excite la pitié d'Yvain. Le conteur Calogrenant, lui, est un chevalier de la cour arthurienne; à ce titre, il appartient au type d'actant auquel est dévolue la fonction d'accomplir la prouesse — non d'en faire le récit. Le chevalier élu, tel Yvain, ne conte rien de lui-même: sa renommée se développe de bouche en bouche, tandis qu'il agit; Calogrenant a échoué dans l'aventure — et, à cause de cela même, aucun récit sur lui n'est possible, sinon celui qu'il en fait. Il apparaît ainsi comme le chevalier de l'échec — moins pour avoir échoué dans une aventure qu'un autre saura mener à bonne fin, que pour avoir été contraint de s'instituer son propre énonciateur. La « déchéance » de Calogrenant se traduit donc, en termes de logique narrative, comme une discordance entre l'actant et sa fonction.

Mais la singularité du conte de Calogrenant s'affirme d'une autre manière encore; si, du point de vue de la fonction narrative, il est comme marqué négativement, inversement, sa situation dans le roman l'investit d'une valeur quasi didactique, — le promeut à la dignité d'un « enseignement ».

Ce conte reçoit en effet une coloration particulière, non plus cette fois de sa différence avec les autres récits du roman, mais de sa comparaison avec les manifestations narratives qui le précèdent

dans le texte: avant celle de Calogrenant, il est fait mention en effet de deux autres — avec lesquelles le conte de Calogrenant nous paraît être dans un rapport significatif; l'une et l'autre prenant la forme du verbe « raconter ».

Il apparaît d'abord que la cour — dont c'est là en quelque sorte la vocation — est le lieu d'une activité générale de parole, sous forme notamment de « noveles » que l'on « reconte »:

Li un recontoient noveles,
li autre parloient d'Amors (vv. 12-13).

et cela, en un jour de Pentecôte¹. Ainsi, sur ce fond constitué par les diverses paroles qui s'énoncent dans la salle, en un lieu et un jour où la parole est privilégiée, le conte de Calogrenant peu à peu se détache jusqu'à focaliser sur lui toute l'attention. Le processus est progressif, par étapes soigneusement marquées. Le conte, en effet, est d'abord entièrement « narrativisé »², avec ellipse totale du procès d'énonciation, aux vv. 57-60, cités ci-dessus; mais déjà tiré de l'anonymat: le conteur est nommé, doté d'un prédicat descriptif (« molt avenanz ») et le v. 60 indique, quoique de façon très réductrice, le contenu de l'énoncé. Quand émerge ensuite la parole directe, ce n'est pas tout de suite au profit du conteur; ce qui provoque l'interruption du récit, c'est, avec l'arrivée de la reine, les sarcasmes dont Keu juge bon d'accabler Calogrenant pour son geste de courtoisie; le premier, parmi les personnages du roman, à s'exprimer au *je*, est donc Keu le malveillant, — celui qui n'aura guère d'autre existence, tout au long d'*Yvain*, que son comportement verbal, toujours négatif. Les quatre adjectifs qui le décrivent (« ranponeus / fel et poignanz et venimeus », vv. 69-70) sont aussitôt illustrés par son discours; ainsi ce discours joue-t-il le rôle de

¹ Il était traditionnel de tenir cour royale aux grandes fêtes liturgiques de la belle saison. Mais dans les romans de Chrétien, à part *Lancelot* vv. 30-31 où il s'agit de l'Ascension, c'est toujours en la fête de Pentecôte: sans vouloir pousser trop loin le symbolisme, on peut penser que le choix de ce jour, dans ce monde de parole, n'est pas sans signification.

² « C'est-à-dire traité comme un événement parmi d'autres et assumé comme tel par le narrateur »: G. Genette, *Figures III*, Paris, 1972, p. 190. Genette distingue ainsi, dans le récit de paroles, trois états du discours: narrativisé (ou raconté), transposé (discours indirect), rapporté (discours direct).

repoussoir par rapport à la parole qu'on attend, le conte interrompu. L'irruption de la parole directe qui, sur le plan du contenu, est interruption du récit, sur le plan de l'expression ouvre au contraire au conteur le passage au *je*: sur les deux plans, le récit de Calogrenant se trouve donc valorisé. Au terme de cette progression, l'attention du lecteur est, comme celle des auditeurs de Calogrenant, stimulée par les pressantes instances de la reine et de Keu, autant que par les réticences du conteur à poursuivre; elle est entièrement concentrée sur le conte attendu.

