The Pennsylvania State University

The Graduate School

College of the Liberal Arts

HERMENEUTICS OF THE LAKE:

LANCELOT'S MASCULINITIES AND HYBRIDITIES IN 12TH- AND 13TH-CENTURY ARTHURIAN ROMANCE

A Dissertation in

French and Francophone Studies

by

Cédric Bernard Serge Briand

© 2017 Cédric Bernard Serge Briand

Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of

Doctor of Philosophy

December 2017

The Pennsylvania State University

The Graduate School

College of the Liberal Arts

HERMÉNEUTIQUE DU LAC:

MASCULINITÉS ET HYBRIDITÉS DE LANCELOT DANS LE ROMAN ARTHURIEN DES DOUZIÈME ET TREIZIÈME SIÈCLES

Une dissertation en

Études Françaises et Francophones

de

Cédric Bernard Serge Briand

© 2017 Cédric Bernard Serge Briand

Soumise en vue
de l'obtention
du diplôme de

Docteur è Lettres

Décembre 2017

The dissertation of Cédric Bernard Serge Briand was reviewed and approved* by the following:

Norris J. Lacy
Edwin Erle Sparks Professor Emeritus of French & Medieval Studies
Dissertation Advisor
Chair of Committee

Caroline D. Eckhardt
Mary Jean and Frank P. Smeal Chair in Literary Theory and Comparative Criticism
Professor of Comparative Literature & English

Robert R. Edwards
Edwin Erle Sparks Professor of English & Comparative Literature

Jennifer A. Boittin
Associate Professor of French, Francophone Studies & History

Bénédicte Monicat
Professor of French and Women's Studies

Kathryn Grossman
Department Head

*Signatures are on file in the Graduate School.

ABSTRACT

My dissertation reclaims Lancelot's atypical gender constructions and performances as a crucial site of analysis. While most studies question the conciliation of his chivalric and courtly deeds, I discuss the components of Lancelot's masculinity and make logical connections in examining, among other "biographical" aspects, the significance of his name and origin *du Lac*. I argue that the "lake", and/or the fairy figures that preside over Lancelot's childhood and early progress, generate both an abnormal and supernormal adult left to navigate a feudal world governed by patriarchal and hypermasculine norms and values. My dissertation's three chapters analyze the effects of Lancelot's unusual background on his interactions among men and women and on the relation he has with the standardized laws (notably feudal sovereignty and marriage) that rule them. Troubled by identity loss and misrecognition, Lancelot's gender escapes the firm categorizations of "masculine," "chivalric," or "courtly" but discloses on the contrary a tendency for mobility and transformation, supporting both the character's early successes, which demand that he cross or blur boundaries, and his later failures, which require that he not do so.

In order to highlight Lancelot's difficulties with the highly codified world of men, and the changes that he can bring to it, I engage with questions of gender construction, queer performativity, and the semiotics of marginality. I also rely on medieval symbolism, in particular natural elements, humors, and colors. By doing so, my dissertation claims that the stories in which Lancelot is the central protagonist, and which focus on either his life or an important episode of his existence, are not necessarily centered on his adulterous relationship with Guinevere. Instead my work focuses on Lancelot's relationship with the lake or the marvelous damsels that inhabit it and that sometimes accompany him on his journey to self-discovery.

My corpus is organized around three sources, where the character of Lancelot first appeared in text and evolved as a major protagonist: Ulrich von Zatzikhoven's *Lanzelet*, Chrétien de Troyes's *Le Chevalier de la Charrete* [*The Knight of the Cart*], and the Vulgate cycle.

ABSTRACT

Ma dissertation mès en exergue les constructions et les performances atypiques de genre de Lancelot en tant que champ d'analyse crucial. Alors que la plupart des études s'interrogent sur la conciliation de ses actes chevaleresques et courtois, je discute des composantes de la masculinité de Lancelot et j'interroge, parmi d'autres aspects « biographiques », la signification de son nom et de son origine *du Lac*. Je soutiens que le « lac » et / ou les figures fées qui président à l'enfance et aux premiers pas de Lancelot génèrent un adulte à la fois anormal et supranormal qui doit naviguer dans un monde féodal régi par des normes et des valeurs patriarcales et hypermasculines. Les trois chapitres de ma thèse analysent les effets de ce bagage merveilleux sur les interactions que Lancelot entretient avec hommes et femmes, ainsi que sur son rapport aux lois standardisées (notamment la souveraineté féodale et le mariage) qui régissent ces derniers. Troublé par la perte et la méconnaissance de son identité, le genre de Lancelot échappe aux catégorisations rigides de « masculin », « chevaleresque », ou « courtois », mais révèle au contraire une tendance à la mobilité et à la transformation, ce qui soutient à la fois les premiers succès du personnage, qui nécessitaient qu'il trangresse ou brouille plusieurs limites, et ses échecs ultérieurs, qui exigeaint qu'il ne le fasse point.

Afin de mettre en évidence les difficultés que Lancelot rencontre dans le monde hautement codifié des hommes, et les changements qu'il peut y apporter, je m'intéresse aux questions de la construction du genre, de la performativité queer et de la sémiotique de la marginalité. Je m'appuie également sur le symbolisme médiéval, en particulier sur les éléments naturels, les humeurs et les couleurs. Ce faisant, ma thèse prétend que les histoires dans lesquelles Lancelot est le personnage principal, et qui se concentrent sur sa vie ou un épisode important de son existence, ne sont pas nécessairement centrées sur sa relation adultère avec Guenièvre. Au lieu de cela, mon travail se concentre sur la relation de Lancelot avec le lac ou les merveilleuses demoiselles qui l'habitent et qui l'accompagnent parfois dans son voyage vers la découverte de soi.

Mon corpus est organisé autour de trois sources, où le personnage de Lancelot est apparu pour la première fois à l'écrit et est devenu un protagoniste majeur: *Lanzelet* d'Ulrich von Zatzikhoven, *Le Chevalier de la Charrete* de Chrétien de Troyes et le cycle Vulgate.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 1
I) Méthodologie 4
a. Chevaliers, chevaleries, performances chevaleresques 5
b. Le corps, le sexe, le genre, la sexualité 12
c. Les études sur Lancelot 26
II) Organisation du travail 31
a. Les chapitres 31
b. Situer les textes 33
III) Histoire critique 43
a. *Lanzelet* d'Ulrich von Zatzikhoven 44
b. Le Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes 48
c. Le cycle Vulgate 57
Conclusion 58
CHAPITRE 1 : *Lanzelet*, d'Ulrich von Zatzikhoven 60
Introduction 60
I) Pré-histoire de Lanzelet 62
a. Éléments clés du prologue 62
i. Un chevalier « mobile » 63
ii. Complémentarité et fluidité des traits héroïques 66
iii. Avec *sa* « masculinité » ? 68
b. Les parents du héros 70
i. Le père (Pant), la force à modérer 70
ii. La mère (Clarine), la politique à suivre 72
iii. L' « enfant » 75
iv. « Béni des femmes » 79
II) Herméneutique du Lac 82
a. Le rapt 82
i. Symbolique de l'aquatique 82
ii. La fontaine, tiers-lieu 85

b. Le Lac....91
i. « Vision » du peuple fée....91
ii. Le Pays des Pucelles....95
c. L'éducation du Lac....98
i. Une éducation « fée »....98
ii. Honte et tristesse du héros....102
III) En dehors du Lac....105
a. Éducation chevaleresque....105
i. L'habit de Lanzelet....105
ii. Un chevalier ?....108
b. Interactions avec les hommes et les femmes hors du Lac....115
i. Des hommes....115
ii. Des femmes....124
iii. Le meilleur chevalier au monde....131
iv. Multiplicité des représentations....136
Conclusion : Qui est « Lanzelet du Lac » ?....143
CHAPITRE 2 : *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes....145
Introduction....145
I) Les épithètes du héros....147
a. Le « chevalier de la charrette »....147
i. « Un chevalier »....147
ii. « Cil qui sor la charrette »....152
iii. « Del rëaume de Logres » / « Del rëaume le roi Artu »....154
b. Le « héros de Gorre »....160
i. « Lanceloz del Lac »....160
ii. « Celui qui l'aunera »....167
II) D'une herméneutique du lac à une herméneutique de la charrette....186
a. La charrette....186
i. Les bœufs avant la charrette : La cour d'Arthur....186
ii. La charrette avant les bœufs : Symbolisme psychopompe....192
iii. La charrette et les bœufs : La politique de l'ignorance....198

b. Les faux pas de Lancelot 205
i. Hésitation, honte, et malheur 205
ii. « *Amor* » et « *Reison* » 207
III) Entraînement à la honte et à la fluidité identitaire 210
a. Performativité de la honte 210
b. Entraînement des demoiselles 215
i. La première demoiselle : Le lit merveilleux 215
ii. La deuxième demoiselle : Les deux ponts 218
iii. La troisième demoiselle : Le passage du gué 222
iv. La quatrième demoiselle : Le viol simulé 226
Conclusion, dans la *joie* 233
CHAPITRE 3 : Le cycle Vulgate 241
Introduction 241
I) L'enfance de Lancelot 243
a. La Dame du Lac 243
i. Les parents du héros 243
ii. La Dame : Les pleins pouvoirs au féminin 245
iii. « du Lac … de Diane » : 255
b. Les dualités de Lancelot 261
i. Le sexe et le corps de Lancelot chez Ulrich et Chrétien 262
ii. « Galaad » / « Lancelot » 266
iii. Le corps de Lancelot dans le *Lancelot* propre 275
II) Construire Lancelot 289
a. Les enseignements du Lac 289
i. Ce mentor qui n'était pas son maître 289
ii. Viviane, véritable mentor du héros 298
b. Les deux amant(e)s de Lancelot 308
i. De Viviane à Guenièvre 308
ii. D'Arthur à Galehaut 315
Conclusion : Le graal et la chute du monde arthurien 320
Conclusion 328

I) Conclusion(s) 328
a. Lancelot, un héros peu singulier 328
b. Une figure « trans- » 335
c. Lancelot, « miroir de la chevalerie » ? 339
II) Ouvertures 341
a. La sexualité 341
b. D'autres sources médiévales 342
c. Et aujourd'hui ? 345
Bibliographie 349

Note : Pour chacun des textes analysés, j'utiliserai la traduction de l'édition d'emprunt. Si la traduction me semble incertaine ou si elle ne met pas suffisamment en exergue les points que je souhaite souligner, je traduirai moi-même.

INTRODUCTION

Nous le savons, le trouble du genre n'est pas un phénomène exclusivement contemporain, à l'heure où les travaux des féministes permettent d'établir une approche plus libérale, ouverture, compréhensive, avec les concepts du genre, du sexe, du corps, et de sexualité, au sein de nombreuses époques, sociétés, classes, nations, ou ethnicités. Les romans médiévaux qui se focalisent sur Lancelot en tant que personnage principal, au moment de ses origines littéraires, invitaient déjà leur audience à imaginer les ambigüités liées au sexe, au genre et à la sexualité en mettant le héros en scène. Le but de ce travail est de montrer ces différentes ambigüités propres au corps, au sexe, au processus de sexuation et, si ce n'est que partiellement, à la sexualité de Lancelot dans les romans arthuriens des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles dans lesquels il tient le rôle principal, des romans qui se focalisent parfois sur son enfance, sa construction subjective, ce qui fait son héroïsme, voire sa vie toute entière. Bien que Lancelot figure en tant que personnage secondaire, parfois minime, dans de nombreux textes arthuriens, ceux qui se focalisent de la sorte sur le héros sont au nombre de trois. C'est dans ce contexte précis, et autour de ces trois œuvres lancelotiennes – *Lanzelet* d'Ulrich von Zatzikhoven, *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes, et une sélection de passage du cycle Vulgate, principalement son roman central et principal, le gigantesque *Lancelot* en prose – que je propose d'exposer comment ils troublent les représentations sexuées et le genre du héros.

Cette étude montre comment le sexe du héros, que la tradition critique considère *de facto* comme masculin, peut prêter à confusion, le héros bénéficiant, selon les sources, d'appellations sexuées masculines, féminines, ou neutres, d'une absence totale de

représentation anatomique, ou bien d'une description corporelle mariant les traits masculins et féminins. De plus, la construction du genre de Lancelot engage, dans ces trois textes, l'ingérence décisive de figures fées, toutes femmes, parfois hybrides (par exemple lorsqu'elles sont également des sirènes), ou bien des demoiselles entourées de mystère, dans de nombreux espaces associés au merveilleux (fantomatiques, désertiques, paradisiaques, ou bien sût, aquatiques). Le fameux « lac », au symbolisme pertinent puisqu'on le retrouve dans le nom du héros, et ce, dans les trois textes étudiés (il s'appelle toujours « du Lac », même en moyen haut-allemand), bien que ne figurant en tant qu'épisode uniquement dans le texte d'Ulrich et le cycle Vulgate, sera certainement le plus important de tous, si l'on fait la synthèse de tous les épisodes associés au merveilleux dans ces trois textes. Parfois les rôles sociaux des genres seront inversés, par exemple lorsque Guenièvre fera office de souverain pour le héros, la Dame du Lac de mentor chevaleresque, ou Galehaut, d'« ami », dont la relation homosociale qu'il entretient avec Lancelot sera emprunte d'un langage érotique fort palpable. Je ne toucherai à la sexualité du héros que succinctement, mais nous noterons une tendance chez Lancelot à être objet de désir, pour les femmes comme pour les hommes – ou en tout cas pour plusieurs d'entre elles et eux – une passivité sexuelle notable (c'est souvent que l'on couche avec lui, ou bien l'épouse, et non le contraire, même s'il s'agit-là d'une convention propre au héros courtois), une discrétion narrative quant aux ébats sexuels du héros (bien qu'il s'agisse là également d'une convention courtoise), et puis, une relation à Galehaut que certains critiques ont qualifié d'homosexuelle (j'y reviendrai). En tant qu'agent « du Lac », ou bien « de la charrette », c'est précisément l'expérience liée à ces deux espaces (le lac comme la charrette, tous deux inscrits dans les nombreux épithètes du héros) qui permettront de

tamiser, de redéfinir, ou parfois même d'annihiler les excès des masculinités guerrières (gouvernance totalitaire, violence gratuite, prévalence de la réputation face au bien commun, logocentrisme, pratique du rapt, individualisme), mais aussi de participer à la promotion et à la représentation politique et sociale de nombreuses figures femmes (immixtion gouvernementale, liberté sexuelle ou de mouvement, non-objectification maritale) qui, bien souvent, y travaillaient déjà d'elles-mêmes. Bien que parfois figure du libérateur, Lancelot sera aussi le confident, le compagnon, le soutient, l'aide, ou le mari de service, pour des figures femmes à la potentialité politique notable et dont la représentation publique est étouffée par des figures masculines patriarcales et imposantes.

Les lectures de mon corpus m'ont ainsi amené à me poser une série de questions : Jusqu'à quel point peut-on soutenir que Lancelot est un homme ? Comment le, ou plutôt, la pluralité des genres du héros ont-ils été construits ? Quelles conséquences peut-on en tirer quant à la fonction héroïque et sociale d'un tel personnage et la manière dont il peut agir sur les codifications souvent présentées comme monolithiques et immuables des sociétés au sein desquelles il interagit ? Mais surtout, au-delà de l'analyse pertinente des multiples constructions subjectives et identitaires du héros, comment est-ce que les représentations corporelles ou anatomiques (représentation du corps, typicité des traits, ou bien l'absence de tels détails), sexuelles (ses attractions et consommations charnelles, mais surtout, l'attraction et la consommation que les autres se font de lui), et nominatives (les multiples terminologies, noms, surnoms, et épithètes qui lui sont attribués, mais aussi son anonymat), invitent à considérer chez Lancelot une pluralité, et parfois même une neutralité du genre, échappant au piège du binaire classique masculin/féminin ?

Dans cette introduction, je définirai dans un premier temps toutes les terminologies importantes liées à cette étude, et sa raison d'être. Je parlerai ensuite de l'organisation chapitrée de ce travail et des textes étudiés, que je situerai. Finalement j'offrirai une courte histoire critique pour chaque source ainsi qu'un résumé de chaque histoire – ou tout du moins, des épisodes que je traiterai dans cette étude – qui pourra servir de référence si besoin.

I) Méthodologie

Dans cette étude, je me distancie de plusieurs approches qui ont trop souvent polarisé la recherche sur Lancelot, non pas parce que je m'y oppose, mais parce que les sujets d'analyse qu'ils proposent ont été amplement traités. Par exemple, je ne parlerai que succinctement des codifications et symbolismes de la *fin' amors* qui font de Lancelot un amant parfait et qui ont ainsi tendance à faire du héros et de Guenièvre une entité de couple difficilement séparable (à l'image de Tristan et Iseut, que l'on étudie ou mentionne souvent ensemble). La question amoureuse ainsi que celle de la relation à Guenièvre demeure capitale, mais je me focaliserai sur la reine comme guide ou patronne des performances identitaires de Lancelot, et moins en tant qu'objet de désir. Ce faisant, je parlerai également des nombreuses autres figures femmes qui construisent le héros (notamment la Dame du Lac, les autres femmes de Lanzelet, ou bien les mystérieuses demoiselles qui marquent le parcours du héros dans *Le Chevalier de la Charrette*), et comment il s'attache ou se distancie de figures hommes (par exemple Arthur, Gauvain, Johfrit, Galaad, Galehaut, ou bien l'ensemble des chevaliers du « Tournoi de Trois Jours » ou de la cour arthurienne). Je souhaite également me distancier de la suprématie du modèle lancelotien

de Chrétien de Troyes, parce que j'observe qu'à de nombreuses occasions, il tend à servir de référence systématique pour la critique. Certes, la *Charrette* est de toute importance en ce qu'elle génère l'ampleur de la popularité du personnage au Moyen Âge, mais je considèrerai chacun des textes et des héros présentés avec la même attention, notamment *Lanzelet*, qui fût longtemps déprécié. Et puis, afin de pouvoir souligner la multiplicité représentationnelle de chaque héros dans chacun des textes, je m'éloigne également des *a priori* de la dénomination et de la définition. En effet, un même signifié (par exemple « chevalier » ou « homme ») pourra prendre plusieurs signifiants, être mis en contraste avec d'autres termes se référant au héros, plus neutres (« enfant », « être », « créature », « personne », etc.) mais aussi féminins (« dame », demoiselle », etc.), voire être utilisés par les auteurs afin d'être décousus, critiqués, ou remis en question. Dans mon analyse, beaucoup de terme interrogent ou sont interrogés et ne doivent en rien restreindre la lecture. Lancelot peut ainsi être un « chevalier », bien qu'il n'en ait pas toujours tous les attributs classiques, que je définirai plus loin. À l'inverse, ce n'est pas parce qu'un substantif n'est jamais utilisé que l'étude de tout un ensemble de traits ou comportements spécifiques à ce terme ne peut pas être envisagée. C'est après tout souvent le propre du roman médiéval d'obscurcir plus d'éclairer, afin de laisser l'audience chercher quel pourrait être le sens de l'œuvre, de l'héroïsme du protagoniste principal, ou de tel ou tel épisode.

a. Chevaliers, chevaleries, performances chevaleresques

J'aimerais apporter ici quelques définitions d'importance, notamment celle du terme générique le plus souvent associé à Lancelot, notamment alors qu'il sera anonyme : « chevalier ». Maurice Keen définit le terme comme suit :

> One can define within reasonably close limits what is meant by the word knight, the French *chevalier*: it denotes a man of aristocratic standing and probably of noble ancestry, who is capable, if called upon, of equipping himself with a war horse and the arms of a heavy cavalryman, and who has been through certain rituals that make him what he is – who has been 'dubbed' to knighthood.[1]

Aussi limitée soit-elle, cette définition nous force à faire un choix symbolique restreint, mais pratique, lorsque l'on souhaite saisir l'ensemble des éléments qui constituent ce modèle typique. Si l'on suit Keen ici, qui dit chevalier dit en effet homme, importance de la généalogie aristocratique, cheval de guerre, équipement martial adéquat, et adoubement. Tous ces termes correspondent à un sexe précis, un rapport prononcé à l'équestre et au martial, une classe sociale (ou plutôt au Moyen Âge, un ordre social) bien définie – que Georges Duby décrit comme étant « le degré le plus modeste »[2] – ainsi qu'un rituel d'assujettissement à un homme, un souverain ou suzerain reconnu comme hiérarchiquement supérieur (que l'on appelle très justement l'« hommage », puisque l'on devient l'homme d'un autre). Pour les XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, il serait sage d'ajouter à cette longue liste de caractéristiques chevaleresques l'importance de l'héraldique, notamment de l'écu.[3] Il revient au chevalier de se concentrer sur ces éléments qui participent à sa virilité, notamment chaque pièce d'armure qui construisent une par une un deuxième corps sur le corps. Si l'on en croit Jeffrey Cohen, en effet, « Heroism is a gendered realm that mandates, quite literally, the assumption of 'the armour of an

---

[1] *Chivalry* (New Haven / London: Yale U P, 1984), 1-2.
[2] « Les origines de la chevalerie », dans *Hommes et structures du Moyen Âge* (Paris: Mouton, 1973), 329.
[3] « L'écu est l'élément essentiel de la composition héraldique : c'est lui qui porte les armoiries *stricto sensu*. Toutefois, au fil des décennies, dans les représentations peintes, sculptées ou gravées, viennent s'ajouter autour de cet écu des éléments accessoires, certains purement décoratifs (casques, couronnes), d'autres pouvant parfois aider à préciser l'identité, la parenté ou la dignité du possesseur : insignes de prélats, attributs de fonctions, plus tard colliers d'ordre de chevalerie. » Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental* (Paris: Seuil, 2004), 265.

alienating identity' – helm, hauberk, gauntlets, greaves … [and] organizes the masculine 'body in pieces' into a cultural coherence represented as invulnerable ».[4]

Le cheval, également, est un symbole majeur pour le chevalier. Il est l'indispensable allié qui confirme la noblesse de son maître, notamment parce qu'il coûte cher, à acquérir, entretenir et entraîner. En allemand (*ritter* ; *ritterschaft*) comme en français (*chevalier* ; *chevalerie*), l'association sémantique et étymologique du type héroïque à la symbolique de l'animal est évidente. C'est le cheval qui permet à son maître d'errer ou de partir en mission plus vite, de participer aux joutes et aux tournois – où d'autres chevaux pourront d'ailleurs être confisqués des mains des perdants, parmi d'autres possessions – et d'apporter sur le champ de bataille cette faction militaire indispensable à la guerre qu'est la chevalerie (en ce qu'elle permet, entre autres, la charge rapide, l'allonge de la lance, ou encore l'avantage de la position élevée contre les ennemis à pied). Sur le plan visuel, l'homme à cheval surplombe par sa grandeur, et on ne voit que lui. Mais encore, la conduite équestre peut symboliser la maîtrise de l'homme sur la nature. Ainsi, à l'instar de la lance ou de l'épée, le cheval est également un puissant symbole des masculinités chevaleresques.

Hors du contexte littéraire, qui a tendance à le magnifier, le chevalier est parfois un *robeors*, un brigand, qui profite de sa supériorité militaire pour voler ou assassiner quand l'argent lui vient à manquer. Il prend parfois le statut de mercenaire, qui peut s'allier au plus offrant. Et c'est aussi un violeur occasionnel. Ce sont là des caractéristiques qui sont étrangères au type du héros chevaleresque littéraire. Aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, le chevalier, dans la littérature, est au contraire un véritable instrument de propagande pour

[4] Cohen et les members de *Interscripta*, « The Armour of an Alienating Identity », *Arthuriana* 6.4 (Winter 1996), 2.

une aristocratie militaire en déclin. Cette littérature, dont on a pu dire qu'elle est « miroir de la chevalerie »,[5] se doit en effet de mythologiser la promesse du succès de cette caste tout en la promouvant. Le roman médiéval s'efforce de garantir la légitimité de la chevalerie en l'inscrivant dans un passé mythique. Nous avons affaire à des personnages fictifs qui se construisent et évoluent au sein d'un système protoféodal idéalisé au sein duquel les créatures imaginaires ne sont pas rares. Cependant, le roman arthurien reste une littérature de réflexion en plus d'être une littérature de plaisir et d'évasion. S'il ne peut en aucun cas être le parfait reflet de la condition chevaleresque historique, étant donné ses dimensions fictionnelles, le roman arthurien permet de dégager une constellation de thèmes: la condition des chevaliers, l'obtention et la conservation du pouvoir et du prestige, la codification des comportements sociopolitiques. Enfin, et surtout, le roman arthurien permet d'observer comment les masculinités chevaleresques sont articulées, médiatisées, (re)pensées.

Mais c'est justement une fois ces éléments typiques mis à plat que nous pouvons articuler comment le héros pourra s'en distancer. L'une des caractéristiques majeures de Lancelot, et ce dans ces trois textes où il tient le rôle principal, sera d'avoir une ou plusieurs parties de cet ensemble définitionnel « chevaleresque » maculé, tamisé, partialisé, voire totalement effacé, et ce, bien que la voix narrative, dans chacun des textes ici analysés, continue à se référer au héros en tant que *chevalier* ou *ritter*. Si nous reprenons la liste que nous venons d'établir, nous verrons en effet que Lancelot se distanciera de ce qui fait l'unitéralité ou l'importance de : l'homme, la généalogie, le fief, le rapport symbolique au cheval, à un équipement martial qui crierait le masculin, et même, au rituel de

[5] Voir par exemple Cedric Edward Pickford, *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge* (Paris: Nizet, 1960) , ou encore Catalina Gîrbea, « Royauté et chevalerie céleste à travers les romans arthuriens (XIIe-XIIIe s.) », *Cahiers de civilisation médiévale* 46.182 (2003), 109-34.

l'adoubement. Dans chacune de ces trois sources, nous ne ferons que voir un héros chevaleresque dont l'existence même interroge les masculinités supposées du chevalier, supposées en théorie par l'audience qui sait bien, en dehors de ces textes qui s'amusent des codifications du genre humain, ce que l'on entend par « *chevalier* ».