Mais le conte de Calogrenant se situe encore par rapport à un autre « conte »: celui de l'auteur. Chrétien ne vient-il pas d'affirmer lui-même, quelques vers plus haut, qu'il lui

plest a raconter
chose qui face a escouter (vv. 33-34)?

(se plaît à raconter chose digne d'être écoutée).

S'il ne fait référence aux autres « noveles » qui se « recontent » dans la salle que pour mieux s'en détacher et y gagner en relief, le conte de Calogrenant fait également référence à l'activité narrative par excellence, celle qui institue toutes les autres dans le roman.

Une série de correspondances, sinon de parallélismes, tisse de l'un à l'autre ce rapport. Et d'abord, tous deux (le roman et le conte), sont assortis d'un prologue — si l'on entend par là l'expression sentencieuse de lieux communs didactiques introducteurs au récit. Le premier, constitué des vv. 18 à 41, développe le thème du regret de l'âge d'or — cet âge mythique courtois où, sous le règne d'Arthur, Amour était honoré. Le second, constitué des vv. 149-172, insiste sur la nécessité, pour comprendre le récit qui va suivre, d'y prêter non seulement les oreilles mais le coeur. Les deux prologues ont donc en commun d'être fondés sur une opposition (autrefois/aujourd'hui pour le premier, ouïr/entendre pour le second), qui, dans l'un et l'autre cas, fait valoir la prétention à livrer une vérité: le narrateur, dans le dessein arrêté de « parler de ceux qui furent » (29), entend situer son récit dans ce passé où Amour n'était pas « tourné à fable » (24), où ceux qui se vantaient d'aimer n'en faisaient « ni fable ni mensonge » (27); le conteur,

de son côté, subordonne la nécessité, pour son auditoire, de bien « entendre », à son intention de ne parler lui-même, en ce récit, « ni de fable ni de mensonge » (172). De l'un à l'autre prologue, les termes se font donc rigoureusement écho. Un même balancement rhétorique se manifeste en outre, contribuant à créer l'effet de sentence, entre les termes deux à deux de chaque opposition, au sein d'un même couplet:

premier prologue: por ce que cil qui rien n'en santent
dient qu'il aiment, mes il mantent (25-26).

second prologue: De cez i a qui la chose oent
qu'il n'entandent, et si la loent;
et cil n'en ont ne mes l'oïe
des que li cuers n'i entant mie (153-156).

(parce que tels qui ne l'éprouvent pas parlent d'amour et, en cela, mentent; — il y a des gens qui entendent ce qu'on leur raconte sans y prêter attention, et pourtant en font l'éloge. Mais ceux-là n'en ont jamais que l'ouïe, puisque leur coeur n'écoute pas).

Cette revendication de vérité comporte dans l'un et l'autre cas une visée didactique explicitement liée à l'intention narrative: le narrateur veut « raconter / chose qui face a escouter » (34); quant au conteur, son prologue entier se présente comme une paraphrase de la formule initiale « Or escotez! » (149); en lui-même, ce déploiement d'un thème unique, l'opposition ouïr/entendre, se présente comme une *amplificatio* originale d'un thème par ailleurs connu de la topique des anciens textes narratifs: celui du *sens* que contient le poème, par quoi il prend fonction d'*exemple* — le thème comme tel n'étant d'ailleurs pas explicitement formulé. L'originalité est en effet ici incontestable: dans aucun autre roman à notre connaissance (du moins de poètes prédécesseurs ou contemporains de Chrétien), encore moins dans une chanson de geste, l'interpellation usuelle « Oyez » (ou « Escoutez », ou « Entendez ») ne se trouve ainsi transformée en un commentaire si explicite ni si pressant. Par ailleurs, si elle est conduite au moyen de procédés rhétoriques éprouvés, cette amplification ne doit rien à un modèle classique; tout au plus a-t-on suggéré³ d'y voir une variante de la pensée

³ J. Frappier, *Etude sur Yvain ou le Chevalier au lion*, Paris, 1969, p. 25, no. 1.

biblique « Aures habent et non audiunt ». Ainsi, grâce à la récur-
rence du mot « écouter », le didactisme discret qui s'exprime au
v. 34 du prologue du narrateur trouve son écho, comme soumis
à une sorte d'amplification sonore, dans le prologue entier du con-
teur — expansion à retardement d'une proposition unique.

Ce didactisme enfin semble bénéficier, dans les deux prologues,
d'un même relief du fait de leur commune situation dans le récit.
Dans l'un et l'autre cas, en effet, le récit commence ex abrupto et
s'interrompt pour faire place au prologue — lequel se trouve ainsi
inséré dans le discours proprement narratif. P. Gallais⁴, dans son
empressement à démontrer que les romans demeureraient, au Moyen
Age, l'objet d'une récitation publique, voit dans ce « boulever-
sement de la structure habituelle du roman » une ruse de Chrétien
propre à déjouer la paresse éventuelle de l'auditeur désireux de
« couper » à l'ennui du prologue. Nous interprétons autrement le
fait: retarder ainsi le prologue, en créant un effet d'attente (ou
de surprise), contribue à lui donner un relief escamoté d'ordinaire
par sa situation avant le récit. Mais surtout, que le procédé se
répète avec le conte de Calogrenant, suffirait à nous mettre en garde
contre la tentation de l'interpréter en termes trop innocemment
prosaïques.

Le conte de Calogrenant paraît ainsi jouir d'un privilège évi-
dent: il se singularise des autres manifestations narratives qui se
déroulent dans la salle en ce que, seul, il émerge à l'individualité
— et le parallélisme constant qu'il soutient avec l'activité du nar-
rateur semble le pourvoir de la même valeur didactique qui est
revendiquée pour le roman. Un tel soin du narrateur à présenter
ainsi, sous les traits de Calogrenant, une sorte de réplique de lui-
même, ne peut être traité avec désinvolture. Si l'on s'en tient au
niveau thématique, on pourrait conclure, avec Gallais, que « l'aven-
ture que va conter Calogrenant ne requiert pas, pour elle-même, une
telle attention des oreilles et du coeur, c'est du roman tout entier
et de son « sens » qu'il s'agit ici ». De là à proposer, pour ce curieux
phénomène de « duplication » du prologue, une explication de type
externe, il n'y a qu'un pas. C'est mal distinguer, nous semble-t-il,
entre les divers niveaux d'analyse du texte, et méconnaître, notam-

⁴ P. Gallais, *Recherches sur la mentalité des romanciers français au moyen
âge*, « Cahiers de civilisation médiévale », VII, 1964, p. 491.

ment, l'existence de *formes de contenu*, en l'occurrence, ici, le conte (performance orale) comme tel. Il nous paraît, au contraire, que le narrateur n'a poussé si loin le parallélisme *formel* entre son récit et celui du conteur, que pour mieux faire valoir l'irréductible singularité — en termes de supériorité — que lui confère, à lui, l'écriture.

Dans cette perspective, il convient de réexaminer la situation de notre conteur, et tenter de mettre au jour les marques secrètes de ce que nous pourrions appeler sa disqualification narrative. Une lecture plus attentive révèle en effet, en ces 172 vers qui précèdent le conte de Calogrenant, une *ironie* constante qui annule ou inverse les contenus posés. Cette lecture fait apparaître que les mêmes éléments mis en oeuvre pour faire valoir la qualification narrative du conteur — jusqu'à le hausser presque à l'égal du narrateur — font éclater, avec une cohérence non moins remarquable, sa disqualification.