Keen a analysé de façon pertinente les différences entre « *chevaler* » et « *chevalierie* » :

> [C]hivalry, the abstraction from *chevalier*, is not so easily pinned down. It is a word that was used in the middle ages with different meanings and shades of meaning by different writers and in different contexts. Sometimes, especially in early texts, it means no more than a body of heavily armed horsemen, a collective of *chevaliers*. Sometimes chivalry is spoken of as an order, as if knighthood ought to be compared as an order of religion: sometimes it is spoken of as an estate, a social class – the warrior class whose martial function, according to medieval writers, was to defend the *patria* and the Church. Sometimes it is used to encapsulate a code of values apposite to this order or estate. Chivalry cannot be divorced from the martial world of the mounted warrior: it cannot be divorced from aristocracy, because knights commonly were men of high lineage: and from the middle of the twelfth century on it frequently carries ethical or religious overtones. But it remains a word elusive of definition, tonal rather than precise in its implications.[6]

Là où la figure du chevalier peut être ramenée à sa forme la plus basique – celle du guerrier à cheval – la « *chevalerie* » est pour Keen plus difficile à cerner. Cependant, je soutiens que le concept de « *chevalier* », à l'image des différentes « *chevaleries* » auxquelles il peut se référer, entraîne avec lui les mêmes ouvertures sémantiques, ou symboliques, leur multiplicité comme leur complexité. Ainsi les caractéristiques typiquement masculines associées aux chevaliers ne pourraient en soi justifier le rapprochement indubitable entre « chevalier » et « mâle » ou entre « chevalerie » et « masculinité ». Si l'on garde à l'esprit que le sexe (mâle) et le genre (masculin) sont des catégories interchangeables pour Judith Butler et Eve Kosofsky Sedgwick,[7] alors le terme « *chevalier* » entraîne avec lui un prisme

[6] *Chivalry*, 2.
[7] Une analyse plus détaillée de ces théories interviendra plus loin.

interprétatif aussi large que l'ensemble des « *chevaleries* » imaginées, conceptualisées, repensées. Lancelot sera au demeurant un chevalier construit, codifié, testé, et parfois même, condamné différemment que ses congénères, tels que représentés au sein des mêmes textes où il évolue, et qui permettra d'établir un grand nombre de nuances et de différences avec les masculinités chevaleresques illustrées dans ces romans. La figure héroïque équestre que certains voudraient typique, semblable à elle-même, et monotone, circulant de texte en texte en dévoilant le même visage, devient porteuse de particularités non seulement variées, mais aussi fluctuantes. Si Lancelot pourra représenter une « *chevalerie* » qui s'éloignera des caractéristiques traditionnelles mentionnées plus haut (le rapport à l'animal équestre, la primauté des masculinités guerrières, les codifications fastidieuses de la société de cour, la suprématie de la réputation via la diffusion du nom, les symboliques du corps et de la terminologie comme porteuses de masculinité), c'est un héros dont la fluctuation même est identité auquel nous auront affaire.

Tout au long de cette étude, il sera question de performances de soi. J'utiliserai les termes « performer » et « performance(s) » en accord avec les approches de la « performativité » que peut offrir une troisième vague féministe. Par « performance », j'entendrai ainsi principalement la conduite journalière du sujet, que les normes et habitudes sociales dictent ou "scriptent" (j'utiliserai parfois le terme « script » selon, comme on l'entendrait d'un ensemble de règles et de comportements que l'on aurait à suivre afin d'appartenir à, ou de s'insérer dans, un groupe culturel, social, politique, sexuel, etc., donné) telle une performance théâtrale, suivant souvent lois, mœurs et coutumes. Pour Judith Butler, la « performativité » dépasse en effet ses origines linguistiques qui en faisaient originellement un « acte de parole ». Ainsi, la « performativité » ne doit plus être

comprise « as the act by which a subject brings into being what she/he names, but, rather, as that reiterative power of discourse to produce the phenomena that it regulates and constrains. »[8] Les auteurs de ces textes qui mettent en scène la vie de Lancelot – ou bien une partie importante de son existence – connaissaient déjà le pouvoir de la nomination, et il est ainsi peu étonnant qu'ils se jouent des multiples terminologies se référant au héros, ces dernières ne faisant que créer le doute identitaire, par l'absence d'un référant solide, clair et transparent, notamment à un genre unique ou précis.

Nous noterons de plus qu'en ancien français, comme en moyen haut-allemand, les termes *home* ou *mann*, soutiennent généralement une terminologie principalement masculine. Il s'agit pourtant de deux pronoms impersonnels, mais « l'on », en français moderne, est l'héritier de « *l'hom* », et « *mann* », en moyen haut-allemand, reste semblable dans la langue germanique d'aujourd'hui. Comme le rappelle Michael Uebel,

> The norm for medieval personhood was defined – needless to say – as masculine: femininity was construed as imperfection, incompleteness, passivity, childishness, failure. Considered as a discursive community, writers on the body – medieval academics, scientists, doctors, philosophers, theologians – focused almost exclusively on the male body and the movements of its desires. What often appeared to be a discussion of the feminine, or even the more general human, condition turned out to be instead discussions of the masculine condition.[9]

Dans un genre littéraire où la masculinité héroïque du protagoniste principal est souvent mise en avant, les constructions du genre de Lancelot bénéficieront au contraire, dans chacun des textes étudiés, de la participation de figures femmes et de terminologies féminines ou neutres, en sus de masculines, sans jamais mettre en exergue une

[8] *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* (New York and London: Routledge, 1993), 2.
[9] « On Becoming Male », dans *Becoming Male in the Middle Ages*, Jeffrey Jerome Cohen et Bonnie Wheeler, éds. (New York and London: Garland, 1997), 370-71.

hypermasculinité palpable.[10] Ainsi, une fois ces données développées, puis acquiescées, lorsque le héros accomplira ce que *nieman* – souvent traduit par « personne » au lieu de « nul homme » – ou bien *ainz par home* – souvent rapporté « jamais personne » au lieu de « jamais nul homme » – eut été capable d'accomplir, nous nous poserons la question de savoir si, dans certaines instances, le succès de Lancelot ne viendrait pas justement de sa qualité à ne pas être totalement *home,* ou *mann*, alors qu'il demeure tout de même une « personne ». Dans un contexte textuel où le héros bénéficie de représentations cryptiques ou bien plurielles, cette approche me semble particulièrement pertinente.

b. Le corps, le sexe, le genre, la sexualité

Je le disais plus tôt, la performativité du genre n'est pas un phénomène récent, bien que les outils théoriques qui nous permettent d'en cerner les formes et les dynamismes le soient. Le Moyen Âge, cette période historique qui couvre près de mille ans d'histoire en mouvement et en fluctuation est un espace propice à l'étude des variations et des expérimentations du genre. Les définitions du sexe, du genre ou de la sexualité au Moyen âge, comme aujourd'hui, sont loin d'être transparentes ou unilatérales. Nous utilisons souvent le concept de « genre » en tant que différence biologique entre les « hommes » et les « femmes » (deux terminologies en soi fort complexes), qui prendraient en compte les attentes socialement ou culturellement construites liées au sexe, souvent liées aux observations du corps. Joan Wallach Scott dira par exemple que le genre est un élément crucial des rapports sociaux, culturellement construit, qui prend forme via les différences observables entre les sexes, liées à l'anatomie du sujet donc, mais aussi (et ce sont là trop

[10] Notons, dans la définition d'Uebel, la distanciation du masculin, entre autres éléments, de l'enfance. C'est là un terme qui sera de toute importance pour le héros en ce qu'« enfant » sera un de ses nombreux épithètes, voire parfois un véritable surnom. J'y reviendrai.

souvent de véritables constructions imaginaires, culturellement façonnées, implémentées, médiatisées comme telles) liées à un caractère, une tendance, une appréciation, tous présupposés, que l'on voudrait naturels, mais qui demeurent cependant fort culturels.[11] La loi, la coutume, la société, les nombreuses cérémonies ou rituels, religieux ou sociaux, sont donc responsables de la projection sémiotique des différenciations entre les sexes. Il existe à l'évidence des différences entre hommes et femmes, dans le corps, dans la génétique, dans les hormones, et d'autres phénomènes scientifiquement observables. C'est la différentiation binaire entre deux typologies, qui sont sensées être clairement identifiées, et identifiables, deux modèles que l'on voudrait immuables, quels que soient leurs constructions, dans un espace temps donné, qui demeure questionnable. Toute culture ou toute société implémente ces « données de savoir » supposées au sein de la vie quotidienne de chacun, et construisent par la suite autour d'elles des règles de principe, des normes, souvent coutumières, voire ritualisées, qui viendront dirent à l'un comme à l'autre (c'est-à-dire à ceux que l'on reconnaîtrait supposément aisément comme étant l'homme ou la femme) comment leur existence se doit d'être vécue.

Or, voici un problème fort intriguant pour cette approche fort imposante, comment gérer la question de l'intersexualité par exemple ? Dieu est censé avoir créé deux sujets humains seulement, l'homme et la femme, mais les observations quotidiennes nous montrent souvent des exemples anatomiques plus troubles ou complexes, comme ces êtres intersexes, nos semblables, qui ne pourraient être compris dans une catégorie totalisatrice (tout comme l'« homme et la « femme » ne le peuvent d'ailleurs) car particulièrement informatrice des multiples niveaux subjectifs ou identitaires du genre dès l'observation du corps. Ils remettent évidemment en question toute stabilité de la binarité des choses

[11] Joan Wallach Scott, *Gender and the Politics of History* (New York: Columbia U P, 1988), 42.

humaines. Dans cette étude, nous verrons comment Lancelot pourra échapper au binaire, par l'éducation, la formation de soi qui insiste sur la fluctuation identitaire, mais nous verrons également comment il pourra parfois représenter une multiplicité ou neutralité des représentations sexuées telle que la question de savoir s'il pourrait représenter un « troisième genre », ou « troisième sexe », pourra justement être évoquée.

Les terminologies « troisième sexe » ou « troisième genre » sont des terminologies plutôt chargées, et qui ont pu prendre différentes définitions à travers les âges. C'était par exemple une terminologie employée pour parler des homosexuels ou des hommes efféminés au XIX^{ème} siècle, certains étant liés au monde de la prostitution.[12] Depuis le développement des droits des homosexuels dans les années 1970, allant de pair avec les études sur le sujet et la sexualité de Michel Foucault,[13] « troisième genre » ou « troisième sexe » ne sauraient s'appliquer aux subtilités de la sexualité comme identité. Dans cette étude, j'utiliserai ces terminologies dans le contexte des études transgenre et de la théorie *queer*, c'est-à-dire, afin de se référencer à des sujets soit pangenres, bigenres, androgynes, ou encore intergenres. Concernant Lancelot, ce sera l'approche du sujet dit « à genre fluide » que je retiendrai le plus, j'entends une personne dont l'identité et la subjectivité liée au genre est changeante au quotidien, suivant un ensemble de données et de circonstances variées, mais aussi, selon les textes et les épisodes, nous verrons comment le héros peut parfois sembler plus agenre, ou neutrois, un sujet qui ne saurait s'identifier, ou être clairement, indubitablement identifiable par rapport aux genres binaires (autrement dit « non-binaire » ou « *genderqueer* »). Notons également que le terme « transgenre », que j'utiliserai vers la conclusion de cette étude, bien qu'il soit un terme qui se rapporte

[12] Voir par exemple Randolph Trumbach, *Sex and the Gender Revolution. Volume 1: Heterosexuality and the Third Gender in Enlightenment London* (Chicago: U of Chicago P, 1998).
[13] *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir* (Paris: Gallimard, 1976).

souvent aux personnes qui changent de sexe suivant une opération chirurgicale, est également utilisé pour se référer à des sujets « *genderqueer* », ou justement, « à genre fluide » (le préfixe « *trans-* » marquant dans ce contexte la fluidité constante du sujet).

La non-distinction entre le sexe, qui définit hommes et femmes sur le plan de l'anatomie ou de la biologie, et le genre, qui se réfère à la sémiotique de cette différenciation est une perspective « naturaliste » qui ne me sera principalement utile que pour dénoncer la suprématie patriarcale dans cette étude, les mécaniques de pouvoir mises en place par les hommes pour assujettir ou tenir en bride les femmes, notamment sur le plan politique, des méthodes de contrôle qui sont notamment mis en place par la violence, les lois, ou les institutions, et que les textes lancelotiens de ce corpus critiqueront tous d'une manière ou d'une autre. Comme les autres concepts discutés jusqu'ici, le genre est une notion qui varie en fonction des époques, des cultures, des religions, ou bien encore des sources textuelles sur lesquelles nous basons nos observations. Ces distinctions sont importantes, et Patricia Hill Collins, entre autres, a su démontrer comment les différentes expériences du genre, de la culture (nations, races, ethnicités, communautés), de la classe, ou de la sexualité, dépendent du placement de chaque individu au sein de ces multiples catégories. Cet ensemble de composantes, qu'elle appelle « the matrix of domination », construit le genre via une multiplicité de facteurs qu'il faut tous prendre en compte.[14] Ainsi, afin de montrer comment les auteurs de ce corpus lancelotien troublent l'identité du héros, le sexe et le genre seront souvent des points focaux, mais le rapport (ou le non-rapport) à la classe, à la couleur de peau, à la nationalité, ou au fief, entre autres, seront aussi analysés. L'on imagine par exemple souvent Lancelot selon le modèle dominant du

[14] *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (New York: Routledge, 1991), 225-30.

monde occidental: un homme blanc de bonne naissance. La question de l'origine géographique est fort importante chez Lancelot, car elle est toujours étrange, associée au merveilleux. Il grandira parfois près de fées marines, viendra d'un « lac », mais encore d'au-delà de la mer, de royaumes étrangers à Logres (le royaume du roi Arthur), dont le nom sera parfois tu, ou même également du royaume des morts. Ces géographies de l'étrange participeront énormément au conditionnement de sa, ou de ses, subjectivités. De même, l'association de Lancelot à un ordre social supérieur ne sera pas toujours pertinente, Lancelot n'ayant souvent pas de nom ou d'origine précise,[15] et s'évertuant bien souvent à rester en dehors des affaires de la cour. Parfois même, comme ce sera le cas dans le Vulgate, les couleurs de peau du héros, elles-mêmes présentées comme multiples et caméléonnes, inviteront à aller au-delà de l'automatisme de l'association du héros à l'homme blanc. Le sexe de Lancelot, finalement – le sexe anatomique étant en soi une catégorie complexe (et parfois non-existante) – ne sera pas non plus aisément saisissable et invitera, à de nombreuses reprises, au doute ou au questionnement. Cela sera évident par exemple lorsque l'on se réfèrera à Lancelot avec des termes comme « enfant »,[16] ou « créature ». Constamment infléchi par les intersections entre la géographie, la race, la classe et le sexe, le genre, qui ne peut se présenter que de manière extrêmement fluctuante,

[15] Dans les cas de *Lanzelet* et du *Chevalier de la Charrette*, l'audience même ne sait pas qui est le héros jusqu'au milieu du roman. Dans *Lanzelet* et le cycle Vulgate, le héros ne connaît pas son nom, également jusqu'au milieu de chacun de ces textes, où il lui est révélé. Le héros de Chrétien, quant à lui, semble connaitre son nom, mais ne souhaitera pas le révéler.

[16] Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (cnrtl.fr), l'« être humain », sans différenciation de sexe, de la naissance à l'adolescence, ou, par analogie, l'adulte qui conserve des particularités infantiles, ou que l'on considère enfantin. *Une enfant* s'emploie au féminin lorsqu'il y a intention expresse de préciser qu'il s'agit d'une fille. En d'autres termes, le masculin générique grammatical *un enfant* (ainsi que tout pronom sujet, possessif, etc., se rapportant à *enfant*) ne dote pas nécessairement le sujet d'un sexe masculin. *Kint*, en moyen haut-allemand, sera un substantif encore plus pertinent, en ce que son genre grammatical est neutre.

saura d'autant plus complexe chez Lancelot, là où ces éléments identitaires seront souvent vagues, tus, étouffés, ou bien rejetés, par la voix narrative comme par le héros lui-même.

Les théories féministes sur lesquelles j'appuie mes arguments sont celles liées aux études de la performativité du genre, ainsi qu'aux études *queer*, et transgenre. Alors qu'ils tentaient de s'écarter des approches dites « naturalistes » qui visent à faire du sexe l'origine du genre, certains mouvements féministes ont évolué en parallèle de questionnements théoriques et politiques sur les fondements des inégalités hommes/femmes et sur les moyens de briser cette binarité supposément biologique. En sus d'approches matérialistes, anthropologiques, ou d'autres qui cherchent à souligner l'importance du vécu, toutes valables et importantes, la théorie *queer,* fortement influencée par des féministes de la troisième vague telles que Eve Kosofsky Sedgwick ou Judith Butler, s'oppose au déterminisme génétique ou biologique du genre et de l'orientation sexuelle, en soulignant que les multiples environnements socioculturels et politiques, en sus de l'histoire individuelle de chacun, sont les véritables déterminants des identités du genre et de la sexualité. Les masculinités et les féminités sont désormais perçues comme des champs complexes et pluriels permettant l'étude de la multiplicité des représentations du sexe, du corps, de leurs codes et de leurs représentations. L'homme, comme la femme, sont deux entités construites comme malléables. Sedgwick et Butler argumentent en effet toutes deux que le genre est performatif. Butler, en particulier, nous invite à « [c]onsider gender … as a *corporeal style*, an 'act,' as it were, which is both intentional and performative, where 'performative' itself carries the double-meaning of 'dramatic' and 'non-referential' »[17] où

[17] « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theater Journal* 40.4 (1988), 521-22.

« there is no nature, only the effects of nature: Denaturalization or naturalization ».[18] Sedgwick se concentre quant à elle à l'espace identitaire qu'est la performativité « *queer* ». Mes lectures approfondies du corpus de ce travail montrent comment ces derniers points seront particulièrement pertinents à l'étude de Lancelot. Il sera par exemple, dans *Lanzelet* ou le Vulgate, enlevé par une figure fée dès ses premières heures, et son sexe ou son corps bénéficieront de terminologies neutres (comme *kint*, ou *enfant*, entre autres) ou bien multiples (jeune homme, créature, demoiselle) face à l'empreinte féérique, clairement féminine et merveilleuse, qui le construira. Chez Chrétien, il sera plutôt question pour le héros adulte de réapprendre comment performer le soi via l'expérience transformatrice de la honte. J'y reviendrai. Dans ce travail, le genre du héros échappera donc à l'observation biologique d'un sexe fixe, mais sera également une véritable reconstruction allant à l'encontre des attentes sociales du monde des hommes :

> a process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity, and surface we call matter … Thus the question is no longer, How is gender constituted as and through a certain interpretation of sex ? (a question that leaves the 'matter' of sex untheorized), but rather, through what regulatory norm is sex itself materialized ?[19]

En dehors de la matrice masculine, hétérosexuelle, dominante, normative, et occidentale, le sujet qui ne correspond pas au modèle escompté prend le risque de la marginalité, de l'altérité, et du rejet. Mais il prend également, par la différence, ou le procédé même de différenciation – en tant qu'espace de réflexion, non-abouti, qui sera particulièrement important chez Chrétien – la potentialité d'inspirer, questionner, ou résister au piège de la « vision » unilatérale du sujet.[20] Il y aura beaucoup de cela chez Lancelot, et les définitions

[18] *Bodies That Matter*, 1.
[19] *Bodies That Matter*, 9-10.
[20] Le concept de « vision » de Donna Haraway me sera particulièrement utile pour articuler les différentes manières de voir Lancelot, un être qui sera souvent construit bien plus par la *semblance* que par la *senefiance*

de Butler aideront à articuler cet espace de performativité qui prend souvent place entre ce que l'on pense savoir du sexe et ce que l'on pense devoir attendre du genre. Les travaux de Sedgwick, quant à eux, permettront d'apposer, entre autres, et lorsqu'elle est pertinente, le concept de *queer*, sur lequel je reviendrai souvent, et qu'elle définit comme:

> the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or *can't be* made) to signify monolithically.[21]

Dans ces espaces de performativité de soi, nous verrons comment Lancelot est en de nombreux points une figure « trans- », de « passage », notamment « trans-genre », entendons donc « à genre fluide ».

Si ces théoriciens et théoriciennes de la troisième vague critiquent vivement les approches essentialistes ou différentialistes des genres, ils critiquent également l'hétéronormativité du sujet (l'idée que l'hétérosexualité soit innée, naturelle, et que tout autre rapport à la sexualité devrait être considéré comme anormal et transgressif). Suivant les travaux de Foucault, la théorie *queer* considère ainsi la sexualité comme une partie essentielle de la construction de soi. C'est également le cas pour de nombreux médiévistes qui travaillent sur le genre, pour qui « medieval sexuality is constructed by historical formations, produced by and embedded in specifically medieval discourses, customs, institutions, regulations, and knowledges »,[22] et nous retrouvons donc ici la liste des éléments à analyser lorsque l'on chercher à saisir quels sont les aspects sociopolitiques qui façonnent le genre. Cependant, « in literature, medieval writers proved to be great social critics as they reflected or mocked norms governing sexual behavior in courtly love poetry,

---

dans les textes. Voir Donna Haraway, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies* 14.3 (1988), 575-599.

[21] Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies* (Durham: Duke U P, 1993), 8.

[22] Karma Lochrie, Peggy McCracken, and James A. Schultz, éds., *Constructing Medieval Sexuality* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1997), ix.

the carmina burana, and fabliaux [as they] weave a tapestry depicting society's conceptualization of sexuality and gender. »[23] La littérature étant, entre autres, un espace de réflexion, de critique, en sus d'évasion, les différents auteurs médiévaux ont su utiliser le médium afin de remettre en question les différents codes de soi, et la manière dont ils sont créés, implémentés, diffusés, acceptés comme combattus.

La recherche médiévale sur le genre s'est d'abord concentrée sur la représentation des femmes dans le roman médiéval. De l'étude pionnière de Rita Lejeune, pour qui, au sein du genre romanesque, « la femme a affermi son rôle littéraire en même temps que son rôle social »,[24] suivirent d'autres études faisant cas entre autres de la misogynie littéraire au Moyen Âge.[25] Pour la légende arthurienne, il existe également des études de choix se focalisant sur les femmes notamment concernant La Dame du Lac.[26] Cependant, d'autres textes font cas des questions de sexe et de genre au Moyen Âge, dans la société, comme en littérature, ou dans le roman arthurien.[27] Dans ce contexte médiéval, les théoriciens de la « masculinité » font souvent équivaloir ce terme avec *virilitas*, *manhood* en anglais, ou *manheit* en allemand (un substantif d'importance que nous retrouverons particulièrement présent dans *Lanzelet*). Le terme moderne « masculinité » (tout comme « féminité ») est certainement aussi complexe et riche en interprétations que ces équivalences médiévales,

---

[23] Martha A. Brozyna, éd., *Gender and Sexuality in the Middle Ages* (Jefferson, NC and London: McFarland, 2005), 2.
[24] Rita Lejeune, « La Femme dans les littératures française et occitane du XI^{ème} au XII^{ème} siècles », *Cahiers de Civilisation Médiévale* 20 (1977), 209.
[25] Voir par exemple R. Howard Bloch, *Medieval Mysoginy and the Invention of Medieval Romantic Love* (Chicago: U of Chicago P, 1991).
[26] Par exemple Bonnie Wheeler et Fiona Tolhurst, éds., *On Arthurian Women, Essays in Memory of Maureen Fries* (Dallas: Scriptorium P, 2001).
[27] Voir entre autres Jeffrey Cohen et Bonnie Wheeler, éds., *Becoming Male in the Middle Ages* ; Simon Gaunt, *Gender and Genre in French Medieval Literature* (Cambridge: Cambridge U P, 1995) ; Thelma S. Fenster et Claire A. Lees, *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance* (New York: Palgrave, 2002) ; William E. Burgwinkle, *Sodomy, Masculinity, and Law in Medieval Literature* (Cambridge: Cambridge U P, 2004) ; Friedrich Wolfzettel, éd, *Arthurian Romance and Gender* (Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi, 1995).

sans que ces dernières soient toujours identiques, bien qu'elles puissent parfois se rejoindre. Par exemple, la conceptualisation foucaldienne de la sexualité comme identité, ou comme élément promoteur/perturbateur des masculinités, n'aura pas nécessairement sa place dans les études médiévales:

> In particular, the relationship between medieval manhood and sexuality is rather different from that suggested by the close association in the modern mind between masculinity and sexuality. Instead, the associations of 'manhood' are organized around strength, vigour, steadfastness, and a certain kind of concern for status and honor, including largesse and conspicuous expenditure. They only secondarily impinge on sexual activity … It is worth considering why it has seemed self-evident to scholars that warfare was the "quintessential masculine activity' in the Middle Ages, or what it means to say that 'the ideal lay male body was above all the body of the knight'. This has tended to be regarded as the consequence of the dominance of medieval society by the military class … The association between manhood and warfare appears 'quintessential' not only as a result of the lay nobility as 'those who fight' but also because of the well-established nature in medieval language and culture of the association between men and a form of quasi-military honour.[28]

Il est donc important de rappeler que, pour cette étude, les questions terminologiques que le contexte médiéval peut soulever doivent rester le point focal. Il sera donc difficile, par exemple, de parler véritablement d'« homosexualité » concernant la relation entre Lancelot et Galehaut.

Par soucis de cohérence théorique, cependant, j'utiliserai les termes « masculinités » ou « féminités », qui demeurent en soi fort difficiles à définir. Lorsque je parlerai de « masculinités », notamment, je considérerai la chose suivante:

> Taking its lead from feminism, masculinity studies is thus dedicated to analyzing what has often seemed to be an implicit fact, that the vast majority of societies are patriarchal and that men have historically enjoyed more than their share of power, resources, or cultural authority. Focusing critical interrogation on men, patriarchy, and formations of masculinity, scholars in many disciplines have sought to denaturalize Beauvoir's observation that "it goes without saying that he is a man,"

[28] Christopher Fletcher, « The Whig Interpretation of Masculinity? Honour and Sexuality in Late Medieval Manhood », dans *What is Masculinity? Historical Dynamics from Antiquity to the Contemporary World*, John H. Arnold et Sean Brady, éds. (New York: Palgrave MacMillan, 2001), 57.

> by demonstrating that masculinities are historically constructed, mutable, and contingent, and analyzing their many and widespread effects. Yet, these are demanding tasks … masculinity has for so long stood as the transcendental anchor and guarantor of cultural authority and 'truth,' demonstrating its materiality, its 'constructedness,' requires an especially energetic rhetorical and critical insistence … because it is so theoretically and methodologically diverse, the scholarship on masculinity is difficult to anthologize.[29]

Je ne pourrai donc ici établir facilement l'historique des études sur la, encore moins les, masculinités. Nous noterons une première vague dans les années 1970 qui, solidaire au combat des femmes de la deuxième vague féministe, ont su exposer que la « masculinité » comme phénomène singulier était en crise et qu'une nouvelle prise de conscience subjective en dévoilant la construction et les nombreuses idéologies associées devait être promue. Ces études se focalisaient principalement sur les systèmes de pression employés à l'encontre des jeunes hommes afin qu'ils puissent s'inscrire dans un standard de masculinité donné, payant eux aussi le prix de conventions de genre imposées par la société. Suivant les théoriciens et théoriciennes de la troisième vague féministe mentionnées précédemment, l'accent est depuis porté sur les intersections de la masculinité avec les questions de marginalité, de minorité, de classe, d'ethnicité, d'identité sexuelle, de nationalisme, et autres. Je considérerai donc la masculinité comme plurielle (« les masculinités »), une construction sociale aux visages variés, emprunte des nombreuses impositions et idéologies culturelles.