Voilà sur quel fond se détache ce conte de Calogrenant qui semblait promis à la plus haute distinction: la fable arthurienne, qui fondait la fiction d'un âge mythique où Amour était générateur de courtoisie, prouesse, largesse et honneur (vv. 22-23), est une fable *mensongère*: courtoisie et prouesse sont des mots creux, largesse se mue en mesquinerie, l'honneur enfin est remplacé par la honte. Ou, plus exactement, cette fable, entendue comme fiction — et qui, comme telle, pourrait illustrer une vérité — ne devient mensongère que dans le récit du narrateur. L'ironie corrosive de ce dernier travaille à un niveau ici particulièrement subtil. A première lecture de ce prologue, il apparaît en effet que le monde arthurien est le lieu où règne l'équivalence Amour/Honneur, ou, pour lire littéralement, Amor/Enor. Au contraire, « or est Amors tornee a fable » (24); c'est-à-dire, si l'on veut bien se prêter à une lecture de type paragrammatique⁵, or est AMORS TORNEE (=ENOR) a fable:

⁵ Sans vouloir pousser aussi loin qu'on l'a fait récemment (W. Blake, *Le paragramme du Graal*, thèse dactylographiée de l'université de Paris-VII, 1973) la lecture paragrammatique des textes médiévaux, il ne nous paraît pas forcé de suggérer celle-ci: il nous semble au contraire que le moyen âge était tellement sensible aux jeux sur le langage que l'audace ici ne serait pas d'en relever une manifestation, mais de lui accorder, en tant que telle, une valeur excessive. Cf. P. Zumthor, *Jonglerie et langage*, « Poétique », 11, 1972, pp. 321-336.

le rapport entre Amor et le contraire (l'envers) d'*Enor* passe donc par la « fable »; les traducteurs l'entendent de façon unanime: l'Amour est abaissé, avili, parce qu'il est « tourné en dérision », parce qu'il « n'est plus qu'un mot trompeur »; la *fable* est donc marquée négativement: elle est nécessairement mensonge; tel est ce temps d'aujourd'hui (« or ») où Amour est objet de mensonge ou de dérision. Mais, on vient de le voir, en cet âge d'or (« lors »), ces qualités engendrées par Amour étaient mensongères aussi. Où donc se situe l'opposition « lors »/« or »? Nous n'avancions qu'une hypothèse pour tenter de réduire cette contradiction: le présent où se constate la nouvelle situation d'Amour ne s'oppose pas au passé dans la réalité du temps vécu; ce présent est celui de l'acte d'écriture, le présent du récit du narrateur; par son acte narratif, le narrateur « tourne a fable » l'Amour tel qu'en véhiculait l'image de la tradition orale alimentée par le mythe arthurien — mais aussi, pourquoi pas, l'Amour courtois de la lyrique des trouvères; il le tourne à fable, c'est-à-dire à la fois le démystifie mais en même temps en fait l'objet d'une fable, c'est-à-dire prétend investir cette fiction d'une vérité⁶. Sur les trois occurrences du mot *fable*, en effet, il est à remarquer que c'est dans cette expression seulement qu'il n'est pas associé à *mensonge* (cf. vv. 27 et 172).

On peut s'étonner de ne trouver, dans le prologue du conteur, aucune mention d'Amour. Il est vrai qu'il s'apprête, on l'a vu, à faire le récit « non de s'annor mes de sa honte » — un récit, donc, d'où Amour, en vertu de l'équivalence établie plus haut, est éliminé. Il reste que, curieusement, le sème du *désir* court pourtant tout au long du prologue; il n'est que de relever les termes: *aporter* (150), *entendre* (=tendre vers) 152, 154, 156, 169, *éveiller le coeur* (161), être *apareillé au prende* (162), *prendre, enclorre, retenir* (164): le développement entier est axé sur le désir. Mais Calogrenant sollicite ici le désir des autres, propose son discours au désir de son auditoire, sous le prétexte que ce discours n'est « ni songe, ni fable, ni mensonge ». Or la suite du récit fait apparaître que Calogrenant se définit comme quelqu'un qui est absent au désir: en raison de cette carence, son discours ne parvient pas à en inscrire

⁶ On serait tenté de voir, dans l'expression « tournée à fable », quelque chose d'analogue à un « changement de forme »: c'est en changeant de forme, en s'inscrivant dans l'écriture, que la fable devient vérité, que le désir -*Amor*- prend forme.

la trace. En d'autres termes, si le discours de Calogrenant s'avère être autre chose que fable et mensonge, ce n'est pas au niveau de ce que le conteur désire dire, c'est au niveau de ce qu'inscrit l'écriture: à ce niveau, en effet, le discours de Calogrenant est vérité; il révèle la vérité du vide de Calogrenant.