Afin de déceler ce qui caractérise la marginalité du héros, les codes auxquels il est sensé se conformer, le rapport à la cour, à la culture, aux attentes sociales, entre autres, l'analyse de texte sera donc mon approche principale, et je me fierai avant tout à

[29] Rachel Adams et David Savran, éds, *The Masculinity Studies Reader* (Malden, MA: Blackwell, 2002), 2.

l'herméneutique des textes et de leurs héros éponymes.[30] Par « herméneutique » du texte, j'entends l'utilisation de la terminologie selon Paul Ricœur: « L'herméneutique procède de la précompréhension de cela même qu'en interprétant elle tâche de comprendre … il n'y a pas de compréhension qui ne soit médiatisée par des signes, des symboles et des textes. »[31] Il s'agit de comprendre et d'interpréter des discours (dans le contexte de cette étude, plus écrits que parlés) qui expriment un ou plusieurs sens. Nous avons donc affaire à une science, une doctrine, de l'interprétation, « le travail de pensée qui consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale »,[32] notamment les multiples niveaux de sens. En particulier, selon Ricœur, « la circonscription des expressions à double sens constitue proprement le champ herméneutique. »[33] L'herméneutique sert donc à interpréter des sens cachés dans les textes, bien qu'une piste de compréhension préalable, une ou plusieurs présuppositions sémantiques donc, soient nécessaires à l'éclaircissement d'épisodes, de symboles, de niveaux de sens. Parmi d'autres présuppositions, et suivant ce que j'observe dans ces textes, j'émettrai, entre autres, l'hypothèse que le sexe de Lancelot reste souvent insaisissable, suggérant autre chose qu'un sexe masculin évident, mais aussi, l'hypothèse que le héros, puisque « du Lac », se rapproche de nombreux symbolismes aquatiques que je définirai dans chaque chapitre, au moment opportun. Par « herméneutique » du sujet, ici

[30] Évidemment, chaque texte bénéficie d'une variété de manuscrits avec des divergences stylistiques notables. J'en donnerai quelques exemples plus avant. Cette étude n'est pas une étude codologique et se basera sur des éditions critiques dont je donnerai les références dans chaque chapitre, tout en m'expliquant sur les motivations derrière leur sélection. Cela ne m'empêchera pas, le cas échéant, de souligner des différences dans les leçons des manuscrits lorsque pertinentes à mon argument.
[31] Hans Ineichen, « Herméneutique et philosophie du langage », dans *Paul Ricœur, l'herméneutique à l'école de la phénoménologie*, Jean Greisch et al. (Paris: Beauchesne, 1995), 185.
[32] *Le conflit des interprétations* (Seuil: Paris, 1969), 16.
[33] *Le conflit des interprétations*, 16.

Lancelot, j'entends l'approche de Michel Foucault,[34] qui n'est pas sans rappeler celle de Ricœur, puisqu'il s'agit de se décoder, de se déchiffrer soi-même, une pratique qui est donc liée au souci de soi, à la connaissance de soi-même, ou à la conversation à soi, des pratiques d'expérimentation, d'écriture et de réécriture, de performativité de la subjectivité, par exemple par l'acte d'écrire, de lire, ou le monologue intérieur, entre autres. C'est là une pratique qui sera particulièrement importante pour Lancelot dans *Le Chevalier de la Charrette,* dont les monologues intérieurs permettront le caractère transformateur du héros, sans nécessairement donner lieu à un nouvel aboutissement identitaire clairement défini ou palpable. Foucault a pu s'orienter par moment vers une critique politique de cette herméneutique de soi, dans laquelle il est souvent impossible de se retrouver, tout en se dégageant d'une perspective individualiste. Ce sera le cas avec le Lancelot de Chrétien, tandis que la performativité du fluctuant primera sur la transparence ou les avantages de son résultat.

Toutes mes analyses partent donc du texte, que je cite abondamment.[35] Les sources théoriques citées plus haut interviennent lorsque le texte en bénéficie, principalement afin d'articuler un vocabulaire constant pour l'ensemble du corpus (comme par exemple « genre », « vision », ou « *queer* »). Michel Foucault notait à ce sujet la chose suivante :

> Tous mes livres … sont … de petites boîtes à outils. Si les gens veulent bien les ouvrir, se servir de telle phrase, telle idée, telle analyse comme d'un tournevis ou d'un serre-boulon pour court-circuiter, disqualifier, casser les systèmes de pouvoir,

[34] *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982),* François Ewald, Alessandro Fontana et Frédéric Gros, éds. (Paris: Seuil, 2001).

[35] Il s'agira parfois même de souligner ce que peut renseigner la quantité des termes, et non leur unicité. Par exemple, durant le « Tournoi de Trois Jours » (un motif arthurien que l'on retrouve dans chaque texte, et que j'illustrerai dans chaque contexte lorsqu'il sera analysé) j'insiste sur la quantité des appellations et symbolismes masculins dont les auteurs (notamment Chrétien) font usage pour noyer l'audience et Lancelot dans une foule imaginaire. Leur abondante quantité ainsi mise en exergue, l'incognito du héros n'en ressortira que de plus belle.

> y compris éventuellement ceux-là mêmes dont mes livres sont issus… eh bien, c'est tant mieux![36]

Si les boîtes à outils donc Foucault parle se révèlent captivantes et nécessaires à une lecture approfondie, c'est pourtant le texte qui m'apporte avant tout, à travers les utilisations lexicales, et syntaxiques des auteurs, les outils avec lesquels ils conduisent eux-mêmes le ou les sens.

Finalement, au regard de la focalisation de cette étude sur les troubles identitaires, subjectifs et sexués du héros, lorsque je me référerai au terme « merveilleux » (du latin *mirabilia*, « chose étonnante, ou admirable ») ou « féérique », deux substantifs qui ont pu bénéficier de nombreuses approches définitionnelles, j'appuierai en premier lieu le caractère surnaturel, exceptionnel, surprenant, étonnant, paranormal de ces substantifs. Dans un contexte textuel où la merveille est souvent admise par l'audience comme faisant partie du genre littéraire qu'est le roman arthurien (et souvent également admise par les protagonistes de l'histoire),[37] c'est le rapport symbolique entre Lancelot – ce héros fluctuant, insaisissable, impalpable, pluriel, échappant à de nombreux codes, coutumes ou lois, comme à de nombreuses terminologies unilatérales et transparentes – et le caractère justement « hors-la-loi » (mais aussi « hors » les us, les coutumes, les attentes sociales), « hors-la-norme » (a-normal, para-normal, j'entends la possibilité de pouvoir échapper aux normes établies), « hors-le-naturel » (ou ce que l'on souhaiterait médiatiser comme étant « naturel » plutôt que « culturel », comme « allant de soi », tel le rapport que l'on voudrait évident entre le sexe et le genre), ce qui fait l'étrangeté, l'altérité, la différence ou l'exception du héros face à la violence des impositions politico-sociales, qui m'intéresse ici.

---

[36] *Dits et écrits II* (Paris: Gallimard, 1994), 720.
[37] Voir Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970).

c. Les études sur Lancelot

La raison d'être d'un tel projet s'impose au regard des flous identitaires qui organisent les représentations de Lancelot. Une étude de cas portant sur la construction et les performances de genre de Lancelot, qui soulignerait la multiplicité ou la neutralité des représentations de genre du héros, notamment en corrélation avec les éléments qui viennent troubler une masculinité que l'on penserait trop rapidement évidente (par exemple la féminisation occasionnelle du héros, son rejet des masculinités chevaleresques mises en place dans ces romans, l'ensemble terminologique qui invitent à considérer le transgenre, l'agenre ou le pangenre chez Lancelot) reste à faire. C'est tout ceci que j'entends par « herméneutique du Lac ».

L'expression se réfère en premier lieu à une esthétique interprétative de plusieurs textes dont le héros, toujours éponyme (si ce n'est par une épithète, comme « chevalier de la charrette » par exemple) bénéficiera en fait d'une large multiplicité terminologique venant troubler la possible saisie par l'audience d'un genre donné, ou des codifications précises de ce genre. Au demeurant, parmi ce grand ensemble d'épithètes, le héros s'appellera dans tous les cas, à un moment donné de l'histoire, « du Lac », un nom qui, une fois appris, invitera bien plus au questionnement identitaire (de la part de l'audience ou bien du héros) qu'à la révélation symbolique claire et transparente d'une subjectivité aisément déchiffrable (ce sera d'ailleurs également le cas avec l'autre partie de son nom, « Lancelot » ou « Lanzelet »). Ce sera, de fait, ce questionnement identitaire qui fera la subjectivité du héros, toujours en flux ou dans l'échappée. J'entends également par « herméneutique du Lac » un rapport épisodique ou terminologique à un espace féérique qui marque l'enfance du héros, ou bien à la symbolique de l'absence de fief terrestre via le

nom, marquant la fluidité par le mouvement et le non-ancrage.[38] Une grande partie de la formation de Lancelot, concernant son rapport aux questions du genre, intervient en effet au sein d'un espace lacustre, durant les enfances[39] du héros, ou bien elle est organisée par des éléments merveilleux, notamment via le concours de personnages fées, ou de mystérieuses demoiselles, toutes de sexe féminin, et souvent associées à l'aquatique (un élément qui, dans le folklore celtique, renvoie à la sémiotique de l'Autre Monde).

En outre, peu de travaux ont considéré le personnage de Lancelot de manière intertextuelle. Derek Brewer explique :

> In considering Lancelot we must recognize that we are dealing with a figure in traditional literature, whose story exists before the named character, whose adventures are recounted by numerous different authors, in works which develop out of each other, with multiple similarities and variations. Being the hero of many such related narratives gives him a status both less and more than that of a fully realized character in a single novel, and even makes it possible to speak of a 'biography' of Lancelot, a history of his development as a figure, which should be as it were a biography of his biographies, of the stories about him. A modern version of the admirable but outdated study by Jessie L. Weston is much to be desired.[40]

---

[38] Notons à ce propos que si, chez Chrétien, c'est la charrette qui trouble l'identité du héros, son rapport à une enfance féérique, ainsi qu'à l'ingérence d'une dame fée dans son éducation, est tout de même appuyé dans le texte. Nous verrons comment certaines des observations faites à propos de la terminologie « du Lac » pourront rejoindre celles faites sur « de la charrette ».

[39] Par « enfances », j'entends ces textes biographiques qui traitent entre autres de la thématique du départ et du retour du héros sur les terres dynastiques, et du motif proto-Œdipien. Selon Charles Méla : « Les énigmes généalogiques ne font que déplacer l'impossible à savoir inavoué dans le motif même des *Enfances* repris de la matière de Bretagne. Le péché originel est inscrit dans le rêve dont se compose le « roman familial » ; il est reporté *après coup* sur l'histoire antérieure de la famille comme l'énigme d'un lignage ou son inavouable origine. Au lieu d'un héros qui se demande qui est son père, on s'interroge à propos d'une lignée sur ce qu'elle cache. Au « funeste désir » du héros s'est substitué le péché maudit des parents (l'origine incestueuse ?) comme au mystère de son enfance, celui de sa naissance. Car le motif du « fils de la sœur » (Nitze) [Méla parle ici des sœurs du roi Arthur, parmi lesquelles figurent Clarine, la mère de Lanzelet] qui préside au secret de la naissance et à l'isolement de l'enfance … traduit lui-même déjà le rêve qui jamais ne vint à la parole, dont se trouble toute enfance. Cela ressort assez de ce que le Bel Inconnu doive trouver son nom, tel celui qui rencontre un jour sa vérité. » Voir Charles Méla, *Le Beau trouvé: Etudes de théorie et de critique littéraires sur l'art des « trouveurs » au Moyen Âge* (Caen: Paradigmes, 1993), 73.

[40] « The Presentation of the Character of Lancelot: Chrétien to Malory », dans *Lancelot and Guinevere: A Casebook*, Tori Walters, éd. (New York and London: Garland, 1996), 3.

Certes, les études sur Lancelot ont été nombreuses et fructueuses, mais elles n'ont pas encore véritablement fait cas des similarités identitaires du héros, dans les textes importants où il est la figure centrale, et qui tendent à troubler les représentations sexués du héros. De plus, la grande majorité des études auxquelles nous avons accès aujourd'hui (dont certaines ayant trait au genre du héros, mais sans jamais sortir de réflexions au sexe masculin) portent principalement sur les textes dans lesquels le personnage évolue, plutôt que sur le personnage lui-même à travers ce qui demeure le corpus majeur du héros pour l'époque, la sélection des textes importants de cette étude. Parfois, l'analyse de texte prend place au sein d'un corpus d'auteur, comme le montrent les abondantes études sur Chrétien ou celles portant sur le cycle tout entier du *Vulgate*. Mais encore, les études du personnage s'inscrivent parfois dans des resserrements canoniques nationaux (le roman germanique, le roman français, etc.). La présente étude est organisée en trois chapitres, chacun traitant d'une des sources choisies. La fin de cette introduction sera consacrée à une courte histoire critique de chaque œuvre, accompagnée d'un résumé épisodique. Cela me permettra de mettre en contexte les discussions critiques sur les différentes versions du personnage de Lancelot, de présenter les épisodes majeurs qui composent ces histoires, et d'établir des différences et rapprochements entre les textes.

On ne peut parler de Lancelot sans mentionner le texte de Jessie Weston,[41] que recommande d'ailleurs Brewer, dans une certaine mesure, dans la citation précédente. Le travail, le ton, la méthodologie, sont archaïques et fort critiquables, même à son époque, mais ce fut la première étude d'envergure sur le personnage et elle en inspira bien d'autres, notamment celles tentant de cerner les origines du héros. À ce propos, on se rappellera du

[41] *The Legend of Sir Lancelot du Lac: Studies upon its Origin, Development, and Position in the Arthurian Romantic Cycle* (London: D. Nutt, 1901).

rôle de Roger Sherman Loomis concernant les études de source du corpus lancelotien. Dans un effort de celtisation poussé, s'étonnant que le grand ensemble des héros arthuriens aient pour provenance des congénères gallois à l'exception de Lancelot, Loomis rapproche le héros au dieu celtique Lug (*Llwch Lleminawc* en gallois) par l'intermittence de jeux étymologiques et épisodiques fort douteux, et depuis, majoritairement contestés par la critique.[42] Bien que dans ce travail, j'apporte quelques suggestions interprétatives du nom du héros en contexte, il ne sera jamais pour moi question d'appuyer une quelconque provenance, étymologie, ou symbolique figée, ce qui demeure d'ailleurs une chose impossible suivant les nombreuses dénominations se rapportant au héros dans tous ces textes. Bien au contraire, au vu de ses fluctuations identitaires, ce sont les mutations orthographiques et interprétatives du héros qui sont intéressantes.[43] L'étude plus récente de Jean Markale,[44] vivement critiquée également, car s'inscrivant dans la mouvance de Loomis, a également cherché à celtiser la majorité des motifs entourant le héros. Markale commet même plusieurs erreurs de référence ou de datation, comme par exemple avec *Les Merveilles de Rigomer*, qu'il date un siècle trop tard.

---

[42] *Celtic Myth and Arthurian Romance* (New York: Haskell, 1967), 90-97.

[43] Au-delà de Loomis, qui rapprochait Lancelot au dieu Lug, d'autres médiévistes ont établi un grand nombre de rapprochements. Par exemple, Pietro G. Beltrami a pu rapprocher Lancelot à Eneas, Dominique Boutet, en plus du dieu Lug, à Heimdallr et Dyu-Bhisma. Constance Bullock-Davies fait de *Lanzelet* la broderie d'une légende locale primitive, et établit même plusieurs similarités épisodiques et symboliques avec le lai de Marie de France, *Lanval*. L'on a pu également rapprocher Lancelot à Perceval (notamment concernant leur enfance séparée du monde des hommes, leur éducation par une figure femme, et leur naïveté face à la violence humaine), de Bédivère, et même de Mordred (via sa propre relation interdite avec Guenièvre). On le comparera plus tard à Tristan, les deux hommes se ressemblant beaucoup dans leur relation adultère (dans le *Prose Tristan*, il devient un modèle de courtoisie face auquel Tristan peut se jauger). Considérant ces travaux dans leur ensemble, nous ne pouvons que conclure que Lancelot est, comme beaucoup d'autres héros, un personnage composite, façonné par une multitude de figures indo-européennes, où d'autres personnages arthuriens viennent également se mêler. Difficile, donc, de prétendre à l'originalité (et l'origine, unique, singulière) de Lancelot, si ce n'est peut être via le rapport symbolique au lac, qu'il s'agisse du nom comme de l'épisode. Voir Pietro G. Beltrami, « Lancelot entre Lanzelet et Eneas : Remarques sur le sens du *Chevalier de la Charrete* », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99.3 (1989), 234-260 ; Constance Bullock-Davis, « Lanval and Avalon », *Bulletin of Celtic Studies* 23 (1968-70), 128-42.

[44] *Lancelot et la chevalerie arthurienne* (Paris: Imago, 1985).

Seuls deux textes récents, se focalisant également sur une étude intertextuelle du héros, sont véritablement reconnus comme étant des travaux de qualité. Tous deux sont des recueils d'articles. Le premier, l'ouvrage de Lori J. Walters,[45] rassemble une collection d'articles importants de l'histoire critique du héros. J'en citerai plusieurs dans mes chapitres, et dans l'histoire critique de chaque œuvre que j'entamerai plus loin. Bien que le volume offre des thèmes cruciaux, il s'agit-là d'un ouvrage rassemblant des articles épars, pour la plupart précédemment publiés. Leur sélection est pertinente, et l'introduction de Walters, fort studieuse et informatrice, recense et commente sur les différentes apparitions de Lancelot à travers les siècles, les langues et les média. Comme son titre l'indique, l'ouvrage tend à étudier ici Lancelot, là Guenièvre, ou bien le couple. Ne se focalisant pas sur Lancelot seul, ni sur la question du genre, il laisse d'ailleurs de côté la focalisation sur le genre du héros, ou bien l'importance du rapport au lac et au merveilleux.

Le deuxième ouvrage est celui de Mireille Séguy,[46] qui offre quant à lui de nouveaux articles, organisés de manière thématiques, et se référant principalement aux trois sources que j'ai choisi dans mon corpus. J'utiliserai plusieurs références de cet ouvrage. Sur le genre, toujours rien, bien que des thématiques que j'aborde dans ce travail, telles l'éducation féerique de Lancelot, l'importance du rapt, ou encore la beauté du héros, qui attire le regard des membres des deux sexes, y soient présentes et pertinentes. En particulier, j'arriverai aux mêmes conclusions que Séguy concernant la fonction héroïque et sociale du personnage :

> Honnête homme par excellence, patriote et résistant, restaurateur de l'ordre moral, chevalier loyal et pacifiste, et, pourquoi pas, n'ayant rien contre la libération des femmes… dans le bric-à-brac médiéval, le personnage finit par prendre les multiples visages que les sociétés modernes on tour à tour rêvé d'avoir … Lancelot

[45] Walters, éd., *Lancelot and Guinevere: A Casebook* (New York: Garland, 1996).
[46] Séguy, éd., *Lancelot* (Paris: Autrement, 1996).

> côtoie sans cesse le risque de se morceler et de se figer dans des images-clichés. Mais c'est sans doute à ce prix qu'il parvient encore à nous concerner, nous donnant ainsi la preuve qu'une figure mythique peut se constituer dans et par le processus de sa propre décomposition.[47]

Il sera au demeurant difficile pour moi de faire du héros une figure totalement féministe, puisque j'appuierai plus spécifiquement, comme semble le faire Séguy ici, « les multiples visages » du héros, mais bien plus qu'à travers les textes, je soulignerai cet aspect du personnage, sa qualité plurielle, comme un élément déjà fort saisissable au sein de chacun des textes de cette étude.

II) Organisation du travail

a. Les chapitres

Mon premier chapitre a pour objet *Lanzelet* d'Ulrich von Zatzikhoven, si l'on en croit l'auteur, la fidèle traduction en moyen haut-allemand d'un texte français dont nous n'avons présentement aucune trace originale. Dans cette section, je me concentrerai sur l'absence de sexuation précise, ou stable, du héros, ainsi que sur le rôle protecteur de figures féminines et féériques (notamment liées à ce fameux espace lacustre, où toute représentation masculine est inexistante) afin de soulever plusieurs questions liées au genre et à l'anatomie du héros. Je montrerai comment Lanzelet servira à la fois de modérateur des excès des masculinités guerrières et de promoteur de la femme dans de nombreux systèmes politiques qui se voulaient patriarcaux. Je contrasterai la marginalité du héros (dans l'apparence, l'expression, et la gestuelle) avec la réception par les hommes et les femmes en dehors du lac. J'analyserai ce que son anonymat renseigne, ainsi que la diversité de ses représentations. Nous verrons à ce propos qu'une fois le nom de Lanzelet

[47] Séguy, « D'armes et d'amour, à corps perdu », *Lancelot,* 30-31.

appris par ce dernier comme par l'audience, il confirmera la fluidité identitaire du héros, chose que la variété des terminologies se référant au héros illustrait déjà.

Dans le deuxième chapitre, mon analyse du *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes m'entraine aux mêmes conclusions concernant la fonction de rééquilibrage des rôles des que tient le héros. Bien qu'aucun épisode du Lac ne soit présent dans le texte, avec la charrette, Lancelot fera l'expérience d'une marginalisation sociale assumée, d'une émasculation partielle, mais surtout, d'un entraînement forcé à la performativité « *queer* ». En effet, si s'asseoir dans la charrette revient à embrasser une forme de mort sociale, c'est aussi faire l'expérience de la honte, un affect qui, selon Eve Kosofsky Sedgwick, permet la construction d'une identité différée, constamment en devenir. C'est une expérience qui favorise la mise en place d'une mécanique d'identification instable qui peut permettre le changement social. Je souligne ainsi comment l'apprentissage d'une gestion de la honte via l'immixtion d'une quantité de mystérieuses demoiselles, et bien sûr de la reine Guenièvre, permettra à Lancelot de devenir un nouveau type de « chevalier » s'opposant à l'ensemble des codes masculins façonnant la grande majorité des hommes, amis comme ennemis, qu'il trouve sur son passage.

Mon troisième chapitre se focalise sur des épisodes restreints du cylce Vulgate. Dans ce chapitre, j'explique les manières dont le lac, espace illusoire cette fois-ci, continue de magnifier le trouble identitaire du héros lié au genre. Avec pour mentor chevaleresque la Dame du Lac, et plus tard, pour principal suzerain, la reine Guenièvre, le héros évoluera au sein du monde des hommes avec des codes et repères volontairement inversés, afin de mieux condamner et repenser la manière dont le monde des hommes s'articule autour de binaires favorisant le sexe masculin. Le Vulgate permet aussi de mettre en exergue plus

avant les thèmes de la physionomie de Lancelot, et d'aborder la question de la sexualité. Dans *Lanzelet* et la *Charrette*, plusieurs références éparses au physique d'un héros qui pouvait pareillement séduire hommes et femmes l'éloignaient déjà d'une masculinisation systématique et unilatérale. L'une des grandes innovations du Vulgate sera d'offrir une description physique détaillée du héros très tôt dans le texte. On y verra le mariage de traits masculins et féminins. Le Vulgate développe également une relation passionnelle entre Lancelot et Galehaut, dont les mécaniques du désir et le langage amoureux constituent une facette importante du personnage. Constamment dans le flux, à la fois sur le plan du sexe, du genre, et de la sexualité, Lancelot se présente comme une figure mobile (que le préfixe « trans- » magnifie le mieux), mais peut-être trop mobile. C'est à cause de cette instabilité qu'il faillira à la quête du Graal, pour laquelle il semblait pourtant être promis, et s'éloignera du monde arthurien jusqu'à en précipiter la chute. Je montrerai comment ce sont là deux conséquences peu surprenantes au vu des performances rigides et strictement codifiées que nécessitait le succès dans de telles entreprises.

b. Situer les textes

Avant d'entrer dans une discussion détaillée de la critique du corpus, il faut en situer les éléments. *Lanzelet* est un roman arthurien en moyen haut-allemand écrit par Ulrich von Zatzikhoven. Le texte survit dans deux manuscrits complets et trois fragments,[48] et aurait été composé après 1194. Cette date fait référence au moment où Richard Cœur de Lion fut libéré en échange d'otages de haut rang cédés à l'empereur du Saint-Empire, Henri VI. Si l'on en croit l'auteur, l'un de ces otages, un certain Hugues de

[48] Il s'agit du manuscrit de Vienne, W (début XIV^{ème} siècle) et du manuscrit de Heidelberg, P (c. 1420). Pour les fragments, il s'agit du manuscrit d'Oxford, B (premier quart du XIII^{ème} siècle), du manuscrit de Strasbourg, S (fin XIII^{ème} siècle) et des fragments G et Gk, appartenant à un même manuscrit (première moitié du XIV^{ème} siècle).

Morville, aurait eu en sa possession un « livre français » (« *ein welsche3 buoch* », v. 9324),[49] le texte dont Ulrich se serait inspiré, et qu'il aurait fidèlement traduit. *Le Chevalier de la Charrette* (également appelé *Lancelot*) est le troisième ou quatrième roman de Chrétien de Troyes. Avec *Le Conte du Graal*, qu'il précède de peu, la *Charrette* a sa place parmi les deux textes arthuriens les plus influents de la fin du XII^{ème} siècle.[50] La datation du texte fait aujourd'hui encore partie d'un vif débat, mais sa composition aurait pu advenir entre 1159 et 1191.[51] On retrouve le texte au sein de huit manuscrits, dont deux seulement sont complets.[52]

On retient souvent la *Charrette* comme texte originel concernant le personnage, et l'on va même jusqu'à prétendre, peut-être un peu rapidement, que Chrétien aurait inventé Lancelot. L'approche de John W. Baldwin me semble bien plus sage, alors qu'il rappelle

---

[49] L'édition que j'utilise pour *Lanzelet* est la suivante: René Pérennec, éd. et trad., *Ulrich von Zatzikhoven, Lanzelet* (Grenoble: Ellug, 2004).