Si l'on revient maintenant au prologue du narrateur, on peut y lire les deux propositions suivantes:

— quand la parole se substitue à l'absence de désir (la parole orale), elle devient « fable et mensonge »: telle est la situation du « conte » de Calogrenant:

25-28 por ce que cil qui *rien n'en santent*
dient qu'il aiment, mes il *mantent*,
 et cil *fable et mançonge* an font
 qui s'an *vantent et droit n'i ont*.

— quand la parole mensongère cède la place à l'écriture:

33-34 por ce me plest a raconter
 chose qui face a escouter,

c'est-à-dire quand le conteur cède la place au narrateur, alors le règne d'Arthur, ce mythe qui apparaît tout d'abord mensonger dans le texte, le narrateur en instaure la vérité en constituant le récit du héros élu, d'Yvain, en lieu et place du récit de Calogrenant, l'anti-héros.

Parvenu au terme du prologue du conteur Calogrenant, le lecteur est maintenant alerté, prévenu qu'il faut lire cette parole en creux, comme une absence d'écriture. Que l'un des dire se subordonne l'autre, que le conte de Calogrenant ne soit que pure émanation de l'acte narratif de celui-ci, est une évidence qu'il n'entre pas dans le dessein du poète de cacher; cette dépendance de l'un à l'égard de l'autre, loin d'être camouflée, nous paraît au contraire soulignée par les divers relais narratifs au terme desquels Calogrenant se voit conférer la parole directe. Aussi bien n'est-ce pas la souveraineté de sa liberté de conteur — celle qui lui permet, par exemple, d'insérer un récit dans un récit — que Chrétien entend affirmer ici — mais bien la souveraineté de l'écriture par rapport au récit oral. Calogrenant paraît disposer en toute autonomie des

divers registres de la parole que peut intégrer le narratif: narration, discours direct, indirect, sentences, interventions du conteur — tout comme le narrateur. On s'attendrait à ce qu'il organise, comme le fait le narrateur, les éléments de son récit suivant une *conjointure* signifiante: n'est-ce pas la tâche que Chrétien assignait au poète au v. 14 d'*Erec* (« et tret d'un conte d'avanture / une molt bele conjointure »)? Mais il n'en est rien: Calogrenant, en effet, nous est présenté expressément, on l'a vu, sous les traits d'un *conteur*; n'est-ce pas, de la part du narrateur, le rejeter dans la classe de ces conteurs stigmatisés dans le prologue d'*Erec* encore, de « cil qui de conter vivre suelent » et ne savent que « depecier et coronpre » les contes (vv. 21-22) (ceux qui gagnent leur vie en contant, et font perdre aux contes toute cohérence signifiante)?

De fait, la disqualification narrative de Calogrenant, suggérée, on l'a vu, avec quel soin subtil, dès avant qu'il commence son récit, va se déployer tout au long de ce même récit. Saluons au passage l'extrême ingéniosité du moyen: le conte de Calogrenant constitue, à notre connaissance, l'exemple unique dans l'oeuvre de Chrétien, mais aussi dans la littérature romanesque du XII^e siècle, de ce que J. Frappier⁷ appelle un « récit rétrospectif » — que nous préférons désigner comme un récit dans le récit. Le conteur se voit conférer ainsi un double statut, du fait que son discours est à la fois *discours* de son propre récit, et intégré au *discours romanesque* qui le fonde. Comme conteur, Calogrenant assume la responsabilité de son récit: c'est lui qui nous donne la vision des événements et personnages qui y interviennent (lui-même y compris, puisqu'il s'agit d'un récit de type autobiographique); c'est lui qui en organise les rapports, qui fait choix des éléments *notables*; comme sujet d'énoncé, il est pris, lui et son discours, dans le tissu du texte romanesque; en d'autres termes, sa responsabilité de conteur est purement fictive. T. Todorov⁸, voulant caractériser le type de parole qui

⁷ J. Frappier, *op. cit.*, p. 29, retient de ce « retour en arrière » ses qualités surtout « romanesques »: il « pique la curiosité », « charme l'imagination ». Frappier y voit aussi esquissé le contraste entre Calogrenant et Yvain. Cela est vrai; mais c'est en-deçà ou au-delà de cet élément compositionnel, dans l'ordre du sens second du texte, que se situe le contraste que nous y lisons entre le narrateur-Chrétien de Troyes, et le conteur-Calogrenant.