[50] Selon Douglas Kelly, la *Charrette* et le *Conte du graal* forment à eux deux « [the] two most remarkable *matières* in his romances ». Elles sont en effet les plus influentes, le motif de la relation adultère entre Lancelot et Guenièvre que la *Charrette* développe pour la première fois, et celui du graal, qui est un objet original dans *Perceval*, resteront à jamais dans la tradition. Keith Busby dira également: « With the possible exception of *Perceval* (which owes its enduring fame in part with the introduction of the Grail theme into western literature), *Lancelot* is probably the best-known of Chrétien's romances ». Voir Douglas Kelly, *The Romances of Chrétien de Troyes: A Symposium* (Lexington, KY: French Forum, 1985), 17 ; Keith Busby, « The Manuscripts of Chrétien's Romances », dans *A Companion to Chrétien de Troyes*, Norris J. Lacy et Joan Tasker Grimbert, éds. (Cambridge: D. S. Brewer, 2005), 69.

[51] Bien que 1164 soit souvent la date retenue pour le mariage de Marie de Champagne (et incidemment, la date la plus précoce concernant la composition du roman de Chrétien, puisqu'il l'appelle comme telle dans son prologue), John Benton a avancé une datation plus poussée, en s'appuyant sur une charte datant de 1159 se référant à Marie avec le titre « comitissa » [comtesse], preuve qu'à cette date, le mariage devait déjà avoir eu lieu : « That the marriage had taken place by 1159 seems to me established by a charter of that year in which Henry referred to Marie as "comitissa sponsa mea" and "Trecensis comitissa." "Sponsa" could mean either bride or fiancée, but the title of countess indicates that the marriage had been solemnized. Marie's youth and the use of "sponsa" rather than "uxor" suggest that the marriage was celebrated not long before the charter was issued. The later date, 1164, commonly cited for this marriage was proposed by Henri d' Arbois de Jubainville on the basis of the chronicle of Robert de Torigny … ». Selon June Hall McCash, « The work could have been composed any time between 1159 and 1191, while Marie was Countess of Champagne and before the probable date of Chrétien's death, but the most persuasive and repeatedly proposed period has been that between 1177 and 1181 ». Voir John Benton, « The Court of Champagne as a Literary Center », *Speculum* 36.4 (1961), 554 ; June Hall McCash, « Chrétien's Patrons », dans *A Companion to Chrétien de Troyes*, 19.

[52] Il s'agit, pour les versions complètes, du manuscrit C (BnF, fr. 794), dit de Guiot, suivant le nom de son scribe, estimé au premier tiers du XIII^{ème} siècle, et du manuscrit T (BnF, fr. 12560), daté du milieu du XIII^{ème} siècle. Les versions fragmentées (dites A, E, F, G, I, et V), datent toutes du XIII^{ème} siècle.

que Chrétien « [was] never claiming to have invented his stories himself ».[53] Nous ne pouvons en effet ignorer que *Lanzelet* et la *Charrette* mentionnent tous deux des textes sources (ici un *welschez buoch*, celui d'Hugues de Morville, là une *matiere*, orale ou écrite, que Marie de Champagne aurait livrée à Chrétien). Puisque nous ne pouvons prouver leur existence au-delà leur simple référence textuelle, la validité de ces sources demeure aujourd'hui le sujet de vives controverses. La plupart des spécialistes soulignent l'absence, dans le *Lanzelet*, d'un élément épisodique majeur : la relation adultère avec Guenièvre.[54] C'est là une observation d'importance, au vu de la popularité du motif dans le corpus du héros, mais elle a pu mener à plusieurs conclusions hâtives, comme par exemple chez Lori J. Walters : « [i]t is thus unlikely that Ulrich knew Chrétien's romance; rather, both authors appear to have been familiar with a similar source or sources ».[55] D'autres spécialistes, comme par exemple Norris J. Lacy, se montrent plus réservés concernant la validité intrinsèque de sources au demeurant inexistantes: « [I]t is impossible to know the precise content or form of Chrétien's putative sources. And finally, if we do take Chrétien at his word and accept his reliance on particular texts or tales, we still cannot be certain that those sources were Arthurian. »[56] D'autres encore embrassent leur existence et leur influence un peu trop vite, notamment René Pérennec : « On ne voit pas en effet à quelle tradition allemande autochtone, encore productive à l'extrême fin du XII^{ème} siècle, le

[53] « Chrétien in History », dans *A Companion to Chrétien de Troyes*, 4.
[54] Tout ce qu'Ulrich nous dit, c'est que *dô wunschte diu künigîn* / *Ginovere, daȝ siun solte sehen* (vv. 2276-77) [La reine Ginovere déclara qu'elle souhaitait faire sa connaissance, 139]. Dans le Vulgate, nous noterons un épisode similaire concernant le désir de la reine de vouloir rencontrer le héros, suite aux descriptions élogieuses qu'en feront Gauvain, Yvain, et même le roi.
[55] Walters, *Lancelot and Guinevere*, xxiv.
[56] Norris J. Lacy, « The Arthurian Legend before Chrétien de Troyes », dans *A Companion to Chrétien de Troyes*, 44.

'Lanzelet' aurait pu emprunter les traits qu'il a en commun avec les 'Enfances.' »[57] C'est de Kathleen Meyer que je me rapproche le plus, lorsqu'elle observe que, malgré certaines différences épisodiques frappantes, « Lanzelet contains many motifs also present in Chrétien's work … Was the author writing with knowledge of Chrétien's work or does this work represent an earlier stage of the *matière de Bretagne* before Chrétien inserted the love affair? Or is Lanzelet simply a decadent form of the romance? »[58] Sans ces sources sous la main, le débat demeure malheureusement infructueux.

Il existe pourtant un lien évident qui relie l'ensemble des textes sur Lancelot: le nom du héros, qui demeure dans chaque instance, à quelques variantes orthographiques prêt, « du Lac » (et ce, même en moyen haut-allemand : « *Lanzelet du Lac* »). Avec ou sans épisode du Lac, que celà soit en ancien français « *du Lac* », « *del Lac* », ou « *vonme Sê* »,[59] il est clair à chacune de ces instances qu'il s'agit d'une provenance géographique (*du*, *del*, *von*) et non d'une référence à un nom propre (tel Lac, le nom du père d'Erec).[60] De plus, le nom complet du héros n'apparait pas en premier lieu dans la *Charrette* mais dans les premiers romans de Chrétien et il semblerait donc logique que le héros fasse partie de la matière globale de l'auteur. Dans *Erec et Enide*, en effet, il est le troisième chevalier de la liste qui définit les bons chevaliers. Gauvain est le premier, et Erec le deuxième : « *Devant toz les boens chevaliers* / *doit estre Gauvains li primiers,* / *li seconz Erec, li filz*

[57] René Pérennec, « Le livre français de Lanzelet dans l'adaptation d'Ulrich von Zatzikhoven », dans *Actes du colloque des 14 et 15 janvier 1984 Lancelot*, Danielle Buschinger, éd. (Göppingen: Kümmerle, 1984), 181.
[58] Kathleen J. Meyer, éd. et trad., *German Romance IV, Lanzelet* (Cambridge: D. S. Brewer, 2011), xi.
[59] Littéralement « de la mer », bien que « *sê* » puisse faire référence à « une grande étendue d'eau » en moyen haut-allemand. Je parlerai plus avant de ces terminologies dans mon premier chapitre.
[60] Le nom apparaît d'ailleurs comme tel dans le texte : *dô sprach Erec fil de roi Lac* (v. 2264). Même chose pour l'*Erec* de Hartmann von Aue : *Érec filz le roi Lac ai non* (ms. B et P pour le v. 651 de l'édition de Wendelin Foerster). On a donc quelque chose de bien différent avec « Lancelot du Lac ».

Lac, / *et li tierz Lancelot del Lac*. »[61] Doit-on se contenter de cette approche générique concernant le héros, que reprendra Derek Brewer, lorsqu'il ira jusqu'à dire que Lancelot « is not interesting as a 'character' … he is primarily the type, the example, representative in its very extremity, of the good knight »[62] ? Est-ce là vraiment tout ? Nous noterons ici d'abord que Chrétien distancie Lancelot des deux autres chevaliers par son positionnement tiers. Il n'est donc pas nécessairement le meilleur exemple du type. Le chevalier archétypal arthurien par excellence reste ici Gauvain, et nous verrons, dans la *Charrette* ou *Lanzelet* notamment, qu'il représente un modèle de chevalerie, ainsi qu'une cour, dont Lancelot se distanciera.

Ce qui m'intéresse dans ce classement, outre le positionnement hiérarchique de ces héros, c'est que le nom de Gauvain intervient sans autre épithète. Au vu de sa réputation, il n'en a certainement pas besoin. Erec est affilié à la figure du père, du nom de Lac. Lancelot n'a quant à lui ni nom indivisible comme Gauvain, ni attache à une quelconque figure patriarcale. Par contre, son prénom est affublé d'une terminologie similaire à Erec (*Lac*), mais dont le but sémantique semble être ici, en contraste avec Erec, d'appuyer une provenance mystérieuse plutôt que le nom du père. Lancelot est *del Lac*, et non *filz Lac*, et bien que Chrétien n'exploitera pas cet épisode crucial de la biographie du héros, un épisode qui devait sans doute se trouver dans sa matière puisqu'il fera tout de même mention de l'éducation fée du héros dans la *Charrette*, Lancelot demeure associé à un lac, et non à un quelconque fief typique de toute noblesse terrestre, pays ou ville. Ainsi, même sans épisode du lac, le nom seul du héros participe en soi à sa spécificité, mais aussi à sa

[61] Voir Mario Roques, éd. et trad., *Chrétien de Troyes : Erec et Enide*, (Paris: Champion, 1954), vv. 1671-1674.
[62] Derek Brewer, « The Presentation of the Character of Lancelot », dans *Arthurian Literature III*, Richard Barber, éd. (Totowa, NJ: Barnes and Noble, 1983), 26.

marginalité. Qui, en effet, viendrait de ou résiderait dans un lac, même affublé d'une majuscule ? Et si tel prodige est possible, alors une telle entité serait en soi étrangère à tous ceux qui viendraient de, et résideraient sur, des espaces terrestres, ainsi qu'aux codes de nomination des masculinités chevaleresques, qui associent la réputation du nom au fief qu'ils ont en possession.

Il faut d'ailleurs garder à l'esprit que, puisqu'il existait certainement des textes sur Lancelot précédant ceux que nous avons en notre possession, des *Proto-Charrette* ou *Proto-Lanzelet*, il est fort possible qu'une partie de l'audience, tandis qu'elle lit ou écoute le récit épisodique resserré de Chrétien, soit informée de l'histoire biographique plus large du héros. Elle saurait donc possiblement que provenir « du Lac » équivaut à avoir une construction féérique, agencée par des figures femmes, et peut-être, un trouble dans le genre, voire le sexe du héros. Nombres d'ouvertures narratives sont en effet laissées en friche par Chrétien, laissant parfois l'impression qu'elles devaient être, ou aurait dues être, exploitées dans d'autres textes. Il peut être difficile pour l'audience d'en faire abstraction. Douglas Kelly l'observait déjà, et notait parmi ces épisodes laissés à l'abandon l'enfance « fée » du héros:

> Chrétien's *Charrette* seems truncated, since it relates only one event in Lancelot's career, but with explicit allusions to antecedent material, like his upbringing by a fay (*Charrette* 2345-47), and hints of upcoming turns in the romance, like Guenievere's expectations of a clandestine meeting with Lancelot after he defeats Meleagant (*Charrette* 6848-53).[63]

À la différence de l'épisode du lac néanmoins, qui ne figure pas dans la *Charrette*, la relation adultère qui lie Lancelot à Guenièvre est probablement l'invention de Chrétien. Il semble plausible que Chrétien ait créé la relation entre Lancelot et Guenièvre sous l'influence de Marie de Champagne, connue de tous comme la patronne de la *fin' amors*

[63] Douglas Kelly, *The Art of Medieval French Romance* (Madison: U of Wisconsin P, 1992), 136.

(notamment dans l'œuvre d'André le Chapelain). Cependant, l'enfance féérique, ainsi que l'éros qui lie les deux amants, nous sont présentés dans la *Charrette* comme des données brutes. Un ou plusieurs avant-textes devaient certainement exister.

Ainsi, le nom « Lancelot du Lac » doit également faire partie de ces avant-textes ou matières des deux auteurs. Chrétien ne peut en effet avoir inventé le nom du héros de toutes pièces, ou alors ce serait accepter qu'Ulrich connaisse Chrétien, puisqu'il appelle également son héros « Lanzelet du Lac », chose que peu de médiévistes pensent probable au vu de l'absence de la relation avec Guenièvre. Préférablement, tout invite à penser qu'au début du XII^{ème} siècle, plusieurs versions traitant du personnage de Lancelot devaient circuler en France sous forme orale ou écrite, ce que les similarités épisodiques entre *Lanzelet* (un texte qui fait d'ailleurs usage d'un grand nombre de noms propres en langue française) et d'autres versions continentales de la matière lancelotienne viennent appuyer. L'importance de *Lanzelet* dans le cadre des études françaises est ainsi capitale.

Puisque Chrétien préfère exploiter le motif de l'enlèvement de Guenièvre plutôt que celui du lac, et puisqu'il insiste dans son prologue sur une possible altération du sens de l'œuvre par Marie de Champagne, là où Ulrich se prétend fidèle traducteur, c'est avec *Lanzelet* que je commencerai. Ce choix est motivé par l'une des focalisations thématiques majeures de cette étude : le lac. Il nous faut absolument retenir *Lanzelet* et la *Charrette* avec une attention similaire, en ce qu'ils sont tous deux les premiers textes sources que nous avons en notre possession, et dans une perspective « biographique » du héros, il est difficile de choisir avec quel texte commencer. De plus, même si l'on choisit, comme le fait Pérennec, de croire en l'existence du *welschez buoch*, ce roman source qui pourrait précéder la composition de *Lanzelet* (comme de la *Charrette* d'ailleurs, et qui pourrait

ainsi également faire partie de la *matiere* de Chrétien), la traduction de l'allemand au français ainsi que de possibles transformations de goût de la part d'Ulrich doivent nous inciter à considérer le texte de *Lanzelet* tel quel, et non comme le parfait reflet du livre français qu'il aurait pu être.

J'entamerai donc cette étude avec Ulrich, et poursuivrai avec Chrétien, qui nous offre un épisode plus restreint de la vie du héros. Le troisième chapitre aura pour sujet le cycle Vulgate, estimé du début du XIII^{ème} siècle, la dernière pièce majeure faisant de Lancelot le protagoniste principal de la période étudiée. Il s'agit d'un immense travail d'auteurs inconnus, qui porte également le nom de *Lancelot-Graal*, ou cycle *Pseudo-Map*, une référence depuis abandonnée. L'on pensait en effet que Walter Map était à l'origine du projet, mais l'auteur est mort trop tôt (c. 1208-1210) pour que l'on puisse véritablement lui en attribuer la composition. Il a pu, néanmoins, être à l'origine d'une version en prose d'un *Lancelot* non-cyclique.[64] Le cycle Vulgate est un travail d'envergure établi sur plusieurs décennies. Les dates de composition les plus avancées pour le *Lancelot* propre, *La Queste del Saint Graal*, et la *Mort Artu*, sont estimées autour des années 1210. Ces trois romans forment un premier mini-cycle à eux seuls, dans cet ordre de lecture. L'ajout de *L'Estoire del Saint Graal* et du *Merlin*, fin des années 1220, début des années 1230,[65] vient renforcer la focalisation du cycle sur le Saint Graal. Bien que composés en dernier, ces deux romans prennent respectivement place en première et deuxième position au sein du cycle. Celui-ci

[64] Au sujet des sources non-cycliques du *Vulgate*, notamment l'existence d'un *Lancelot* non-cyclique, voir Elspeth Kennedy, éd., *Lancelot do Lac : The Non-cyclic Old French Prose Romance* (Oxford: Clarendon, 1980).
[65] Voir Daniel Poirion, éd., *Le Livre du Graal II : Lancelot, De « La Marche de Gaule » à « la Première Partie de la quête de Lancelot »* (Paris: Gallimard, 2003), ix-xiii.

survit aujourd'hui à travers une centaine de manuscrits qui en offrent des versions plus ou moins complètes et fort variées.[66]

La plupart des spécialistes s'accordent désormais sur l'existence d'une figure qu'ils appellent « architecte unique », compte tenu du véritable travail de planification, d'ébauche, et d'assemblage que représente ce gigantesque cycle, une terminologie qui nous vient de Jean Frappier,[67] suivant un long débat qui prit fin dans les années 50. Il s'agirait du maître d'œuvre de ce grand ensemble, une figure-auteur qui aurait dirigé plusieurs autres auteurs dont la tâche aurait été de composer les romans du cycle suivant un plan qu'il aurait fourni. Au début du XX^{ème} siècle, Ferdinand Lot pensait que le cycle Vulgate était l'œuvre d'un seul auteur, écrit en quelques années seulement, un point de vue plutôt expéditif et peu réaliste compte tenu du rapport entre la taille de l'œuvre et les jeux de rappels thématiques et épisodiques, tels les entrelacements, les résumés d'épisodes précédents, ou les renvois thématiques et symboliques entre les romans.[68] Albert Pauphilet amena quant à lui l'idée que la *Queste* devait avoir un auteur différent que le *Lancelot* propre, au vu du renforcement majeur des motifs chrétiens dans cette partie du cycle et du traitement du personnage de Lancelot, qui finit condamné, écarté de la sainte Quête du Graal, et fortement dévalorisé comparé au *Lancelot*.[69] J. D. Bruce soutint par la suite comment le *Lancelot* propre, à lui seul presque aussi long que les quatre autres romans du cycle réunis, et laissant transparaître des passages mieux conjoints que d'autres, pouvait

---

[66] Seuls huit manuscrits présentent le cycle dans son intégralité (BnF. fr. 98 ; BnF fr. 110 ; BnF fr. 113-116 ; BnF fr. 117-120 ; BnF fr. 344 ; Bibliothèque de l'Arsenal 3479-80 ; Bonn 536 ; Londres Add. 10292-10294). Sur les manuscrits du cycle Vulgate, voir notamment Alexandre Micha, « Les Manuscrits du Lancelot en prose », *Romania* 81 (1960), 145-187 ; *Romania* 84 (1963), 28-60 et 478-499 ; « La Tradition manuscrite du Lancelot en prose », *Romania*, 85 (1964), 193-318 et 478-517 ; « Tradition manuscrite et versions du *Lancelot* en prose », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne* 14 (1962), 99-106.
[67] Voir Jean Frappier, *Étude sur « La Mort le roi Artu », dernière partie du « Lancelot » en prose* (Paris: Droz, 1936), 139.
[68] Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en Prose* (Paris: Champion, 1918), 125.
[69] Albert Pauphilet, *Études sur la Queste del saint Graal* (Paris: Champion, 1921), 191.

également avoir plusieurs auteurs.[70] Frappier, finalement, certainement avec les remarques de Lot et Bruce à l'esprit, déclara que le Vulgate ne pouvait avoir été écrit en moins de vingt ans, et que s'il y avait une figure-auteur unique derrière le projet, il ne pourrait s'agir que d'un « architecte unique » dirigeant d'autres auteurs, eux, multiples.[71] Si la théorie de l' « architecte unique » reste aujourd'hui la plus retenue, nous ignorons toujours qui est véritablement derrière ce projet de grande envergure que fut le cycle Vulgate.

Outre leurs thèmes et motifs, les sources du corpus partagent aussi leur genre littéraire. La confirmation du roman comme genre littéraire majeur au XII^{ème} siècle passe, entre autres, par l'influence thématique et stylistique de Chrétien de Troyes. Ce dernier laisse derrière lui un grand nombre de thèmes et d'épisodes ouverts, comme l'on pourrait l'attendre d'un genre littéraire qui fonctionne au partenariat entre plusieurs auteurs (au Moyen Âge, comme à travers les siècles). Le futur de Lancelot et de Guenièvre ainsi que la nature et le rôle final de ce mystérieux objet qu'est le graal font partie de ces ouvertures laissées en suspend. La *Charrette* prend en effet fin avec Lancelot emporté par la foule, invitant à développer la relation entre Lancelot et Guenièvre plus avant, et *Le Conte du graal* (c. 1190), n'ayant jamais été terminé, bénéficie quant à lui de quatre continuations en vers.[72] Le cycle Vulgate, dont la pièce centrale, le *Lancelot* propre, en constitue à elle seule

---

[70] Voir Bruce, J. D., *The Evolution of the Arthurian Romance from the Beginnings down to the Year 1300*, *I* (Göttingen: Vanderhoeck und Ruprecht, 1923), 369.

[71] Frappier s'opposa également à Pauphilet dans un article. Voir Jean Frappier, « Plaidoyer pour l' « Architecte », contre une opinion d'Albert Pauphilet sur le Lancelot en prose », *Romance Philology* 8.1 (1954-1955), 27-33.

[72] C'est-à-dire d'autres romans dont le but est d'ajouter de nouveaux éléments et de terminer le conte, et Chrétien savait très bien que son œuvre influencerait d'autres écritures. Les premiers vers du *Conte du graal* sont propices à cette interprétation : *Qui petit seme petit quialt, / E qui auques recoillir vialt, / An tel leu sa semance espande / Que fruit a cent dobles li rande, / Car an terre qui rien ne vaut / Bone semance i seche et faut. / Crestïens seme et fet semance / D'un romans que il ancomance* (vv. 1-8) [Qui sème peu récolte peu, mais qui veut s'assurer une bonne récolte doit répandre les grains sur une terre qui lui procure un rendement cent fois supérieur. Car dans une terre sans valeur la bonne graine se dessèche et meurt. Chrétien sème et jette la graine d'un roman qu'il commence, 685]. Voir Daniel Poirion, éd., *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1994).

la moitié, est considéré aujourd'hui comme étant l'œuvre arthurienne la plus importante du XIII^{ème} siècle, un exemple ultime de conjointure telle que la décrit Chrétien dans *Erec et Enide*, une esthétique de l'assemblage qui prend ici une forme cyclopéenne, et qui préside à l'ensemble de la composition du projet romanesque. Les épisodes se font constamment références entre eux, s'arrêtent, puis reprennent plus tard, dévoilant une superbe maîtrise des techniques d'entrelacement. La grande majorité des romans et thèmes de la légende arthurienne du XII^{ème} siècle y sont rassemblés, compilés en une gigantesque fresque, preuve de son franc succès ainsi que de l'évolution du genre romanesque vers un style d'écriture libéré des impositions métriques de la composition en vers. La prose génère en effet une stylistique qui, en ce début de XIII^{ème} siècle, fait parfois office de « vérité » face à la métrique du vers, qui, suite aux restrictions stylistiques qu'elle impose, force souvent le poète à ne pas dire les choses comme il le voudrait ou le pourrait, à ne pas « parler franc » en somme.[73]

III) Histoire critique

Nous l'avons vu, aucune étude de cas ne se focalise donc sur les questions de genre de Lancelot. Quant aux études sous forme d'articles, elles se focalisent généralement sur tel ou tel texte. Avant de nous lancer dans l'analyse chapitrée de cette étude, j'aimerais offrir ici une courte histoire critique des œuvres étudiées. J'inviterai également ceux et celles qui ne connaissent pas le contenu des romans traités dans cette étude à consulter des résumés épisodiques que l'on peut trouver en ligne, dans des articles ou chapitres dédiés à résumer ces œuvres, ou bien dans les introductions des éditions critiques citées dans cette

[73] Voir particulièrement Eugène Vinaver, *The Rise of Romance* (New York: Oxford U P, 1971).

étude.[74] Notons que la construction masculine du héros est souvent le point focal d'un grand nombre d'études sur *Lanzelet*, comme encore chez Silvia Ranawake, dans l'un des derniers ouvrages de référence du roman arthurien germanique, qui résume ainsi le texte :

> Ulrich traces the adventures of Lanzelet, the future king of Genewis, from his infancy in exile, through knightly and amorous exploits to the hero's eventual accession to the throne, and concludes with the establishment of a line of succession and his death … Lanzelet's youthful career is therefore concerned in no small measure with his education and qualification for kingship (Jackson 1974/5). Furthermore, his quest for his royal identity and the search for a suitable consort, which are important themes in the sequence of adventures, also form the precondition of his accession. Once his rule is secured, he ensures the position of his dynasty, passing on four kingdoms, his own and his wife's to their four offspring. Ulrich's *Lanzelet* is thus firmly in favour of dynastic continuity, as promoted not only by the Hohenstaufen emperors, but also increasingly by the German princes themselves. It is therefore possible that either the imperial court or one of the prominent German dynasties may have acted as Ulrich's patron.[75]

Ce sera pourtant sur la multiplicité et la neutralité du genre du héros, dans la représentation, la construction et les performances de Lanzelet, que j'insisterai le plus.

a. *Lanzelet* d'Ulrich von Zatzikhoven

À la fin du XIX^{ème} siècle, *Lanzelet* n'avait principalement que des détracteurs chez les germanistes.[76] On lui reprochait une écriture légère, voire médiocre, et une structure plutôt primitive, surtout face aux adaptations allemandes de Chrétien de Troyes.[77] À

---

[74] Les éditions de référence que j'utilise pour chacun de ces chapitres offrent toutes des résumés introductifs. Pour un résumé plus consistent du titanesque cycle Vulgate, voir notamment Frank Brandsma, « Plot Summary of the Prose *Lancelot* and the Vulgate Cycle » dans *The Interlace Structure of the Third Part of the Prose* 'Lancelot', Frank Brandsma, éd., (Cambridge: D. S. Brewer, 2010), xiii-xxvi.

[75] Silvia Ranawake, « The Emergence of German Arthurian Romance: Hartmann von Aue and Ulrich von Zatzikhoven », dans *The Arthur of the Germans*, W. H. Jackson et Silvia Ranawake, éds. (Cardiff: U Wales P, 2000), 46-47.

[76] Voir par exemple les études suivantes : Jakob Bächtold, *Der Lanzelet des Ulrich von Zatzikhoven* (Frauenfeld: Huber, 1870); Paul Schütze, « Das volkstümliche Element im Stil Ulrich von Zatzikhovens » (Diss. Greifswald 1883); Alexander Neumaier, *Der Lanzelet des Ulrich v. Zatzikhoven. Zwei Programme* (Troppau: Programm des Stadt-Gymnasiums in Troppau, 1883/4).

[77] Jusqu'à environ 1220 et l'écriture du *Daniel von dem Blühenden Tal* [Daniel de la Vallée Fleurie] de Der Stricker, tous les romans arthuriens allemands sont adaptés du français, notamment de Chrétien de Troyes, comme par exemple *Erec* de Hartmann von Aue (c. 1180-1190) ou *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (début du XIII^{ème} siècle). De plus, nous trouvons un grand nombre de références et hommages à Chrétien

l'image des commentaires de Georg Gottfried Gervinus, le roman semblait n'avoir « kein Bild, keine Sprache, kein Leben… » (« aucune image, aucun langage, aucune vie »).[78] Au début du XX^{ème} siècle, quelques discussions sur le texte s'insèrent dans un long débat de datation de l'ensemble des romans arthuriens allemands, et l'on s'interrogera sur les origines du *welschez buoch* (v. 9324).[79] Il faudra véritablement attendre les années soixante-dix pour que les contributions d'une nouvelle génération de médiévistes révèlent un effort compositionnel maîtrisé de la part d'Ulrich.[80] Ernst Soudek insistera sur l'absence de *Doppelwegstruktur* ou *Doppelter Cursus* propre au roman arthurien (notamment chez Chrétien) et dont la fonction est de séparer l'œuvre en deux moitiés avec une crise centrale à réguler dans la seconde. Mais il décèlera cependant une *Sinnstruktur* qui influencera nombres d'études : dans la première partie du roman, le héros évoluerait vers un idéal chevaleresque et courtois, et dans la deuxième, il devrait confirmer ces deux acquis en s'inscrivant dans la société arthurienne et en devenant lui-même souverain.[81]

L'article de James A. Schultz[82] a depuis complètement remis en question l'idée de progression chez le héros, Lanzelet ne se manifestant que par sa perfection tout au long d'un récit dont la structure symétrique, avec en place centrale la révélation au héros du

---

dans plusieurs textes allemands, avant et après *Daniel*, preuve de la popularité de l'auteur champenois dans la tradition germanique.

[78] *Geschichte der deutschen Dichtung*, 5ème éd., Vol. 1, (Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1871), 264.

[79] Voir par exemple Kenneth G. T. Webster, « Ulrich von Zatzikhoven's 'Welsches Buoch' », *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature* 16 (1934), 203-28; Stephan Hofer, « Der Lanzelet des Ulrich von Zatzikhoven und seine französiche Quelle », *ZfrPh* 75 (1959).

[80] Voir Kurt Ruh, « Der Lanzelet Ulrichs von Zatzikhoven. Modell oder Kompilation ? », dans *Deutsche Literature des späten Mittelalters. Hamburg Colloquium 1973*, Wolfgang Harms et L. Peter Johnson, éds. (Berlin: Erich Schmidt, 1975), 47-55; Helga Schüppert, « Minneszene und Struktur im 'Lanzelet' Ulrichs von Zatzikhoven », dans *Würzburger Prosastudien. Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters. Kurt Ruh zum 60. Berburtstag*, Peter Kesting, éd. (Munich: Fink, 1975), vol. 2, 123-38; Klaus M. Schmidt, « Frauenritter oder Artusritter? Über Struktur und Gehalt von Ulrichs von Zatzikhoven 'Lanzelet' », *ZfdPh 98* (1979), 1-18.

[81] Ernst Soudek, « Die Funktion der Namensuche und der Zweikämpfe in Ulrich von Zatzikhovens 'Lanzelet' », *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 2 (1972), 173-85.

[82] « 'Lanzelet': a Flawless Hero in a Symmetrical World », *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 102 (1980), 160-88.

nom et des origines, participe à créer un effet miroir où le héros est sa propre réflexion : « The flawless hero, to be sure, turns up over and over, but neither the structural equivalent of that hero nor its thematic analogue, neither the symmetrical form nor the model of political stability, is to be found in any other Arthurian romance. »[83] Parmi les études les plus récentes, Nicola McLelland, qui a su analyser de près les jeux narratifs de l'auteur, invite à considérer le texte comme objet de loisir, s'appuyant sur la grande variété stylistique et tonale de l'auteur. Suivant les observations de Schultz, McLelland a également offert sa propre structure symétrique du texte, avec toujours la révélation du nom et des origines en place centrale, tout en continuant d'appuyer le héros comme « a veritable literary "superman," a true all-rounder ».[84] D'autres en font au contraire un objet d'utilité morale, comme Ulrike Zellmann, qui voit dans *Lanzelet* un manuel éducatif pour la jeune noblesse allemande,[85] ou encore René Pérennec, qui fait également de *Lanzelet* un roman familial.[86]

Le débat actuel reste donc principalement axé sur les problèmes liés à la structure, le genre (« primitif » ou « décadent » ?), et l'utilité du texte, et met l'accent sur la perfection du héros, sa focalisation dynastique, parfois jusqu'à privilégier l'aventure à l'amour,[87] la chance à la planification,[88] voire même jusqu'à en devenir parodique.[89] Mais sur le genre du héros, presque rien, si ce n'est plusieurs lectures convenues sur le masculin

---

[83] Schultz, « Flawless Hero », 188.
[84] *Ulrich Von Zatzikhoven's* 'Lanzelet'*, Narrative Style and Entertainment* (Cambridge: D. S. Brewer, 2000), 129.
[85] *Lanzelet. Der biographische Artusroman als Auslegungsschema dynasticher Wissensbildung* (Düsseldorf: Droste, 1996). Je reviendrai sur la validité d'une telle approche en conclusion.
[86] « Artusroman und Familie: 'daz welsche buoch von Lanzelete' », *Acta Germanica* 11 (1979), 1-51.
[87] Voir Patrick M. McConeghy, « *Aventiure* and Anti-*Aventiure* in Ulrich von Zatzikhoven's *Lanzelet* and Hartmann von Aue's *Iwein* », *Germanic Review* 57 (1982), 60-69.
[88] Voir Karl Bertau, *Uber Literaturgeschichte. Literarischer Kunstcharakter und Geschichte in der höfischen Epik um 1200* (Munich: Beck, 1983).
[89] Voir Edith Feistner, « 'er nimpt ez allez zeime spil.' Der 'Lanzelet' Ulrichs von Zatzikhofen als ironische Replik auf den Problemhelden des klassischen Artusromans », *Archiv* 147 (1995), 241-54.

guerrier, et qui vont même parfois jusqu'à faire de Lanzelet une anomalie face au modèle, trop souvent retenu comme prototypique, de Chrétien, par exemple Debora B. Schwartz qui caractérise ainsi le héros (nous le verrons, assez injustement):

> The most notable distinction between Lancelot and Lanzelet is to be found in the domain of love. Whereas Chrétien's Lancelot is explicitly qualified as a *fin' amant* … Ulrich's Lanzelet is a rake and a lady's man. He consecutively couples (and uncouples) with four women in the course of the 9444-line romance; to borrow a late-20th-century term, this Lanzelet is at best serially monogamous.[90]

Cependant, le seul fait que le héros ait quatre compagnes ne suffit pas à faire de ce Lancelot-là un coureur de jupon. Helen Cooper se montre plus mesurée lorsqu'elle dit: « Ulrich von Zatzikhoven's *Lanzelet* appears a deeply anomalous work in the Arthurian tradition, but it may well record a version of the legend of Lancelot as it existed before Chrétien made him the lover of the Queen. »[91] Si je corrobore l'importance majeure d'une structure bipartite et de la place centrale du nom afin de mieux saisir le héros, je me détacherai quant à moi d'une lecture trop unilatérale de sa masculinité. Il nous faut absolument considérer comment l'expérience du lac féminise et marginalise le personnage, puis confronter ce bagage aux relations qu'il entreprendra avec les deux sexes une fois sorti de ce lieu hétérodoxe, évoluant au sein de ce qui demeure une émulation fictive d'un univers patriarcal, avec, au-delà des monstres et merveilles qu'il peut engendrer, des codes et des structures reconnaissables, notamment celles qui régissent le mariage ou les liens féodaux. Les thèmes de la double naissance, de la double construction, et de la double ascension finale, appuyés par les jeux de symétrie entre épisodes, m'invitent fortement à considérer le héros comme un être pluriel échappant au placement binaire féminin/masculin.

---

[90] « The Horseman Before the Cart: Intertextual Theory and the *Chevalier de la Charrette* », *Arthuriana* 6.2 (Summer 1996), 16.
[91] « Lancelot's Wives », *Arthuriana* 16.2 (Summer 2006), 59.

b. Le Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes

Tout comme *Lanzelet,* la *Charrette* est un texte qui a longtemps été dénigré par la critique, un texte qui a mené à des réactions d'incompréhension qui ne sont pas sans rappeler celles auxquelles Lancelot fait face au sein de sa propre histoire. C'est là un élément qui appuie la marginalité du personnage, en ce que la critique moderne a pu pendant un temps préférer dénigrer le texte et son personnage éponyme, plutôt que de chercher à mieux comprendre son unicité. Face aux autres romans de Chrétien, jugés mieux structurés et à la thématique plus claire (et souvent pro-maritale d'ailleurs, à la différence de notre héros), l'on a préféré condamner la *Charrette* ainsi que le cryptique apparent de ses thèmes et le supposé désordre des épisodes. Suivant les remarques de Wendelin Foerster,[92] qui imaginait la *Charrette* comme étant principalement le projet de Marie de Champagne, avec un Chrétien qui aurait travaillé contre son gré, et suivant les remarques de Gaston Paris, qui disait du contenu du texte que « [c]e sont des aventures assez banales, dont l'agréable manière de les conter fait tout l'intérêt, et que le poète, comme nous l'avons vu, ne s'est même pas soucié de rendre vraisemblables ou liées entre elles »,[93] la *Charrette* est le roman parmi le corpus de Chrétien qui a le plus souffert de mauvaise réputation. Exactement comme avec *Lanzelet,* de telles remarques ont pu pervertir tout un champ d'étude pendant plusieurs générations. Plus tard, Roger Sherman Loomis, suivant cette perspective, a lourdement condamné les supposées incohérences du

[92] *Kristian von Troyes Sämtliche Werke, vol. IV, Der Karrenritter und das Wilhelmsleben* (Halle: Niemeyer, 1899).
[93] « Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac II. *Le Conte de la Charrette* », *Romania* 12 (1883) 515-16.

texte, déclamant par exemple que « [A]s literature it is artificial and at times absurd. It is to the author's credit that he disclaimed all responsibility for either *matiere* or *san*. »[94]

Au début du XX[ème] siècle, l'attention de la critique était principalement focalisée sur les sources de la *Charrette* et l'on cherchait à savoir ce que pouvait contenir sa « *matiere* » bien plus que ce qui pouvait faire l'originalité du poème de Chrétien. Loomis ira jusqu'à associer Lancelot au dieu celtique Lug, et d'autres, comme Tom Peete Cross et William A. Nitze, chercheront les origines folkloriques du récit, notamment celles du motif des enlèvements de Guenièvre qu'ils considéraient comme étant la matière principale de l'œuvre.[95] Ce ne sera qu'au milieu du XX[ème] siècle que les questions des sources, origines, et chronologie seront progressivement remplacées par celles qui firent le fer de lance du formalisme : forme, contenu, structure, et sens. Parmi les thématiques les plus pertinentes concernant le sens, nous trouverons, suivant l'étude majeure de Gustave Cohen qui se focalisa pour la première fois sur Chrétien l'espace d'un livre entier,[96] toute une discussion sur l'*amour courtois* (une terminologie de Gaston Paris vivement contestée aujourd'hui) et la *fin' amors*, dont Lancelot en serait la figure proéminente. Nous retrouverons cette perspective dans l'étude synthétique de Jean Frappier,[97] pour qui Lancelot est un amant fidèle, qui résiste aux tentations de la chair par amour pour Guenièvre, un point de vue durable, et que l'on retrouve par exemple plus tard chez Leslie T. Topsfield, pour qui

---

[94] *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes* (New York: Columbia U P, 1949), 466.
[95] C'est là en effet un motif traditionnel gallois. La femme d'un noble héros est kidnappée par un membre du royaume des morts. Le mari doit aller sauver sa promise au sein de ce royaume, affronter le responsable du rapt, et en ressortir indemne. C'est un schéma que l'on retrouve bien dans *Lanzelet* avec l'épisode de l'enlèvement de Ginover par Melwas. Dans la *Charrette*, ce n'est pas Arthur qui part secourir sa femme cependant, ni toute une troupe comme on a pu l'observer dans *Lanzelet*, mais Lancelot, seul. Il est le véritable amant de la reine, et remplace ainsi le rôle traditionnellement réservé au mari. Pour plus de détails sur les origines folkloriques du motif de l'enlèvement de Guenièvre. Voir Tom Peete Cross et William A. Nitze, *Lancelot and Guenevere: A Study on the Origins of Courtly Love* (Chicago: U of Chicago P, 1930).
[96] *Un Grand Romancier d'amour et d'aventure au XXe siècle : Chrétien de Troyes et son œuvre* (Paris: Les Belles Lettres, 1931).
[97] *Chrétien de Troyes : l'homme et l'œuvre* (Paris: Hatier-Boivin, 1957).

Lancelot est « the truly devoted *fis amaire*, humble, obedient, courageous … [and] finally so purified of self-love that he personifies the Goodness for which he fights symbolically against Meleagant. »[98] J'aimerais m'éloigner un peu de cette approche. Je ne réfute pas les aspects courtois du personnage, mais je pense que Lancelot est bien plus complexe que la figure du parfait amant. Je montrerai comment nous aurons également affaire à un personnage qui est prêt, notamment via la performativité « *queer* » lié à l'affect de la honte (chose que je développerai dans le deuxième chapitre), à faire l'expérience de nouvelles performances de soi qui mèneront, entre autres, par la pratique de l'effacement volontaire ou de la fluidité identitaire, à un nouveau questionnement des mœurs sociaux et des us, lois et coutumes qui régissent les deux sexes.

Parmi les études les plus novatrices, il y a celles qui ont su explorer la richesse des techniques narratives de l'auteur champenois, notamment ce que les termes « *sens* », « *matiere* », et « *conjointure* » pouvaient signifier, disséquant ce faisant point par point la complexité structurelle de l'œuvre. Nous noterons ainsi le travail d'Eugène Vivaner, qui a su souligner l'importance de la *conjointure* dans les textes de Chrétien, « [t]he mariage of matter and meaning, of narrative and commentary, was the key to the new kind of narrative poetry – the poetry that assumed in the reader both the ability and the desire to think of an event in terms of what one's mind could build upon it, or descry behind it. »[99] Pour Vivaner, les élans créatifs de chaque auteur étaient en effet aussi importants que les motifs qu'ils empruntaient, même si ceux-ci étaient récurrents de texte en texte. Douglas Kelly fera de la *Charrette* un roman symétrique, avec en position centrale la scène où Lancelot et Guenièvre déclarent et analysent leur flamme, séparant une première partie représentant la

[98] *Chrétien de Troyes: A Study of the Arthurian Romances* (Cambridge: Cambridge U P, 1981), 112.
[99] Eugène Vinaver, *The Rise of Romance* (New York and Oxford: Oxford U P, 1971), 23.

quête du héros, et une deuxième, son emprisonnement.[100] Pour lui, le *sens* de la *Charrette* résiderait principalement dans le fait que Lancelot « is pictured from two distinct overlapping sides : the knightly or heroic side and the courtly side », ce qui demeure certainement la lecture la plus acceptée par la critique.[101] Pour Zara P. Zaddy, le roman serait thématiquement coupé en deux (Logres / Gorre) en plus d'être structurellement coupé en trois, toujours avec la rencontre des amants et la révélation du nom du héros à l'audience en place centrale.[102]

Norris J. Lacy appuiera quant à lui la malléabilité structurelle du texte, un argument que je corrobore, surtout en ce qu'il ne fait que renforcer l'aspect flottant ou mouvant propre au personnage. Pour Lacy, en effet,

> whether it … has five, or some other number of parts – the disagreements suggest more than anything else that the poem, like most of Chrétien's others (and, indeed, like literary works in general), is multistructural. Depending on the critic's point of view, different episode will assume structural significance and permit us to construct different but equally valid formal analyses.[103]

Dans son analyse, Lacy insistera de plus sur l'importance majeure de l'hésitation et de la honte du héros comme éléments thématiques majeurs du roman, deux aspects que je soutiendrai ici à mon tour via une analyse sedgwickienne. Le héros bénéficiera d'un apprentissage forcé à la gestion de la honte via le concours de mystérieuses demoiselles, que certains ont pu apparenter à des fées,[104] à une meilleure gestion de la honte et de

---

[100] Douglas Kelly, *Sens and Conjointure in the 'Chevalier de la Charrette'* (The Hague and Paris: Mouton, 1966), 184.
[101] Kelly, *Sens and Conjointure*, 39.
[102] *Chrétien Studies: Problems of Form and Meaning in Erec, Yvain, Cligès, and the Charrette* (Glasgow: U of Glasgow P, 1973), 117-18.
[103] *The Craft of Chrétien de Troyes: An Essay on Narrative Art* (Leiden: Brill, 1980), 89.
[104] Voir par exemple les remarques de Jean-Claude Aubailly dans Chrétien de Troyes, *Lancelot, ou Le Chevalier de la Charrette*, Jean-Claude Aubailly, éd. et trad. (Paris : Flammarion, 1991), 29. Voir également Ellen Lorraine Friedrich, « The Beaten Path: Lancelot's Amorous Adventure at the Fountain in *Le Chevalier de la Charrete* », dans *On Arthurian Women*, 199. Mais encore, Lucienne Carusso-Bulow identifie les

l'hésitation, deux attributs antagonistes au masculin chevaleresque arthurien représenté notamment par Gauvain, transformant ainsi progressivement le héros en figure fluide. J'observe que l'espace central du roman réservé aux amants dont le but est d'expérimenter des attributs contraires à ces deux affects (notamment la mobilité et la joie). Je montrerai également comment le héros parvient à aller au-delà de la honte et de l'hésitation durant sa performance durant le tournoi de Noauz (le motif du « Tournoi de Trois Jours » chez Chrétien).

Nous noterons que la critique de la *Charrette* s'est aussi penchée sur la tradition manuscrite de l'œuvre, aucun des huit manuscrits que nous avons à notre disposition n'étant identique aux autres.[105] L'on a particulièrement critiqué la validité du manuscrit de Guiot. Selon Karl D. Uitti et Alfred Foulet, « à bien des égards, Guiot offre une version non poétique du texte de Chrétien. »[106] Mais Uitti est plus connu pour avoir souligné plusieurs contresens, dont le plus important est celui de l'absence de la référence aux « deux pas » de Lancelot tandis qu'il hésite à monter dans la charrette, un détail qui sera pourtant repris par Guenièvre, puisque ce sera spécifiquement sur cette hésitation de deux pas qu'elle le réprimandera durant leur rencontre.[107] Cette absence fit l'objet d'un vif débat entre Uitti et David Hult au sein du journal *Speculum*, Uitti souhaitant la réinsertion de cette leçon, qu'il considérait comme une erreur éditoriale de la part de Guiot, dans les

---

demoiselles de la *Charrette* comme étant des « former fairies ». Voir Carasso-Bulow, *The Merveilleux in Chrétien de Troyes' Romances* (Geneva: Droz, 1976), 39, 61.

[105] Uitti et Foulet appuiront particulièrement des choix éditoriaux favorisant la sobriété face à l'usage de l'ironie, des rimes, des structures chiasmiques, ou de l'*adnominatio*. Sur la tradition manuscrite du texte, voir de plus Alexandre Micha, *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes* (Genève: Droz, 1966 [1939]), ou encore Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters, éds., *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes* (Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi, 1993). Sur le manuscrit C, voir entre autres Mario Roques, « Le manuscrit fr. 794 de la Bibliothèque nationale et le scribe Guiot », *Romania*, 73 (1952), ou plus récemment Keith Busby, *Codex and Context : Reading Old French Verse Narrative in Manuscript* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2002).

[106] Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, Alfred Foulet et Karl D. Uitti, éd. et trad. (Paris: Bordas, 1989), xxxviii-xxxix.

[107] Voir citation d'introduction du deuxième chapitre.

éditions critiques se basant sur le manuscrit C, et Hult au contraire soutenant qu'il s'agissait-là d'un simple détail qui n'altérait en rien la bonne compréhension du texte.[108] Mise à part la référence aux « deux pas », et considérant l'orientation de cette étude, traitant des thématiques et symboliques propres au personnage éponyme plus que de la poétique du texte, je ne me pencherai pas plus avant sur la question.

Plus récemment, c'est l'analyse théorique et thématique post-courtoise qui a pris le pas sur les précédentes discussions. Charles Méla offrira ainsi une lecture majoritairement lacanienne des textes arthuriens, faisant de chaque roman une entité symptomatique analysable tel le rêve.[109] Concernant *Lancelot,* il insistera par exemple sur l'imagerie érotico-religieuse de l'œuvre, faisant de Guenièvre une idole à vénérer, mêlant ainsi le profane au sacré.[110] D'autres, tels Jacques Ribard, insisteront plutôt sur le catéchisme sulpicien du héros, offrant une lecture plutôt catégorique de Lancelot comme figure christique, où « Le « Chevalier de la Charrette » n'est rien d'autre, en définitive, que le « Chevalier à la Croix ». Lancelot, en tant que chevalier, représente pour l'époque l'idéal de perfection humaine, l'homme porté au sommet de son être qui tend vers le divin … ».[111] En faisant de Lancelot un serviteur trop dévoué, l'on a pu chercher à souligner chez le héros une masculinité servile, où Lancelot délaisserait les codes de la chevalerie pour embrasser totalement ceux de la *fin'amors*. D'autres approches plus récentes tendent au contraire vers une symbiose de ces opposés, par exemple chez Matilda Tomaryn

---

[108] Hult, « Lancelot's Two Steps: A Problem in Textual Criticism », *Speculum* 61 (October 1986), 836-58. Voir l'opposition de Karl Uitti et Alfred Foulet, « On Editing Chrétien de Troyes: Lancelot's Two Steps and Their Context, » *Speculum* 63.2 (April 1988), 271-292. Puis voir la réponse de David Hult, « Steps Forward and Steps Backward: More on Chrétien's *Lancelot* », *Speculum* 64 (April 1989), 307-316.

[109] Il sera suivi par un grand nombre d'études psychanalytiques, l'une des théories les plus appliquées à la *Charrette*. Voir notamment Jean-Charles Huchet, *Essais de clinique littéraire du texte médiéval* (Orléans: Paradigme, 1998).

[110] Méla, éd. et trad., *Chrétien de Troyes : le Chevalier de la Charrette ou le Roman de Lancelot* (Paris: Le Livre de Poche, 1992).

[111] *Le Chevalier de la Charrette, Essai d'interprétation symbolique* (Paris: Nizet, 1972), 23.

Bruckner : « Lancelot embodies a new concept of *chevalerie*, a reconciliation of the competing demands of love and prowess … Lancelot's love and his heroism are totally integrated, even though at times they may appear (to the characters or the romance public) to be opposed. »[112] L'analyse de Bruckner fait partie des plus pertinentes à mon goût, surtout concernant la multiplicité des performances du héros, s'inscrivant dans la même perspective que Lacy, qui montrait déjà que le texte pouvait mener à des interprétations contraires. À ce propos, Bruckner a également publié un article important démontrant la difficulté d'apporter une quelconque analyse monolithique de la *Charrette*.[113] Les perspectives sont nombreuses, et je ne peux toutes les rapporter ici. Elles ont pu faire du héros un personnage parfois comique et/ou tragique,[114] ironique,[115] obscur et sensuel,[116] voire poussant sa dévotion jusqu'au masochisme, par exemple chez Jeffrey Jerome Cohen, pour qui la *Charrette* est « a refined but playful account of the love between Lancelot and Guenevere, with an uncomfortable account of bodies in pain that are indistinguishable from bodies in pleasure. »[117]

Sur la construction du genre de Lancelot à proprement parler, suivant la troisième vague féministe, ici aussi, presque rien. Nous noterons cependant l'article de Nick Corbyn, qui fut fort critiqué pour son jargon bultlerien difficilement compréhensible pour les néophytes, mais qui offre une perspective assez fraiche du personnage. Publié la même année que l'article de Cohen, les deux rassemblés forment véritablement les deux

---

[112] *Shaping Romance* (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1993), 95-96.
[113] « An Interpreter's Dilemma: Why Are There So Many Interpretations of Chrétien's Chevalier de la Charrette? » *Romance Philology* 40 (1986), 159-80.
[114] Voir Elisabeth Archibald, « Comedy and Tragedy in Some Arthurian Recognition Scenes », dans *Arthurian Literature XIX – Comedy in Arthurian Literature* (Cambridge: D. S. Brewer, 2003), 1-16.
[115] Voir Jan Janssens, « Un 'Fin' Amant' et l'ironie romanesque : Lancelot et la chanson de change », dans *Arthurian Literature VIII*, Richard Barber, éd. (Cambridge: D. S. Brewer, 1989), 29-78.
[116] Bruckner, « *Le Chevalier de la Charrette*: That Obscure Object of Desire, Lancelot », dans *A Companion to Chrétien de Troyes*, 137-155.
[117] « Masoch / Lancelotism », *New Literary History* 28.2 (Spring 1997), 231.

premières tentatives d'analyse des complexités du genre du héros de Chrétien. Cependant, Corbyn assujettit parfois trop le texte à son utilisation de Butler, et non le contraire, jusqu'à parfois s'écarter de certains éléments que le texte nous donne pourtant clairement. Non seulement Corbyn ira jusqu'à suggérer une proto-homosexualité du personnage qui n'aura pas vraiment lieu d'être, mais il analysera la montée de Lancelot dans la charrette comme une performance manquée :

> If we align *chevalerie* in its chivalric, fighting version with heterosexuality and *chevalerie* as subtended by the doctrine of *Amors* with homosexuality, then Butler's performance allows us to view Lancelot's action in mounting the cart as a failed performance. Lancelot's pursuit of Amors, motivated by his private and transgressive desire to sleep with the Queen, is transgressive of his knightly identity in the way that in the terms of Judith Butler's argument homosexuality is transgressive of strictly demarcated heterosexuality.[118]

Au contraire, je montrerai que ce qu'il y a à corriger chez le héros, c'est son hésitation face à la honte qu'a pu inspirer le véhicule, la véritable transgression n'étant pas de monter dans la charrette, mais, selon Guenièvre, d'avoir hésité à y monter, par peur de la honte. De même, Corbyn lira les élans suicidaires de Lancelot comme la trace significatrice d'un mal-être suivant l'humiliation de la charrette, une performance qui demanderait à être constamment corrigée. Ici aussi, je montrerai au contraire que monter dans la charrette, c'est décider d'expérimenter la honte, un affect qui permettra le questionnement identitaire. Plutôt que d'inciter une correction ne pouvant que mener à une identité stable et unilatérale, l'expérience mènera préférablement à une approbation de l'identité plurielle. Monter dans la charrette, ce sera de plus, en sus de l'amour, accepter de s'essayer à la mort, sociale, identitaire, et nous le verrons, peut-être aussi corporelle. Entre *l'amors* et *la*

[118] « Irony and Gender Performances in *Le Chevalier de la Charrete* », dans *Arthurian Literature XV*, James P. Carley et Felicity Riddy, éds. (Cambridge: D. S. Brewer, 1997), 48.

morz, il n'y a en effet qu'un pas, un rapprochement thématique renforcé par la ressemblance terminologique, et surtout phonique, entre les deux termes.