⁸ T. Todorov, « Poétique », dans: *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, 1968,

s'énonce dans un récit narré à la première personne, en l'opposant à la parole simplement rapportée au style direct, précise: « le narrateur ne *parle* pas, comme le font les protagonistes du récit, il *raconte* ». Calogrenant est un pseudo-narrateur: son récit n'est qu'une *parole* parmi d'autres dans le discours romanesque; cette impuissance du conte de Calogrenant, entendu comme *parole*, à assumer le narratif, va apparaître et se mesurer à l'écart qui se déploie entre les deux discours: la narration et le conte. En d'autres termes, entre ce que dénote le discours de Calogrenant, pour les auditeurs qui l'écoutent, et ce qu'il connote pour le lecteur, dans le plan de lecture engendré — si l'on peut se permettre cette métaphore géométrique — par les deux lignes du discours de Chrétien (le discours romanesque comme tel) et du discours de Calogrenant. Etant partie de l'énoncé romanesque, le récit de Calogrenant peut en effet prétendre à ce qui caractérise le texte comme tel, c'est-à-dire la clôture qui le constitue en globalité signifiante; les niveaux de signification qui structurent ce récit — ou la richesse des connotations — débordent les limites qui lui assignent matériellement un début et une fin: ce récit n'est pleinement signifiant que comme élément du roman *Yvain*. Dans la situation narrative que lui impose ici la fiction romanesque choisie — un chevalier contant à ses compagnons un épisode désagréable de sa vie passée — Calogrenant produit un discours purement « représentatif », référant à une expérience supposée réellement vécue; l'auditeur de Calogrenant ne perçoit ainsi cette parole comme signifiante qu'à un seul niveau; seul, le lecteur, disposant de l'ensemble du roman, peut la récupérer à un autre niveau: au niveau où cette parole se révèle comme déceptive. Certes, contant l'histoire de sa vie, Calogrenant compte bien ne parler « ni de fable ni de mensonge »; mais la pleine signification de son discours lui échappe, doublement; ce qu'il propose en effet à son récit comme *contenu* — son échec dans l'aventure — se trouve, déjà et en quelque sorte indépendamment, signifié à la fois dans l'acte d'énoncia-

pp. 120-121. Cette remarque s'insère en réalité dans une perspective différente de celle qui nous occupe ici: Todorov s'emploie à distinguer les différentes « visions dans le récit », liées de très près, dit-il, aux registres de la parole. Mais, quoique conduites dans une visée qui n'est pas tout à fait la nôtre, ses réflexions aboutissent à une conclusion qui nous paraît singulièrement pertinente: « Réduire la narration à une vision, c'est ne pas s'apercevoir de l'existence de l'écriture ».

tion qui constitue le récit et dans le discours qui l'énonce. Dans l'acte d'énonciation, parce que cette fonction narrative ne correspond pas au type d'actant qu'est, dans le roman courtois, un chevalier élu; dans le discours lui-même, dans la mesure où il s'agit d'un discours-*je* où se révèle un sujet constamment aliéné à ce qu'il énonce.

Nous retrouvons donc, par un détour, les deux notions d'audition et de lecture — qu'il ne s'agit pas d'entendre ici comme deux modes équivalents de *perception* d'un texte (que les romans de Chrétien aient fait l'objet de lectures à haute voix et même de réceptions publiques, n'importe pas à notre propos); ce deux notions font référence à la différence fondamentale que Chrétien veut établir, nous semble-t-il, entre l'oralité et l'écriture comme modes de *production* du discours narratif. Comme Calogrenant n'est sujet d'énonciation qu'apparemment, par sournoise délégation de pouvoir, il suffit de lui faire perdre la maîtrise de son discours, lui faire dire autre chose que ce qu'il croit dire — pour faire éclater l'impuissance du « conte » comme tel, la dissolution du sujet dans son propre discours.

MARIE-LOUISE OLLIER
Montréal