Finalement je noterai ici la perspective conclusive de Simon Gaunt concernant les masculinités de la *Charrette*. Au-delà d'un rapport du héros à la fluidité du genre sur laquelle je reviendrai dans le deuxième chapitre, Gaunt nous rappelle très justement que

> Masculinity in romance is problematic from the outset because it is construed in relation to femininity, an unpredictable, unreliable ingredient from the clerical writer's point of view; it remains problematic because clerical writers systematically undermine chivalric heroic models within the genre.[119]

C'est la une question d'autant plus pertinente que la *Charrette* est un texte qui nous présente deux figures cléricales, Chrétien de Troyes et Godefroi de Leigni, le deuxième homme confessant en épilogue avoir terminé et peaufiné le texte selon les directives du premier. La critique est divisée concernant ces deux figures. La tendance générale accepte que le roman de Chrétien soit le travail de deux auteurs, et l'on a pu même se servir de ce détail pour prétendre que Chrétien ait abandonné son travail par résistance aux commandements de Marie de Champagne, mal-à-l'aise avec le thème de l'adultère qui a dû lui être imposé.[120] Depuis l'article contestataire de David Hult,[121] l'on a pu par la suite penser que la Charrette était un texte dont l'intégrité et l'unité devaient être comprises comme telles, permettant ainsi de suggérer que Chrétien et Godefroi pouvaient être des voix narratives concurrentielles au sein du travail d'un seul et même auteur, voire que Godefroi est l'invention de Chrétien. C'est là une perspective fort bien démontrée et avec

---

[119] Gaunt, *Gender and Genre*, 103.

[120] Voir par exemple Emmanuèle Baumgartner, *Chrétien de Troyes : Yvain, Lancelot, la charrette et le lion* (Paris: P.U.F., 1992), 38-39 ; Jean Frappier, *Chrétien de Troyes : L'Homme et l'œuvre*, 125, 141 ; ou encore Peter Noble, *Love and Marriage in Chrétien de Troyes* (Cardiff: U of Wales P, 1982), 65.

[121] « Author/Narrator/Speaker: The Voice of Authority in Chrétien's *Charrete* », dans *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*, Kevin Browlee et Walter Stephens, éds. (Hanover and London: U P of New England, 1989), 76-96. Hult souligne par exemple plusieurs mots-clés de l'épilogue qui se retrouvent dans le prologue, ou montre encore comment le nom du héros est révélé en position centrale dans l'œuvre, vers de Godefroi inclus.

laquelle je m'associe.[122] Ceci étant dit, après que Gaunt a précisé que la féminisation de Lancelot dans la *Charrette* l'éloigne des attentes souvent prioritaires de la camaraderie ou du compagnonnage entre chevaliers, il ajoutera également que « [t]he end of the Charrette does not celebrate a bond between knights, but a bond between two clerks, and their ability to determine the fate of fictional knights. The epilogue is suggestive of choice, control, design and craft : *clergie* in fact. »[123] Bien que ma présentation articule le rôle proto-féministe du héros, certainement soutenu par la patronne de l'auteur champenois, il me faut souligner ici que si le texte débute sur une alliance entre Chrétien et Marie de Champagne, c'est avec un collègue clérical, Godefroi de Leigni, qu'elle se termine.

c. Le cycle Vulgate

Il sera bien plus difficile d'établir une courte histoire critique du cycle Vulgate aussi resserrée que celles que je viens d'exposer, notamment parce que le cycle comporte cinq romans distincts, avec ses variations de manuscrit en manuscrit, dont il existe plus d'une centaine. J'invite mes lecteurs à consulter le résumé de Keith Busby et Karen A. Grossweiner sur les études arthuriennes récentes portant sur les sources françaises.[124] Plusieurs travaux portant sur le héros du Vulgate me seront utiles et je m'y réfèrerai directement dans le troisième chapitre. Je me dois pourtant de saluer un énorme travail

---

[122] L'auteur champenois se serait arrêté après la participation de Lancelot au tournoi de Noauz, laissant notre héros pris au piège par Méléagant, dans une prison pourvue d'une fenêtre bien trop étroite pour qu'il puisse faire preuve de ses talents de passeur de frontières. À Godefroi donc la tâche de conter la libération de Lancelot, ainsi que son combat final contre Méléagant : *Godefroiz de Leigni, li clers,* / *a parfinee la Charrete.* / *Mes nus hom blasme ne l'an mete* / *se sor Crestïen a ovré,* / *car ç'a il fet par le boen gré* / *Crestïen qui le comança:* / *tant en a fet des lors an ça* / *ou Lanceloz fu anmurez,* / *tant con li contes est durez.* / *Tant en a fet, n'i vialt plus metre* / *ne moins, por le conte malmetre* (vv. 7112-7122) [Godefroi de Leigni, le clerc, a mené à bien la « Charrette » ; mais que personne ne le blâme s'il a continué le travail que Chrétien a entrepris, car il l'a fait avec son complet assentiment. Son travail a commencé au moment où Lancelot a été emmuré et s'est poursuivi jusqu'à la fin du récit. C'est tout ce qu'il a fait, et il ne veut rien ajouter ni rien retrancher : ce serait nuire à la valeur du conte, 441].

[123] Gaunt, *Gender and Genre*, 102.

[124] Busby et Grossweiner, « France », dans *Medieval Arthurian Literature: A Guide to Recent Research*, Norris J. Lacy, éd. (New York and London: Garland, 1995), 121-209.

d'édition et de traduction, en particulier celui d'Elspeth Kennedy,[125] des nombreux éditeurs et traducteurs de l'édition de la Pléiade que j'utiliserai dans ce travail,[126] d'Alexandre Micha,[127] et de Norris J. Lacy.[128] Je ne peux, à l'évidence, tous les mentionner. Je parlai plus tôt de la question des auteurs du cycle, qui fut l'une des plus vivaces concernant le Vulgate. Suivant le positionnement de la majorité des spécialistes du cycle, je considérerai donc dans ce travail l'existence d'une multiplicité d'auteurs qui auraient pu travailler sous les directives d'une figure planificatrice, et me référerai à eux par « les auteurs ». Plutôt que d'établir ici une histoire critique du cycle et de ses nombreux thèmes (la prose, le Saint Graal, l'institution de Lancelot, l'importance de l'entrelacement, les variations cycliques, etc.), qui prendrait de nombreuses pages, j'inviterai mon lectorat à consulter les références données durant la lecture du troisième chapitre.

Conclusion

Lorsque je mentionne la légende arthurienne à mes amis, ma famille, mes étudiants, ou plus simplement avec des rencontres de fortune, amateurs comme néophytes, le nom de Lancelot arrive toujours dans la conversation, et souvent presque immédiatement. Les plus informés se risquent à ajouter « du Lac » ou bien « of the Lake ». Lorsque je leur demande de me faire une description du héros ou de ses aventures, beaucoup mentionnent Guenièvre. D'autres dressent le portrait d'une figure en armure blanche, une représentation manichéenne du Bien contre le Mal, non dépourvue d'une certaine noblesse, de courage, et bien souvent, accompagnée de performances pompeuses dans l'attitude, l'apparat, et le

[125] Kennedy, éd., *Lancelot do Lac : The Non-cyclic Old French Prose Romance, vol. I* (Oxford: Clarendon Press, 1980)
[126] Daniel Poirion, et al., *Le Livre du Graal, t. 1-3* (Paris: Gallimard, 2001-2009).
[127] Micha, éd. et trad., *Lancelot, roman en prose du XIII*^{ème} *siècle* (Genève : Droz, 1978-1983).
[128] Lacy, éd, *Lancelot-Grail: The Old French Arthurian Vulgate and Post-Vulgate Cycles in Translation*, vol. 1-5, (New York: Garland, 1992-1996).

langage. On imagine parfois le plumeau sur le heaume, les trompettes, la lance disproportionnée, un caractère têtu, et l'on se dit qu'aujourd'hui encore la figure chevaleresque dont Cervantès se moquait n'est pas bien loin. Pour nos contemporains, Lancelot semble en effet être le chevalier arthurien de référence, et peut-être même, l'une des représentations classiques les plus symboliques du type chevaleresque occidental. J'espère que la présente étude nuance le portrait de celui dont la qualité majeure est peut-être de ne pas autoriser l'esquisse facile.

CHAPITRE 1 : *Lanzelet*, d'Ulrich von Zatzikhoven

Introduction

> enwær eȝ niht unhübscheit,
> sô spræch ich gerne âne zorn,
> ichn gesach, sît ich war geborn,
> nie man in isem lande,
> den ich sô gerne erkande.
> dâ von vrâge ich âne nît,
> daȝ ir mir saget, wer ir sît (*Lanzelet*, vv. 506-512)
>
> [Si cela ne vous semble pas discourtois, j'aimerais vous dire en toute amitié que depuis le jour de ma naissance je n'ai jamais rencontré en ce pays d'homme dont j'aurais été plus désireux de faire la connaissance. Voilà pourquoi je vous demanderai, avec les meilleures intentions du monde, de me dire qui vous êtes, 67][129]

La sommation de l'identité est un épisode récurrent qui s'attache au personnage de Lancelot, et Lanzelet, son homologue germain, n'échappe pas à la règle. Anonyme ou « du Lac »,[130] son identité questionne l'aristocratie du temps, pour qui la réputation (l'association du nom aux actions), la généalogie (l'association du nom à celui des ancêtres, notamment les mâles), et le fief (l'association du nom à une terre donnée), sont souvent les grands marqueurs de la masculinité guerrière. Dans ce chapitre, je montrerai comment la curiosité que suscite le personnage résulte d'une fluidité identitaire, nominative, représentationnelle, et non-genrée. Cette impossibilité à saisir le héros de manière unilatérale résulte de nombreux jeux textuels magnifiant des pluralités et neutralités terminologiques que j'analyserai, notamment celles des origines. Suivant un

[129] L'édition et la traduction utilisée est René Pérennec, éd. et trad., *Ulrich von Zatzikhoven, Lanzelet* (Grenoble: Ellug, 2004). A l'image de l'allemand moderne « *niemand* », « *nie man* » serait ici mieux traduit par « personne », voire « aucun homme », ou « nul homme », tempérant – ou oblitérant – ainsi la marque masculine, un détail de toute importance si l'on souhaite ouvrir une discussion sur le genre du héros. J'y reviendrai.

[130] « Du Lac » sera écrit tel quel, en francais, dans le texte, lorsqu'il s'agira du nom du héros. Plus spécifiquement, entre autres terminologies, nous trouverons « *von dem Sê* », par exemple v. 567. Voir discussion terminologique sur « *lac* », « *mer* » et « *sê* » plus avant.

processus de subjectivation dont il bénéficiera – comme il subira – au sein du « lac », je montrerai comment les futures performances du héros lui permettront de rééquilibrer les rapports de pouvoirs entre les deux sexes, qu'ils soient idéologiques, politiques, ou symboliques.

Je me concentrerai en premier lieu sur la pré-histoire du héros. J'exposerai comment les éléments du prologue nous informent sur sa future fluidité identitaire, et comment son enfance terrestre, marquée par l'absence de sexuation précise et la protection de figures féminines de poids, permet de soulever plusieurs questions liées à son genre et à son anatomie. C'est néanmoins sur le rôle capital d'une éducation et construction féerique « du Lac » que j'insisterai le plus, agencée dans un espace régi par des êtres à la fois féminins et hybrides et où toute représentation masculine n'existe pas. Je soulignerai l'influence de ce merveilleux sur ses futures actions en tant qu' « agent du Lac », à la fois modérateur des masculinités guerrières et promoteur de la femme dans les nombreux systèmes politiques qu'il rencontrera par la suite, essentiellement patriarcaux. D'abord construit à l'image des fées qui feront son éducation, Lanzelet devra par la suite embrasser tout un ensemble de codifications chevaleresques qui lui permettront d'évoluer au sein d'un monde protoféodal sans trop trahir une marginalité déjà fort évidente dans l'apparence, l'expression, et la gestuelle. Je présenterai dans un second temps comment le héros est reçu par les hommes et les femmes en dehors du lac, et comment son anonymat, ainsi que la diversité de ses représentations, lui permettront de tenter de refondre un monde trop souvent dominé par les hommes. Pour que ce changement ait lieu, Lanzelet devra nécessairement remplacer celui que l'on nomme le « meilleur chevalier du monde » (Iweret, un patriarche tyrannique et incestueux), afin de proposer au monde arthurien un

nouveau modèle politique et social pour une meilleure distribution des pouvoirs et une représentation du genre humain préférable. Je terminerai par montrer comment, une fois le nom appris, ce dernier confirme la fluidité identitaire du héros, et comment le cadeau symbolique que la reine fée du lac lui fera à ce moment précis symbolise la pluralité – et parfois la neutralité – de ses représentations de genre. J'illustrerai également comment la variété des terminologies se référant au héros, dont je donnerai plusieurs exemples contextualisés, soutient cette lecture.

I) Pré-histoire de Lanzelet

a. Éléments clés du prologue

Si James A. Schultz a su dévoiler le bipartisme du texte, il a également pu montrer comment le prologue et l'épilogue étaient scindés en deux moitiés.[131] Des premiers vers jusqu'aux derniers, les techniques structurelles du texte représentent Lanzelet par la dualité et la symétrie.

> si mügen kûme vertragen
> daȝ eime ritter wol gelanc,
> der ie nâch stæten tugenden ranc.
> der was hübsch unde wîs
> und bejagete manegen prîs
> wîten in der landen
> an stolzen wîganden.
> noch denne was im unbekant,
> wie er selbe was genant
> une welhes adels er wære,
> unz daȝ der helt mære
> geschuof mit sîner manheit,
> daȝ im sîn name wart geseit
> und dar zuo gar sîn künneshaft.
> ze tugenden hât er blüende kraft,
> der selbe sælige man,
> war er nie ze laster muot gewan. (*Lanzelet*, vv. 24-40)

[131] « 'Lanzelet': a Flawless Hero in a Symmetrical World », *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 102 (1980), 160-88.

> [[Les envieux, ces individus indignes] ne pourront pas supporter que l'on retrace l'heureuse destinée d'un chevalier qui s'attacha constamment à rechercher l'excellence. Il était courtois et avisé, et la gloire qu'il acquit au détriment de fiers guerriers s'étendit au loin. Mais cet homme de haute réputation resta dans l'ignorance de son nom et de ses origines jusqu'au moment où sa vaillance lui permit d'apprendre comment il s'appelait et, dans le même temps, à quelle famille il appartenait. Cet homme comblé par la fortune débordait de qualités, et il ne fut jamais tenté de commettre des actes déshonorants, 45-47]

Cette deuxième partie du prologue (vv. 21-40) présente à l'audience un résumé sélectif des traits principaux du héros, dont la complémentarité est mise en exergue. En laissant immédiatement transparaître la promesse d'une fin heureuse, Ulrich allie cette coalition des traits du héros à l'évidence du succès qui en résulte: Lanzelet réussira en tout car il saura incarner un tout, un ensemble de possibles. En soulignant sa perfection tout au long d'un récit dont la structure symétrique participe à créer un effet miroir où le héros est sa propre réflexion, Schultz dira : « The flawless hero, to be sure, turns up over and over, but neither the structural equivalent of that hero nor its thematic analogue, neither the symmetrical form nor the model of political stability, is to be found in any other Arthurian romance. »[132] Pourtant, une faille est bien soulignée ici : l'absence du nom et des origines, structurellement mise en valeur par l'adverbe introductif « *noch* » (v. 31).

i. Un chevalier « mobile »

Le nom du héros (Lanzelet) ainsi que le titre du roman (*Lanzelet*) ne sont pas divulgués à l'audience. Connaître son nom sera là la quête du héros, le comprendre, celle de l'audience. Le nom sera révélé au milieu du roman – un espace marquant

[132] « Flawless Hero », 188.

symboliquement un centre – et le titre dans l'épilogue seulement.[133] C'est ici le terme « *ritter* » qui qualifie en premier lieu le héros. Si le substantif peut parfois indiquer une certaine normativité représentationnelle du masculin chevaleresque, généralement celle d'un homme, sachant monter à cheval, et équipé pour le combat, notons qu'il s'agit surtout d'un substantif générique du roman arthurien. Lanzelet, dans l'apparat comme dans les performances, pourra évoquer une perspective de « *ritterschaft* » (« chevalerie ») bien plus évasive. Le premier verbe associé au héros est « *gelanc* » (v. 25), participe passé du verbe « *lingen* », qui signifie « s'avancer », « s'élancer », ou plus simplement « se mouvoir ». Avec les rimes « *gelanc* » et « *ranc* » (vv. 25-26), Ulrich marque la « mobilité » du héros comme tout premier attribut.

Bien que Schultz, et plus récemment Nicola McLelland, aient pu réfuter l'idée de progression graduée chez le héros, je retiens chez Lanzelet l'importance de la thématique du mouvant, et ne peut suivre une lecture qui mettrait en exergue « the stable, unchanging nature of the hero ».[134] S'il n'y a pas nécessairement de progression hiérarchique, une certaine progression demeure, qui reste d'ailleurs fort liée à la figure du chevalier errant:

> Le verbe *errer*, dont est tirée la forme *–ant* de la dénomination, issu du bas latin *itirare*, aller son chemin, marquait d'abord le mouvement, par opposition à l'immobilité … Ce sens vague permettait un emploi très étendu, comme pour le verbe *aler*, dont il était l'exact synonyme ; pour préciser les modalités ou le but du mouvement, on adjoint à *errer* (ou à *aler*) un verbe plus précis ou des compléments.[135]

Le nom du héros semble être une destination, mais non pas un arrêt en soi. Cette révélation advenant au centre du roman, et non à la fin, il s'agit bien plus d'une étape. Une fois le

---

[133] Rapelons que dans de nombreux manuscrits médiévaux, le titre de l'œuvre apparait dans le prologue, au sein du texte même, à la différence d'un livre, qui porte le titre en couverture, ou sur la bordure, et en première page.

[134] *Ulrich Von Zatzikhoven's* 'Lanzelet', *Narrative Style and Entertainment* (Cambridge: D.S. Brewer, 2000), 75.

[135] Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII*ème *et XIII*ème *siècles* (Genève: Droz, 1986), 11-12.

nom appris, nous verrons comment il pourra représenter la pluralité identitaire de son porteur.[136] Le nom même du héros présentera à lui seul un « sens vague », qui en magnifiera la fluidité. Anonyme et sans origines, l'errance de Lanzelet servira à souligner la pluralité identitaire par la fluidité du mouvement, le non-ancrage identitaire par la non-affiliation à un espace géographique unique, une esthétique de l'altération (j'entends, du demeurer « autre ») par l'alternation (j'entends, du demeurer « changeant »). Ainsi, je ne pourrai véritablement corroborer l'interprétation d'un personnage statique, car c'est l'incessante mobilité du personnage qui fera sa constance, un rapport qui lie en effet le mouvant (« *gelanc* », « *nâch* », et « *ranc* ») à un fixe lointain (« *stæten* », et « *ranc* » à nouveau, dans sa valeur d' « aboutissement »), toujours projeté afin de permettre la mobilité constante. Si le héros ne progresse nullement dans tel ou tel domaine, c'est parce qu'il évite de s'ancrer dans tel ou tel schéma identitaire. Sa progression est alors bien plus horizontale – il s'agirait de se mouvoir – que verticale – où il s'agirait de progresser dans tel ou tel domaine. Pour Lanzelet, ce n'est pas la recherche constante qui mènera à l'excellence ; son excellence se trouve d'ores et déjà dans le principe de la recherche constante. C'est ainsi qu'il faudra comprendre dès le prologue ce trait fondamental du héros, lui qui « *der ie nâch stæten tugenden ranc* » (v. 26) [s'attacha constamment à rechercher l'excellence, 45], non pas comme une élévation progressive de traits typiques du masculin guerrier, figés dans un schéma identitaire monolithique, mais via la versatilité du principe même de la recherche. Afin de pouvoir opérer au mieux dans un monde pluriel, nous verrons comment Lanzelet devra apprendre à représenter ce pluriel.

[136] Notons que pour Schultz et McLelland, la révélation du nom demeure l'épisode central de ce roman aux épisodes symmétriques. Voir en comparaison les tableaux de Schultz et de McLelland dans *Ulrich Von Zatzikhoven's* 'Lanzelet', 74-77.

ii. Complémentarité et fluidité des traits héroïques

En sus d'une appellation ouverte (« *ritter* ») et d'un renfort verbal qui souligne la mobilité du personnage (« *gelanc* », « *nâch-ranc* »), Lanzelet bénéficie dans le prologue d'attributs versatiles ainsi que complémentaires. Il est par exemple qualifié de « *tugenden* » (vv. 26, 38), une nomenclature difficile à traduire unilatéralement. Si « *tugent* » peut être synonyme de « *manheit* » lorsque le terme se réfère à des personnages de sexe masculin, l'adjectif fait référence de façon à un large ensemble de qualités, et peut très bien s'appliquer au sexe féminin, chose que la terminologie même de « *manheit* » prévient.[137] « *Tugent* » peut faire référence à la « compétence » et à l' « excellence », et demeure un terme mixte qui signale à la fois la « force » comme la « vertu ». Plusieurs attributs du héros fonctionnent ainsi en paires, comme « *kraft* » (v. 38), qui fait référence à la force physique, manifestation de l'externe, et « *muot* » (v. 40), qui se rapporte à l'esprit, à la conscience, mais aussi aux sens ou aux émotions, manifestation de l'interne. Dans la même veine, nous apprenons que Lanzelet est « *hübsch unde wîs* » (v. 27), « *hübsch* » signifiant « galant », « de bonne manières », « bien éduqué » (un parfait synonyme de « *kurtois* ») et « *wîs* » faisant référence à « la connaissance », à « l'expérience », ou à « l'intelligence ». Ces qualités (« *hübsch unde wîs* ») feront précisément la marque du féminin féérique « du lac » dans le texte, une manière d'être, une gestuelle, ou une diction, emprunte de ce mystérieux féminin lacustre. Au sein de la même assertion (vv. 28-30), une référence aux qualités martiales s'ajoute à cette paire adjectivale. Un deuxième « *und* » introductif (v. 28) marque le partenariat avec « *hübsch unde wîs* » (v. 27). En assurant sa victoire face à de

[137] C'est ce que rappelle McLelland alors qu'elle discute l'emploi du terme par Ulrich: « [I]ts use with respect to women too … makes it clear that *tugent* cannot be equated with *manheit*; rather, it remains a far more general reference to the possession of whatever virtues the situation calls for. In the description of Lanzelet's good kingship and generosity, *tugent* certainly does not imply *manheit* at all. » *Ulrich Von Zatzikhoven's* 'Lanzelet', 220.

« fiers guerriers » (« *stolzen wîganden* », v. 30), Lanzelet s'octroie ce fameux « *prîs* » qui faisait la « gloire », la « renommée » de la jeunesse chevaleresque, et dont parlait Georges Duby:

> Dans la période antérieure et dans la période postérieure de sa vie, l'individu est fixé, tant qu'il est « enfant » dans la maison de son père ou dans celle du patron qui l'éduque, lorsqu'il est lui-même marié et père, dans sa propre maison. Entre-temps il erre. Ce refus du « séjour », cette errance, se révèle comme un trait fondamental, au centre de toutes les descriptions que l'on conserve du « jeune ». Celui-ci part ; il est en marche ; il parcourt provinces et pays ; il « erre par toutes les terres ». Pour lui, la « très belle vie », c'est « se mouvoir en maintes terres pour prix et aventures quérir », « pour prix et pour honneur conquérir ». C'est une quête donc, de la gloire et du « prix », par le moyen de la guerre, et plus encore du tournoi. Ce vagabondage est, à ses débuts, considéré comme un complément nécessaire de formation, une « étude », *studia militiae*.[138]

Lanzelet devra ajouter à l'éducation féminine « du lac » l'éducation chevaleresque terrestre qui forge la masculinité guerrière de ses futurs compagnons et opposants. Cependant, notamment via la défaite en répétition de ces derniers, nous verrons que le héros ne s'insèrera pas pour autant dans cette même catégorie prototypique du masculin guerrier (les « *stolzen wîganden* ») en prenant le dessus. Unique bénéficiaire des qualités mystiques « *hübsch unde wîs* » « du lac », il supplantera plutôt ce modèle brut que l'on retrouvera d'ailleurs exacerbé dans la figure du père tyrannique. L'ingérence du féminin féérique dans la construction du héros fera sa différence.

En outre, notons que le « *prîs* » ne peut se mettre en place sans le nom, nécessaire à sa diffusion « *in der landen* » (v. 29), à travers le « pays », espace que Lanzelet devra apprendre à connaître une fois sorti du lac, et où la renommée joue un rôle essentiel. Pour un chevalier, avoir un nom et aucun acte notable à y attacher, ou vice versa, accomplir des prouesses sans pouvoir se faire connaître, sont deux situations hautement

[138] « Dans la France du Nord-Ouest au XII[ème] siècle : les « jeunes » dans la société aristocratique », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations* 19 (1964), 836-37.

dysfonctionnelles. En effet, elles empêchent la corrélation logique entre le nom masculin (prénom, porteur du genre du sujet, et nom de famille, souvent patronymique et faisant référence au fief), et ses performances guerrières. Ainsi, la thématique de l'incognito permettra au héros de surpasser un schéma idéologique qui voudrait que la renommée associée aux actes via la diffusion verbale du nom prévale sur la pertinence politique, éthique, ou encore sociale, des actes en soi. Puisqu'anonyme, en tout cas dans la première moitié du roman, ce qui importe, c'est ce que Lanzelet *fait*, non ce que *Lanzelet* fait, et encore moins ce qu'il *dit* qu'il a fait. Le « *prîs* » du héros consistera ainsi bien plus à agir que d'associer son nom, ou même simplement des mots, à ses actes. J'ai voulu montrer ici comment le prologue invite à penser la cohérence des futures actions du héros via plusieurs adjectifs qui lui seront ensuite attribués durant son éducation féérique. C'est ainsi que Lanzelet servira principalement d' « agent du Lac ».

iii. Avec *sa* « masculinité » ?

Le héros devra cependant apprendre son nom. Ce dessein est marqué dans la phrase la plus saillante du prologue (vv. 31-37). Lanzelet est d'abord « *unbekant* », « inconnu », « anonyme », « non-identifiable », puis « *genant* » (« nommé »), un changement qui permettra au héros de pouvoir interagir avec la société masculine aristocratique où le nom est un outil essentiel. C'est au beau milieu du roman que le héros effectue ce passage, dans l'espace qui en marque la symétrie et qu'il laisse derrière lui celui qui « *wie selbe was genant* / *und welhes adels er wære* » (v. 32-33), qui ne connait ni son nom ni ses origines, et embrasse l'aurore de sa fonction de « *helt mære* » (v. 34), ce « héros », puisque désormais « connu », possiblement « reconnu ».

Or le nom, c'est aussi, du moins en partie, le genre. Échapper au port du nom propre, c'est échapper à l'une des plus puissantes impositions linguistiques de la projection sexuée de soi, ou en être la victime. Si porter un nom permet l'identification et l'insertion sociale, c'est aussi devoir suivre les idéologies et les normes imposées entre autres par la société, la culture, la classe sociale, ou la religion. À ce propos, nous apprenons que Lanzelet parviendra à découvrir son nom (« *name* », v. 36) et sa généalogie (« *künneshaft* », v. 37), « *mit sîner manheit* » (v. 35), avec sa… « masculinité » ? La traduction de « *manheit* » reste cependant délicate dans un contexte médiéval, comme le souligne Christopher Fletcher :

> To date, historians of masculinity have not generally regarded this lack of correspondance between medieval and modern categories as a very important difficulty. Instead, writers have tended to treat 'masculinity' and 'manhood' (which *was* a current term [ici *manheit*]) as more or less equivalent … But the modern term 'masculinity' is not such a simple concept. It brings with it a nest of commonplace assumptions and a wide range of more self-conscious theoretical approaches whose relationship to one another is not always clear. Medieval manhood, meanwhile, is at least as complex and ramified in its associations as modern masculinity.[139]

Le texte présente de nombreux synonymes à « *manheit* » (que Pérennec traduit d'ailleurs « vaillance »), notamment « *tugent* », nous l'avons vu, terme double, mais surtout l'adjectif dérivé « *frum* », lui aussi pouvant signifier « courageux » comme « vertueux », et s'opposant de manière très claire à « *bœse* » (« indigne », « abjecte »). Il ne s'agira donc pas nécessairement pour le héros de saisir *la* masculinité, mais *sa* masculinité (« *sîner manheit* »), un trait bien plus spécifique qu'ouvert, et qui revêt un caractère moral.[140]

---

[139] « The Whig Interpretation of Masculinity? Honour and Sexuality in Late Medieval Manhood », dans *What is Masculinity? Historical Dynamics from Antiquity to the Contemporary World*, John H. Arnold et Sean Brady, éds. (New York: Palgrave MacMillan, 2001), 61.

[140] Je suis ici encore la lecture pertinente de McLelland: « Since Ulrich seems to avoid the derived adjective *manhaft* (it occurs in *Lanzelet* just once, 295), *frum* strands alone as the corresponding adjective to *manheit*. To summarize, the pair *frum* vs *bœse*/*zage* introduces a familiar opposition in the prologue, that of moral strength versus moral weakness. The contrast admittedly remains on a very broad, general level, barely moving beyond the most basic distinction between "good" and "bad," but, importantly, it lays the

Certes le prologue définit Lanzelet comme un « *man* » (v. 39), tout en le dépeignant suivant le genre associé (« *der* », vv. 26-27, « *im* », v. 31, etc.) et en jouant avec les motifs classiques du masculin guerrier (notamment la gloire et le prix), mais comme je le montrerai, ce « *manheit* », magnifié au moment précis où le héros apprendra qui il est, ne devra pas être entendu comme une inscription normative, faisant office de rattrapage ou de correction identitaire totalisante, qui réviserait l'épisode du lac, que nous verrons emprunt de féminité mystique. La scène de la découverte du nom est un « centre » pour le roman, un espace de « trans-position », et non la finalité du récit. À l'empreinte consubstantielle du féminin qui marquera l'enfance de Lanzelet viendra s'ajouter, sans jamais s'y superposer, une forme de « *manheit* », une « condition de l'homme » propre au héros qui portera en elle la marque préalable du féminin féérique « du lac », et dont nous tenterons de cerner la consistance.[141]

b. Les parents du héros

i. Le père (Pant), la force à modérer

Si le nom du héros demeure un secret jusqu'au milieu du roman, Ulrich nous informe de ses origines dynastiques immédiatement après le prologue, nous permettant ainsi d'esquisser des associations ou dissociations avec les figures paternelle et maternelle. Le père du héros, Pant, est entièrement dépeint comme une figure tyrannique dont la qualité principale est le « *zorn* », amplifiée « *sô groȝen zorn* », (v. 63) [une telle hostilité, 47], un substantif majoritairement attribué aux hommes qu'il faut craindre et qui cherchent

---

groundwork for what becomes an important opposition in the main body of the text. » *Ulrich Von Zatzikhoven's* 'Lanzelet', 38-39.

[141] Notons que la corrélation entre le nom du héros et la masculinité est de toute importance dans le roman médiéval arthurien. Chrétien le résumera en forme de court dicton : « *Par lo sornon conoist en l'ome* » (*Le conte du graal*, v. 526) [C'est par le nom qu'on connaît l'homme]. Voir Chrétien de Troyes, *Le Conte du graal*, Charles Méla, éd. et trad. (Paris: Le Livre de Poche, 1990), 61.

à s'imposer par la force dans le texte, un terme contre lequel Lanzelet, ainsi que ses qualités lacustres est « *hübsch unde wîs* », s'opposeront continuellement dans le texte. Pant est un suzerain extrêmement ambitieux, égocentrique, et totalitaire.[142] À l'opposé du héros, il n'est donc en rien « *wîs* ». Il en va de même pour « *hübsch* », Pant étant au contraire « *vil strenge* » (v. 71) [fort rude] (48), comprenons par là présentant un physique « robuste », « corpulent », mais aussi possiblement une gestuelle « rustre », voire « violente ». Pant s'oppose en somme à la fois aux futures manières et à la courtoisie que héros acquerra dans le lac, mais aussi aux futures représentations physiques de ce dernier, qui, sans jamais offrir de description anatomique précise, laisseront supposer une beauté frappante.

Si « *strenge* » pourrait assurer fortuitement le potentiel nécessaire à la future figure martiale que deviendra Lanzelet – l'aspect « brave » ou « vaillant » que dénote également l'adjectif – Pant reste une figure hypermasculine, qui lie l'excès de la force physique à un idéal du masculin guerrier et de son rôle politique, à l'image de ces textes épiques dont il semble provenir tout droit, qui « attempt to produce … a 'monologic' construction of gender, a model which has difficulty in tolerating difference and which therefore engages in an obsessional, but ultimately unsuccessful attempt to repress and marginalize alterity. »[143] Pant dépasse ce modèle encore plus avant dès lors qu'il n'a que faire de l'unité, ou du mythe fraternel, qui sont sensés solidifier les rapports entre hommes. « L'autre » à qui il s'oppose, c'est tout ce qui n'est pas le souverain : « *ern wolt ouch niht geruochen,* / *daȝ wider in ieman sprœche ein wort,* / *ern wære dâ ze stete mort* » (vv. 58-

[142] Entre autres : « *als maneger der mê haben wil* / *dan im daȝ reht verhenge* » (vv. 48-49) [en homme qui veut obtenir plus qu'il ne lui revient de juste, 45], « *er woltes algelîche wegen,* / *arm unde rîche* / *in sîme künicrîche,* / *die reht ze im solten suochen* » (vv. 54-57) [il entendait traiter sur le même pied tous ceux, petits ou grands, qui étaient amenés à recourir à sa justice, 47], et « *er was ze grimme an sînen siten* » (v. 133) [Il était trop enclin à faire régner la terreur, 51].

[143] Simon Gaunt, *Gender and Genre in French Medieval Literature* (Cambridge: Cambridge U P, 1995), 23.

60) [Il ne pouvait pas supporter la contradiction ; un seul mot entraînait immédiatement un arrêt de mort, 47]. La masculinité à transmettre à sa progéniture se résumerait ainsi,[144] une lecture que l'unique lien père / fils mentionné dans le texte confirme. Lorsque Pant apprend en effet à la suite de prédictions que Lanzelet deviendra un « *wîgant* » (v. 95) [valeureux guerrier, 49], cela le met en joie : « *Des freute sich der kunic Pant* » (v. 96) [à la grande joie du roi Pant, 49]. En dehors de ce détail, rien d'autre n'est dit.

La transmission de la force du père est un motif commun chez le héros masculin, mais il entraîne ici avec lui une politique tyrannique dysfonctionnelle qui poussera les barons de Pant à se rebeller contre lui. Il est ainsi crucial d'observer que Lanzelet s'opposera au père en tous points: par le physique, par les manières, mais surtout par la morale. La masculinité du héros (« *sîner manheit* ») devra se distancer de celle du père, et cette remarquable différenciation entre les deux figures sera le fruit d'une double ingérence du féminin dans la construction du héros, avant que sa masculinisation, qui aurait pu avoir lieu avec Pant pour modèle, ne puisse advenir. L'enlèvement du héros fera ainsi office d'intervention préventive, dont la conséquence évidente, si ce n'est le but précis, sera d'empêcher sa construction en tant que sujet hypermasculin tout en le façonnant via le prisme d'un féminin féérique.

ii. La mère (Clarine), la politique à suivre

La mère du héros, Clarine, présente un contrepoids à la politique de Pant, ainsi qu'un ensemble de traits que nous retrouverons, à la différence de ceux du père, chez le futur Lanzelet.

[144] C'est bien via l'hyperbole, figure de style empruntée à l'épique, qu'Ulrich nous dépeint le roi Pant, non sans un certain sens comique, alors qu'il pense pouvoir faire face à ses barons seul contre tous, devant les portes de son château : *Er lie sich kûme dringen* / *une wolte suderlingen* / *und eine belìben dâ vor* (v. 149-51), [Le roi voulait rester campé seul devant les murailles, et on eut grand peine à le faire rentrer à l'intérieur, 53].

> siu het ir dinc sô wol brâht,
> daȝ ir zem bestenwart gedâht
> von rittern und von vrouwen.
> Hie sol man wunder schouwen:
> Die ir man des tôdes gunden,
> Die dienten ir swâ si kunden,
> Wan siu niht wan êren gerte.
> daȝ der künec sô lange werte,
> daȝ kom von ir miltikheit. (*Lanzelet*, vv. 77-85)
>
> [Elle s'était tellement montrée à son avantage que chevaliers et dames la tenaient en la plus haute estime. Notez cette chose étonnante : ceux-là même qui souhaitaient la mort de son époux étaient empressés à la servir, car toute sa conduite était dictée par le sens de l'honneur. Si le roi put se maintenir aussi longtemps, ce fut bien grâce à sa générosité, 49]

Clarine est construite à l'opposé total de son mari. Elle est un personnage de conciliation (« *kunden* », v. 82; « *miltikheit* », v. 85), fort respecté (« *sô wol brâht* », v. 77; « *bestenwart gedâht* », v. 78), et ce, par les deux sexes, « *von rittern und von vrouwen* » (v. 78) [chevaliers et dames] (49). Pour Pant, elle est un danger potentiel car elle pourrait décrédibiliser la virilité du souverain mâle en se montrant plus apte à gouverner que lui. C'est sur cette dimension que Georges Duby insiste particulièrement dans son étude sur les nomenclatures du masculin au sein de l'aristocratie, et sur ce qu'ils informent concernant les rapports entre les sexes:

> Lorsque le discours est agressif, dirigé contre les pouvoirs concurrents, le mari qu'il faut déconsidérer est dit, d'abord, trompé, et l'on s'esclaffe ; il est dit d'autre part *uxorius*, c'est-à-dire asservi à son épouse, dévirilisé, déchu de sa nécessaire prééminence ; une telle défaillance étant dénoncée comme effet de la *puirelitas*, de l'immaturité. L'homme, en effet, qui prend femme, quel que soit son âge doit se comporter en *senior* et tenir cette femme en bride, sous son étroit contrôle.[145]

Être un *senior*, c'est contrôler la femme. Tout autre scénario est dévirilisant. Il n'est donc pas surprenant que la voix narrative intervienne pour préciser que « *hie sol man wunder schouwen* » (v. 80), que la faculté de Clarine à mieux gouverner que son mari soit une

[145] *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais* (Paris: Flammarion, 1988), 36-37.

[chose étonnante, 49] comme le traduit librement Pérennec, car pouvant être perçue comme un danger dans une société patriarcale totalitaire. Suivant la répétition du pronom sujet « *man* » par deux fois (vv. 80-81), à la dénotation impersonnelle (à l'image de « l'on »), mais à la connotation masculine, c'est à elle que « tous », et notamment la caste masculine guerrière, préféreraient rendre « hommage ». Clarine ne s'enlise donc pas dans le schéma classique du roman arthurien qui tend à louer les dames en leur donnant un portrait de façade.[146] Elle semble effectivement mieux à même de gouverner que Pant, bénéficiant des qualités du parfait régent (mesure, estime, largesse), ainsi que du soutien des vassaux des deux sexes.

C'est ainsi dans un espace politique qui l'assujettit, en position de second plan, via son union maritale avec Pant, que Clarine est présentée pour la première fois : « *Nu hât er ein schœneʒ wîp* » (v. 72) [Il se trouvait cependant avoir pour épouse une femme belle, 49]. Clarine demeure objet de la phrase (« *ein schœneʒ wîp* »), possession du roi (« *hât er* »), soumise à la coutume patriarcale qui la place en objet marital, avec pour seul attribut d'importance démasquable dans cette assertion sa beauté, qualité nécessaire à la perpétuation d'une noble race de mâles. Les valeurs politiques conciliatoires de la reine, étouffées par sa condition d'épouse, ne pourront garantir la sauvegarde du royaume. Cependant, c'est chez elle, et non chez Pant, que nous retrouvons la grande majorité des valeurs attribuées à Lanzelet dans le prologue, notamment l'adjectif « *stæte* » (v. 73) [loyale, 49], modèle de « permanence » et d'apaisement politique. La « *puirelitas* » de

[146] C'est là l'un des arguments majeurs de l'étude d'Andrée Kahn Blumstein : « It has often been asserted that the importance of woman in society is given especial attention in the romance, that there is a remarkable development of respect and veneration for women evidenced in the romance. However, it will be seen that there is a deep discrepancy between the lip service paid to women on the one hand and their actual importance in the world of the romance *and* in their function in literature on the other hand. » *Misogyny and Idealization in the Courtly Romance* (Bonn: Bouvier, 1977), 10-11.

Lanzelet, ce « jeune homme » qui sera donc un « homme incomplet », jouera un rôle de rééquilibrage, en ce qu'elle permettra la remise en question de la prévalence de la virilité, ainsi que du dédain du rôle des femmes dans le domaine politique. Sa « *puirelitas* », dont nous allons voir maintenant qu'elle sera très tôt « bénie des femmes », permettra non seulement d'articuler autrement ses performances de futur « *senior* », et peut-être aussi, celles des autres.

iii. L' « enfant »

C'est ainsi sous le règne fort dysfonctionnel du roi Pant que nait un enfant:

> nu gewan diu vrouwe gemeit
> ein kint, daȝ maneger sælden wielt. (*Lanzelet*, vv. 86-88)
>
> [Il arriva que cette dame aimable mit au monde un fils doté des plus heureuses dispositions, 49]

J'insiste, il s'agit bien d'un « enfant » (« *ein kint* », v. 86), et non pas d'un « fils », comme le traduit Pérennec. Nous aurons par la suite un type générique (« *ritter* »), sans nom, donc sans cachet de genre certifié, et dont nous savons qu'à l'apprentissage du nom s'accompagnera « *sîner manheit*». Et c'est là tout ce que nous savons. « *Kint* » demeure un substantif qui, en moyen haut-allemand, permet d'octroyer au héros une désignation neutre de sexuation (« *daȝ kint* »). Avec « *kindelin* » (par exemple v. 172), qui exprime la même neutralité du sexe, « *kint* » est le terme le plus utilisé par Ulrich pour se référer au héros dans toute cette partie traitant de l'enfance. Lanzelet est ainsi privé des deux premiers marqueurs de genre déterminés à la naissance: le sexe et le nom.

En ce qui concerne le rapport sexe / genre, nous observons un schisme chez les féministes. Pour Françoise Héritier, par exemple, la sémiologie liée au sexe biologique varie de culture en culture, mais la pratique qui consiste à apposer des attentes

performatives à telles ou telles parties génitales (mâle ou femelle), reste un phénomène anthropologique universellement observable.[147] Au contraire, Judith Butler remet en question la primauté discursive du sexe du sujet. Pour Butler, le sexe (« mâle » ou « femelle »), puisqu'il prend place dans le langage comme origine déterminatrice du masculin ou du féminin, c'est déjà, tout comme le genre, une notion construite, et non un « état naturel ». Ainsi, ce n'est pas la biologie mais la culture qui façonne la projection et la réception sexuée du sujet, et qui fait du sexe, du genre, et de la sexualité, des marqueurs hiérarchisés.[148]

Ce débat entre Nature (origines, données de base) et Nourriture (construction, éducation) est déjà bien présent au Moyen Âge durant les XII^{ème} et XIII^{ème} siècles. L'opposition sexe biologique / construction du genre se trouvera particulièrement exaltée dans le *Roman de Silence* d'Heldris de Cornouailles,[149] l'histoire d'une demoiselle devant vivre comme un garçon par soucis d'héritage, un héros / une héroïne qui bénéficie de deux pronoms sujets de la part de la voix narrative (« il » et « elle »), et devient même chevalier, preuve que sous l'armure – et derrière la nomenclature même – peuvent figurer un certain

[147] « Il se pourrait que ce soit dans cette inégalité-là : maîtrisable *versus* non maîtrisable, voulu *versus* subi, que se trouve la matrice de la valence différentielle des sexes, qui serait donc elle aussi inscrite dans le corps, dans le fonctionnement physiologique, ou qui procéderait, plus exactement, de l'observation de ce fonctionnement physiologique. » *Masculin / Féminin. La pensée de la difference* (Paris: Odile Jacob, 1996), 26.

[148] Voir *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York / London: Routledge, 1990), 7-9. Voir également *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* (London / New York: Routledge, 1993), 4-12.

[149] Heldris de Cornouailles, *Le Roman de Silence*, Lewis G. M. Thorpe, éd. et trad. (Cambridge: Heffer, 1972). Heldris nous conte l'histoire de son « héroïne » éponyme, élevée, vêtue, et vivant comme un garçon. Tout au long du texte, la voix narrative oscille entre « il », pronom sujet que soutient l'allégorie de Nourriture, incitant Silence à poursuivre sa vie en tant qu'homme (un genre imposé), et « elle », qu'inspire Nature, l'encourageant au contraire à renouer avec son identité originelle (son sexe biologique). Silence, dont le nom souligne le besoin d'incognito d'une telle entreprise, deviendra notamment jongleur, puis chevalier. Ainsi, le *Roman de Silence* est un exemple parfait qui tend à remettre en question la validité de l'équation « chevalier = sexe masculin » dans la littérature médiévale. Si sous l'armure se cachent principalement des hommes, nous pourrons parfois y trouver des femmes, comme Silence, voire des entités surnaturelles.

nombre de choses : un homme, une femme,[150] une entité surnaturelle, ou parfois même, s'il s'agit d'une armure magique, rien du tout. Ces constats nous invitent à considérer le substantif « *kint* » avec plus de mesure que s'il s'agissait d'un jeune garçon, en tout cas, dans cette partie-ci du roman. Sans aucune description physique notable dans le texte, nous ne pouvons nous assurer de l'unilatéralité du sexe biologique de Lanzelet au-delà du choix arbitraire d'un pronom sujet dont Ulrich doit faire usage ne serait-ce que pour des raisons syntaxiques – *er* (« il ») – mais qui pourrait très bien transcrire le sexe, le genre, ou bien ni l'un ni l'autre, Ulrich étant de toute manière obligé d'utiliser un pronom sujet pour la composition de son histoire, surtout s'il ne peut utiliser le nom du héros. Au vu des nombreuses représentations du personnage dont je parlerai plus loin, et qui, au-delà des usuels marqueurs de masculinité (« *er* », « *ritter* », « *man* », etc.), inviteront à une représentation neutre de genre, partiellement masculine, ou tout bonnement féminine, il me semble judicieux de considérer que l'appellation « *daz kint* » que porte pour l'instant notre héros anonyme n'est pas purement arbitraire.

Ainsi, pour l'heure, « *kint* » invite à deux lectures possibles. Une première lecture indiquerait que le héros soit de Nature neutre ou intersexuée, ni mâle ni femelle. La

[150] Notons justement qu'il existait des femmes chevaliers au Moyen Âge. Deux substantifs en ancien français conservent la trace de leur existence (*chevaleresse* et *chevalière*). Plusieurs ordres de chevaliers femmes ont également existé, et sont documentés dès l'Ancien Régime, par exemple par Elias Ashmole. Voir Ashmole, *The Institution, Laws, and ceremony of the Most Noble Orders of the Garter* (Trowbridge: Redwood, 1971 [1672]). L'un des plus fréquemment cités est l' « orden de la hacha » catalonien, fondé en 1149 par Don Raymond Berger après qu'un groupe de femmes a défendu la ville de Tortosa et fait levé un siège maure. Cette victoire leur attribua un certain nombre de privilèges traditionnellement réservés aux hommes (exemption d'impôts, droits d'héritage, préséance sur les hommes lors de plusieurs cérémonies publiques, etc. Ashmole précise que, pour défendre Tortosa, ces femmes ont du se vêtir *comme des hommes* (« put on men's clothes », 126), et que « having thus aquired this Honor by their personal Valour » (p. 126) - cette même qualité transformatrice dont il est question dans *Lanzelet*, « *manheit* » - elles ont ainsi agi *à l'image des chevaliers*, c'est-à-dire *comme des hommes* (« [they] carried themselves after the Military Knights of those days », 126). Nombreuses sont les perspectives mysogines qui tendent à retirer aux femmes le crédit de ce qu'elles peuvent entreprendre d'elles-mêmes. Il semblerait malheureusement que pour beaucoup, être « chevalier », si ce n'est que sur le plan des codifications martiales du sujet, celà reste devoir agir au masculin.

découverte de cet aspect, par lui comme par l'audience, ferait partie du sens obscur de ce roman symétrique. Certes le héros aura des rapports amoureux (chose possible pour nombre d'intersexués, et dont les descriptions resteront au demeurant fort discrètes), mais toute lecture semble plausible dans un contexte fictif où le merveilleux, qui façonnera le héros durant toute son enfance et son adolescence, est coutumier. L'on serait alors mieux à même de comprendre pourquoi Pant se réjouit (se rassure ?) des prédictions qui font du héros un « *wîgant* » [valeureux guerrier, 49], pourquoi l'enfant grandit en marge de la société des hommes, attirera plus tard le regard des hommes comme celui des femmes,[151] et ne pourra (ou ne voudra) jamais répondre simplement lorsqu'on lui demandera qui il est. Dans toute société qui favorise le masculin comme sexe fort,[152] être partiellement un homme, pour ceux qui savent l'intervalle biologique, c'est ne pas en être un. Dans un tel contexte, l'on cache souvent le sujet porteur des deux sexes, qui doit par la suite s'assujettir à un choix parmi des binaires imposés par la société patriarcale, se projeter homme, ou bien femme, afin d'être perçu(e) comme tel(le). Deux éléments pourraient favoriser ce constat : l'apparente nécessité de la voix narrative de se référer au héros par le masculin, mais aussi le caractère générique des termes utilisés pour définir le héros par ceux qui ne peuvent le percevoir que lorsque son corps est dissimulé derrière une armure. Une seconde lecture de la relation Nature / Nourriture pourrait inviter à ne pas tenir compte du sexe du héros comme donnée d'importance (sa Nature), afin de mieux se concentrer sur ce qui constitue la complexité de sa Nourriture. Qu'importe en effet son sexe si l'essentiel

[151] Notons qu'il n'est pas totalement curieux qu'un chevalier soit l'objet de tous les regards. Il peut être un objet de désir, mais aussi d'admiration, de curiosité, ou de jalousie, parmi d'autres sentiments ou ressentiments. Nous noterons cependant que les chevaliers le percevront parfois comme étant autre chose qu'un homme, ou même un chevalier. Lorsqu'apparenté à une demoiselle, comme je le mentionnerai plus loin, il devient plus difficile de réfuter l'argument que Lanzelet puisse devenir un objet de désir pour le gente masculine.

[152] La masculinisation grammaticale automatique des pronoms se référant à « *kint* » ou « *enfant* » en est un parfait exemple.

du roman démontre une immixtion du merveilleux, suivie d'une pluralité dans la construction du sujet ? Au vu de l'importance de son éducation « fée », puis chevaleresque, cette deuxième lecture, qui magnifie la fluidité du genre, semble pertinente. Il demeure que plusieurs représentations du personnage inviteront souvent au doute, bien plus qu'elles ne le lèveront, concernant son sexe biologique.

iv. « Béni des femmes »

Penchons-nous donc à présent sur la Nourriture du héros. Isolé du père, Lanzelet bénéficiera dès ses premières heures d'une protection particulière de la part des femmes:

> ân amen siu ez selbe behielt
> in ir kemenâten ;
> dâ wart ez wol berâten.
> ouch wart inz selten enblanden,
> mit schœner vrouwen handen
> wart ez dicke gewaget. (*Lanzelet*, vv. 88-93)
>
> [Elle s'en occupa elle-même, dans sa chambre, sans l'aide d'aucune nourrice. Il était très entouré et de belles dames ne se lassaient pas de le bercer dans leurs bras.] (49)

L'enfant est tenu à l'écart du tyran, grandit entouré par les femmes, dans la chambre de Clarine (« *in ir kemenâten* », v. 89), avec sa mère et ses suivantes (« *schœner vrouwen* », v. 89). Ce serait là, *a priori*, un contexte plutôt usuel pour un enfant d'aristocrate. Cependant, dans cet espace confiné, Clarine créera un lien exceptionnel avec son jeune nourrisson. En effet, chose rare pour la femme aristocrate du XII^{ème} siècle, l'exclusivité de l'allaitement du nourrisson par la mère, une tâche habituellement confiée aux nourrices, suggère un rapport mère / fils renforcé, qui, au sein des assomptions médiévales, peut symboliquement

prendre valeur de transmission génétique, puisque l'on croyait que le lait – à l'image du sang – était porteur des qualités et des défauts de la nourricière.[153]

En outre, notons que dans ce passage, Lanzelet présente une potentialité fortunée (« *sælden* », v. 87), précédemment mentionnée dans le prologue (« *sælige* », v. 39), et qui apparaît ici dans un contexte immédiatement cerné par le féminin. À de nombreuses reprises durant le roman, et parmi une pléthore d'autres appellations similaires indiquant la « chance » ou la « fortune »,[154] Lanzelet sera plus particulièrement qualifié « *wîpsælic* », ou bien bénéficiant de « *wîpsælde* », « *wîpsælige* », ou « *wîpsælikheit* », que l'on pourrait traduire « bénédiction ou fortune (« *sælde* » / « *sælige* ») de ou des femmes (« *wîp* ») ». Cette qualification a souvent été utilisée par les critiques pour faire de Lanzelet un bourreau des cœurs, allant parfois jusqu'à faire de Lanzelet une anomalie face au modèle, trop souvent retenu comme prototypique, de Chrétien. Debora B. Schwartz condamnera par exemple le héros comme suit:

> The most notable distinction between Lancelot and Lanzelet is to be found in the domain of love. Whereas Chrétien's Lancelot is explicitly qualified as a *fin' amant* (L 3980),[155] Ulrich's Lanzelet is a rake and a lady's man. He consecutively couples (and uncouples) with four women in the course of the 9444-line romance; to borrow a late-20th-century term, this Lanzelet is at best serially monogamous.[156]

Objet de désir du féminin, marié à quatre reprises – des mariages tous consommés – soutenu, ou guéri, par maintes demoiselles, Lanzelet sera sans conteste « fortuné de femmes ». Mais une telle approche demeure insatisfaisante si l'on considère que c'est le héros que ces femmes décident d'épouser, et avec qui elles décident de coucher, et non le

---

[153] Voir McLelland, *Ulrich Von Zatzikhoven's* 'Lanzelet', 90-91.
[154] Parmi lesquelles nous trouverons « *sælde* », « *sælic* », « *sæliclîch* », « *sælekheit* », « *sældehaft* », « *heil* », ou « *gelucke* ».
[155] Je note la même chose dans le manuscrit de Guiot que j'utilise dans le prochain chapitre, v. 3970.
[156] « The Horseman Before the Cart: Intertextual Theory and the *Chevalier de la Charrette,* » *Arthuriana*, Vol. 6, No. 2, Summer 1996, 16.

contraire. De plus, Lanzelet sera également objet de fascination des hommes suivant ses nombreuses prouesses, mais aussi, pour sa grande beauté, au point où il sera parfois même un objet de désir pour certains d'entre eux. Dès cette première mise en contexte de sa « *sælde* », « *daȝ kint* », réceptacle passif et neutre de genre, se trouve « nourrit » du lait maternel, et passe de façon rituelle de bras de femme en bras de femme. Ainsi, ce dernier me semble bien plus être béni *par les* femmes que simplement fortuné de se retrouver occasionnellement, une fois grandi, dans leurs lits. Renforcée par la suite par l'éducation « du lac », cette « fortune » du héros est bien plus une prédisposition constructive du féminin qu'un trophée du masculin.

Si la « *sælde* » du héros, substantif féminin, n'est jamais clairement personnifiée « *Vrou Sælde* » (« Dame Fortune »), nous noterons que le nom peut rappeler un symbole arthurien proéminent, celui de Fortune et de sa roue. Figure femme, symbole du changement constant, Fortune gratifiera toujours le héros de ses faveurs, à la différence du rapport classique qu'elle entretient avec le roi Arthur.[157] Via ce rapport privilégié, c'est encore une fois la mobilité du héros qui est soulignée, mais à la différence des autres victimes de Fortune, sans que celle-ci ne mène à sa perte. Ainsi « fortuné des femmes », le seul changement notable chez cet « enfant » sera d'être « *eins jâres alt* » (v. 98) [âgé d'un an, 49] au moment où les barons se rebellent, n'ayant apparemment vécu aucune ingérence de la part de Pant ou d'une quelconque figure masculine.

[157] Norris J. Lacy rappelle qu'au sein des assomptions médiévales, de "fortune" à "Fortune", il n'y a qu'un pas : « In speaking of the fortunes of Arthur himself, however, we are frequently speaking not only metaphorically but also mythologically, for the figure of Fortune – Lady Fortuna herself, most often with her wheel – is ubiquitous in medieval Arthuriana. Fortuna brings eventual ruin even, or especially, to those who are most exalted, and Arthur is a prime example. » Lacy, éd., *The Fortunes of Arthur* (Cambridge: D. S. Brewer, 2005), xiii.

II) Herméneutique du Lac

a. Le rapt

i. Symbolique de l'aquatique

C'est cet évènement qui va précipiter l'irruption d'un élément symbolique majeur dans la vie du héros : l'eau. Nous avons là un symbole à valeurs multiples, dont la plupart s'appliquent à Lanzelet (et Lancelot), et que les méditations de Gaston Bachelard[158] ont su rassembler, et que je listerai ici. Tout d'abord, le liquide, en ce qu'il abreuve, est Nourriture, un symbolisme qui prend valeur de construction pour le héros, suite à son éducation au sein du Lac. Le rapport au lait maternel n'est d'ailleurs pas si éloigné. Par extension, l'eau est également un élément purificateur, et nous savons que se laver ou se baigner, seul ou en groupe, a son importance sanitaire et sociale au Moyen Âge. Être « du Lac », c'est ainsi être symboliquement associé à la pureté. Nous savons également que l'eau est un élément fermement associé au féminin dans les humeurs médiévales d'inspiration aristotélicienne, que le froid et l'humide caractérisent, et la sexuation du Lac en tant qu'espace politique n'échappera pas à la règle. L'eau, c'est également une frontière naturelle qui marque l'arrêt des terres, et représente la non-territorialité, la marginalité, jusqu'à parfois ne pas porter de nom propre. Il en va de même pour les îlots qui l'habillent parfois, ces espaces terrestres trop petits ou inaccessibles pour être véritablement répertoriés ou politisés. Ils sont des espaces de l'imaginaire et du merveilleux. Bien que le symbolisme soit différent, la mer ou l'océan, c'est aussi l'imprévisible, du calme à l'orage, jusqu'au possible Déluge biblique. L'eau peut en cela rappeler les aléas de Fortune. C'est un élément fuyant, immatériel, insaisissable, en mouvement constant dans les fleuves et les

[158] *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (Paris: Le Livre de Poche, 1993 [1942]).

rivières.[159] Sans forme solide (fuyante et malléable), et même sans couleur fixe (gris, bleu, vert, translucide), l'eau peut également symboliser, comme Lanzelet, la fluidité, l'incorporel, voire l'instabilité identitaire et subjective.

Dans la matière de Bretagne, il s'agit encore d'un élément de passage du monde matériel à ce qui est souvent dénommé « autre monde », (par exemple l' « *Annwn* » gallois), un espace d'après-vie qui peut se situer profondément sous terre (toujours aquatique ou humide, tel le puits ou la caverne), ou bien sur une île lointaine (comme Avalon), et où les notions de temps se trouvent souvent affectées. La fontaine, cet espace de culte préchrétien dont nous savons si peu de choses, en marquera souvent l'entrée, faisant ainsi office de porte entre deux mondes. Finalement, l'eau représente la mort, que le fleuve Styx et la barque de Charon dépeignent, mais incidemment elle suggère aussi la (re)naissance, les eaux natales du ventre maternel ou celles du baptême. Tous ces symbolismes se confondent dans le corpus lancelotien.[160] Puisque Lanzelet (et Lancelot) sont « du Lac », une partie ou l'ensemble de ces symbolismes interviennent dans la lecture. Concernant cette herméneutique « du Lac » et son rapport à Lanzelet, je retiendrai principalement la Nourriture, la marginalité, le merveilleux, et surtout, la marque d'un féminin féérique que je développerai plus loin.

Revenons sur l'espace géographique même, tel qu'il est présenté dans le texte. Nous apprenons rapidement que Pant possédait « *ein schœne burc bî dem mer* » (v. 119) [un beau château bordé par les flots, 51]. Il s'agit ici d'une « *mer* », espace aquatique ouvert, et non précisément d'un « lac ». Pérennec soulève la théorie d'une indistinction

[159] C'est sur cette absence de contrôle qu'Aristote appuyait son association du féminin à l'eau, observant que les menstruations des femmes menaient à des pertes sanguines régulières qu'elles ne pouvaient éviter.
[160] Même dans *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien, qui n'offre pas d'épisode « du Lac », nous verrons que Lancelot restera associé à plusieurs de ces symbolismes, notamment celui de la mort. Voir chapitre 2.

terminologique dans les sources de la légende, ici insulaire, là continentale.[161] Pérennec traduit « *mer* » par « flots », et plus tard « *sê* » (v. 169) par « rivage ». Là où « *mer* » fait référence à une mer ou à un océan, « *sê* » fait référence à une large étendue d'eau, et peut se traduire « mer » ou effectivement « lac ». Avant la découverte de son nom, « Lanzelet du Lac », le héros sera entre autres « *der ritter vonme Sê* » (v. 2475) [le chevalier du Lac, 147], mais à la fin du roman, c'est « *von dem mer* » (v. 8136) [par mer, 379] - ou devrions-nous dire plutôt « *de la* mer » - qu'il revient à Gaunes. À la clarté terminologique de cet espace qui produira le héros se substitue l'importance de sa dissociation au terrestre. Mer, lac, île lointaine ou espace caverneux, il s'agit d'une étendue d'eau, quelque soit sa forme. Cette pluralité renforce la fluidité identitaire du héros, ainsi que le caractère insaisissable de ses origines merveilleuses. Être « du Lac » ici, c'est finalement être aussi anonyme et immatériel qu'être « de l'eau ». Pour le héros, et pour la société aristocratique terrestre, c'est également ne pas être « de Gaunes », un nom propre précis, apposé à un espace politique précis, une partie d'un tout protoféodal qui, dans l'univers arthurien, consiste à morceler la terre pour la distribuer parmi la gente masculine aristocratique, ces derniers étant souvent ceux qui leurs donnent nom. Ainsi, être « du Lac », c'est porter la mimique inversée du nom aristocratique masculin, qui fait usuellement référence à un fief terrestre ou à une ville, possession du père et des ses pères avant lui. Loin des terres régies par

[161] « [L]a dissonance n'est-elle qu'apparente, propre à l'adaptation allemande et due à une indifférence continentale face à ce qui peut séparer le lacustre et le marin ? Ou faut-il déjà envisager la possibilité d'une indistinction initiale, explicable par le brassage des populations en Grande-Bretagne et une projection insulaire du lexique germanique ? » Pérennec, *Lanzelet*, 51.

l'homme et loin de leurs dénominations typiques, ce sera au contraire venir « *von der Meide lande* » (v. 4685) [du Pays des Pucelles, 237].[162]

ii. La fontaine, tiers-lieu

Afin de mieux cerner comment le texte met en exergue les géographies qui participent à la construction duelle du personnage, il nous faut expliquer la fonction de « tiers-lieu » que joue l'emplacement précis où le héros est enlevé: « *Nu het der künig einen brunnen* / *zwischen der burc und dem sê* » (v. 168-69) [Le roi avait une fontaine, située entre le château et le rivage, 53]. Dans *Atlas*, alors qu'il donne l'exemple d'un nageur se trouvant à égale distance entre deux rives représentant deux espaces politiques distincts, Michel Serres précise :

> Or, vers le beau milieu du parcours, vient un moment, décisif et pathétique, où, à égale distance des deux rivages, pendent le passage, plus ou moins durable, d'une grande bande neutre ou blanche, il n'est encore ni l'un ni l'autre et, devient peut-être, déjà, l'un et l'autre, à la fois. Inquiet, suspendu, comme en équilibre dans son mouvement, il reconnaît un espace inexploré, absent de toutes les cartes et qu'atlas ni voyageur ne décrivent. Sa bonne volonté de traduire passe par le fondu enchaîné de la transition que désigne, en langue française, la préposition *entre*, longe un axe ou plonge dans un sas étrange autour desquels doivent tourner les différences du monde.[163]
>
> En cet espace médian se lève, en effet, transparent, invisible, le fantôme d'un troisième homme, connectant l'échange entre le même et l'autre, abrégeant le passage entre le prochain et le lointain, dont le corps croisé ou fondu enchaîne les extrémités opposées des différences ou les semblables transitions des identités. Mieux que le décrire ou le définir, je veux le devenir, ce voyageur qui explore et reconnaît, entre deux espaces éloignés, ce tiers lieu.[164]

Ce « tiers-lieu » serrien sera ici une fontaine, repérable par la préposition « *zwischen* » (v. 169) [entre, 53], qui l'implante comme espace central entre deux autres, « *der burc* », siège

[162] Dans le même esprit, les noms de la fée marine et de sa messagère sont tus dans le texte. Si le héros, appelle cette dernière « *bî namen* » (v. 4685) [par son nom, 237], et plus tard Iblîs (« *genennet* », v. 5790), le nom n'est jamais révélé.
[163] *Atlas* (Paris: Flammarion, 1996), 24.
[164] *Atlas*, 29.

politique terrestre de Pant, dirigé par un homme (Pant) puis des hommes (les barons rebelles), et « *dem sê* », espace aquatique où Lanzelet grandira, dirigé par une dame « fée », et habité uniquement par des pucelles. La fontaine est également hybride au-delà de son positionnement géographique suggestif. Elle est en effet présentée comme possession, et certainement construction, de « *der künig* » (v. 168) [le roi, 53], dont le but est de contenir cette eau qui rappelle l'espace sauvage plus en aval. On peut lire ici une des prétentions excessives de Pant, celle de penser pouvoir enfermer et maîtriser l'aquatique, et par extension symbolique, la femme. Ironie du sort, ce sera le lacustre qui finira par posséder et enfermer son héritier, Lanzelet, tout en marquant la mort du père. En effet, gravement blessé et fuyant les barons en colère, Pant atteint la fontaine pour se désaltérer et « *als er getranc, dô was er tôt* » (v. 175) [Le temps de boire, il était mort, 53]. Rappelant certaines des symboliques de l'aquatique précédemment exposées, pour Pant, l'eau est une fin ; pour Lanzelet, ce sera une renaissance.

Lieu symbolique qui sépare et combine les deux espaces qui construiront le héros, la fontaine, à l'image du futur Lanzelet, est « ni l'un ni l'autre », mais pourtant « l'un et l'autre à la fois ». Cet intervalle spatial, lui-même espace circonscrit, fera aussi la particularité de l'héroïsme du personnage, qui dans la politique des sexes, permettra, pour reprendre la nomenclature de Serres, « l'échange entre le même et l'autre », abrègera « le passage entre le prochain et le lointain », enchaînera « les extrémités opposées des différences ». Comprendre l'herméneutique « du Lac » – cet espace qui sera à la fois un lieu d'arrivée et de départ – c'est comprendre que le héros puisse devenir une figure de mobilité, de fluidité, de perpétuel dynamisme, que le préfixe « trans- » magnifie très bien :

> *Inclusa* is the feminine perfect passive participle of the Latin verb *includere*, which means to enclose or include. You can use the same word to describe arms

> extending in embrace, pulling you in … It follows that to be *in corpore inclusa*, enfleshed, is not necessarily a trap, but rather the condition of possibility for movement toward one another. Do away with the (assumption of) the trap, and questions arise about what kind of gestures toward sociality our "wrong" embodiment enables. Do away with the trap, and we can begin to explore the range of motion inherent in the dynamic prefix *trans-*. I wonder how the wrong body trope can be addressed differently if I put the emphasis in how trans- embodiment mobilizes us. I'm not the first drawing attention to the spatial dynamism of sex/gender change: a powerful tradition in trans- studies theorizes transition as movement, especially movement into the territory of the transformed, the unnatural and monstrous, the cyborg and the transspecies.[165]

Lanzelet apparaît ainsi comme un médiateur car lui même récepteur de constructions plurielles, un agent, un intermédiaire, de possibles transactions ou transformations, politiques ou coutumières, entre les territoires, les espèces, et les cultures. C'est là une fonction que la fontaine, en tant qu'espace de transition, symbolise très bien. Une fois hors du Lac et ayant découvert les coutumes des hommes, Lanzelet peut bénéficier d'une double influence, à l'hégémonie inverse : les fées, dirigées par et pour le féminin, et les êtres humains qui, dans *Lanzelet*, signifient souvent, dans la société patriarcale, un monde d'hommes pour les hommes.[166] Dans cette entreprise conciliatoire, Lanzelet devient-il alors nécessairement un « troisième homme », comme le prétend Serres ? Certes « troisième » - entendons, échappant à l'enfermement binaire - sa condition d' « homme », déjà peu marquée dans les premiers instants du roman, ne pourra que se dissoudre dans ses mutations et la multiplicité de ses représentations.[167]

---

[165] Julian Carter, « Embracing Transition, or Dancing in the Folds of Time », dans *The Transgender Studies Reader 2*, Susan Stryker et Aren Z. Aizura, éds. (New York: Routledge, 2013), 131.

[166] Je me réfère ici clairement à la pensée beauvoirienne, montrant comment le masculin a pu se faire passer pour le truisme naturel du genre humain, pensée qu'Élisabeth Badinter reprend comme suit : « Il y a encore peu, c'était la femme le continent noir de l'humanité et nul ne songeait à questionner l'homme. La masculinité paraissait aller de soi : lumineuse, naturelle et contraire à la féminité. » *XY : De l'identité masculine* (Paris: Odile Jacob, 1992), 10.

[167] Voir par contraste la discussion introductive sur les termes « troisième sexe » et « troisième genre », pp. 14-17.

Observons à présent la scène de son enlèvement. C'est cinq vers uniquement après la mort de Pant, tandis que Clarine fuit la colère des barons avec son nourrisson dans les bras, près de cette fontaine qui fait office de porte entre deux mondes, qu' « *ein merfeine* » (v. 180) [une fée marine, 53] emporte l'enfant.

> dô kom ein merfeine
> mit eime dunst als ein wint.
> Siu nam der künigîn daȝ kint
> und fuort eȝ mit ir in ir lant. (*Lanzelet*, v. 180-83)
>
> [Une fée marine arriva alors dans un tourbillon, comme portée par le vent.
> Elle prit l'enfant à la reine et l'emporta dans son pays, 53]

L'économie narrative qui décrit l'événement renforce son effet de surprise et met en valeur l'impuissance du monde naturel face à ce phénomène surnaturel. Un parallélisme certain, marqué par l'adverbe « *dô* » (« alors »), souligne le caractère expéditif de la mort de Pant (« *was er tôt* », v. 175) [il était mort, 53] et celui de l'apparition de la fée marine (« *dô kom ein merfeine* », v. 180) [Une fée marine arriva, 53], ou plutôt, « arriva alors ». Si l'on peut imaginer que cette ondine ait pu achever Pant via l'intermédiaire de l'élément aquatique, l'adverbe « *dô* » semble manifester plus nettement la rapidité du passage. Le héros passe ainsi d'un système terrestre patriarcal à un système lacustre dirigé par des sirènes. À peine disparait le père qu'apparaît la fée marine, et c'est une fois encore de manière fort passive que l'enfant (toujours « *kint* », v. 182) passe des bras d'une femme tenue en bride (ceux de Clarine) aux bras d'une femme qui les tient (« *ein merfeine* »). La fatalité du héros est ainsi écartée de celle de son patriarche et il est sauvé d'un massacre.[168]

Notons cependant, qu'Ulrich ne laisse transparaître aucun jugement de valeur concernant l'intervention de la fée marine. Une « *merfeine* » (v. 180) [fée marine, 53]

[168] Ulrich précise que les barons exterminent tout sur leur passage, et s'acharnent même sur « *den alten zuo den kinden* » (v. 125) [les viellards et les enfants, 51].

surgit dans un « *dunst* » (v. 181) [tourbillon, 53][169] et emporte l'enfant ; tels sont les éléments succincts qui nous sont offerts en quatre vers seulement. En sus d'un secours, c'est bien d'un rapt dont le nourrisson fait l'objet, pris de force des bras de sa mère afin d'être emporté dans un monde surnaturel. Selon Anne Berthelot, la noyade du père comme le rapt de l'enfant sont des motifs classiques propres à la figure folklorique de l'ondine :

> Originally, she [the Lady of the Lake] is a mermaid, or an ondine – a water fairy, who has a rather tarnished reputation among the numerous supernatural creatures haunting the borders of the civilized world. Such creatures take pleasure in making men drown by luring them into deep waters. They are also exceedingly fond of human children, whom they steal away to their underwater kingdom. The trouble is that most children who undergo this fate disappear forever. If Lancelot survived an education in a submarine kingdom, it means he himself is at least partly of supernatural stock.[170]

S'il s'agit-là des traits typiques de la figure de l'ondine, nous verrons que le texte ne présentera jamais la fée marine du *Lanzelet* avec des traits négatifs, laissant libre court à l'audience d'interpréter ses actions. La voix narrative reste la plus neutre et évasive possible, tout comme la scène même de l'enlèvement. L'expérience du lac est véritablement double et présente pour Lanzelet des avantages comme des inconvénients. Il s'agit d'un mal pour un bien. Au sauvetage s'accompagne la tragédie familiale, et à l'éducation fabuleuse du monde féérique qui s'en suivra le traumatisme du rapt. Le passage du lac présente également une version tronquée du scénario monomythique de Joseph Campbell : « A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his

[169] Esthétisé via l'élément aérien, le terme « *dunst* » ne doit pas pour autant être démuni de ses connotations aquatiques. Ce nom peut en effet faire référence à un « vent violent » en moyen haut-allemand, mais aussi à la « brume », au « brouillard », au « nuageux », à la vapeur donc, c'est à-dire à l'irruption de l'élément aquatique dans l'air.

[170] « From Niniane to Nimüe: Demonizing the Lady of the Lake », in *On Arthurian Women*, 89.

fellow men. »[171] Lanzelet se différencie en effet de ce scénario archétypal sur de nombreux points. Son voyage dans l'autre monde est imposé, et non choisi. Il y brillera principalement par les traits « *hübsch unde wîs* », et non la force physique. Finalement, il s'agira d'une expérience qui, sur le plan personnel, le servira comme le desservira, mais qui, sur le plan communautaire, mènera à un meilleur équilibre des relations entre hommes et femmes. Victime de ce qui ressemble bien plus au motif de l'enlèvement de Guenièvre qu'à celui du guerrier en quête de pouvoir, l'expérience du lac permet au héros d'expérimenter un sort usuellement réservé à de nombreuses femmes dans le roman arthurien : le rapt, qui peut mener au viol.[172] Dans la même perspective, le héros expérimente subséquemment l'enfermement, ainsi qu'une étroite surveillance, les outils de choix qui sont normalement ceux de la société patriarcale.

Parce qu'il en sera la victime, Lanzelet se montrera un vif adversaire de ces deux pratiques. Il préviendra ou mettra fin à enlèvements et incestes, et participera même à de nombreux sauvetages et libérations. Pour Lanzelet, l'épisode du lac demeure paradoxal, et participe ainsi à sa complexité identitaire. L'expérience du rapt renforce la volonté de s'y opposer, et celle de l'enfermement participera à faire du héros une figure mouvante et peut-être même anti-carcérale. Cette empreinte du merveilleux féérique sur un héros qui devra évoluer dans un monde principalement régit par les hommes dans le texte, est également à double tranchant. En tant que phénomène sur-naturel, para-normal, ou extra-ordinaire, le merveilleux favorise l'héroïsme, la capacité d'accomplir ce que personne d'autre ne peut, mais c'est là un présent qui entraîne avec lui l'épreuve de la différenciation sociale, de l'altérité souvent mal définie ou mal comprise. Ainsi, Lanzelet stimulera comme

[171] *The Hero with a Thousand Faces* (Princeton: Princeton U P, 1968), 30.
[172] Les substantifs « rapt » et « rape » ont la même étymologie latine, « *rapere* » (« *rapir* » en ancien français), et peuvent tous deux signifier « prendre de force ».

il questionnera, une situation que sa construction « du lac », majoritairement féminine, à la fois profitable et inconvenante, évoquera le mieux.

b. Le Lac

i. « Vision » du peuple fée

Tandis qu'il s'apprête à nous conter le sort de l'enfant, Ulrich nous rappelle ainsi que « *eȝ hâte ein vrouwe genomen* » (v. 192) [Il a été enlevé par une dame, 55]. Introduite précédemment en tant que « *merfeine* » (v. 180) [fée marine, 55], il s'agit désormais d'une « *vrouwe* » (v. 192) [une dame, 55]. Plus spécifiquement, elle est « *ein wîsiu merminne,* / *diu was eine küniginne* / *baȝ dan alle die nu sint* » (vv. 193-195) [une ondine dotée de pouvoirs surnaturels, une reine de plus haut rang que toutes celles qui existent aujourd'hui, 55]. Personnage à la dénomination multiple, l'eau, le féminin, la souveraineté et le pouvoir demeurent les principaux éléments constitutifs de cette fée marine dans les multiples terminologies qui se réfèrent à elle, et ces éléments symboliques rejailliront tous sur le héros. Notons que Pérennec omet ici de traduire l'adjectif « *wîsiu* », qui figurait pourtant parmi les traits majeurs du futur Lanzelet, avec « *hübsch* », dans le prologue, le bagage féérique du héros qu'il obtiendra au sein du lac.[173] Que celà soit durant ses premiers instants avec Clarine, ou bien avec cette nouvelle mère adoptive, la première construction de ce sujet neutre qu'est « *daȝ kint* » (ici encore, v. 262) est donc essentiellement agencée par des personnages féminins, courtoise, et désormais, féérique.

À ce propos, nous apprenons de la fée marine que « *siu hete zehen tûsint* / *vrowen in ir lande,* / *dernkeiniu bekande* / *mannnoch mannes gezoc* » (vv. 196-199) [Elle régnait dans son pays sur dix mille dames dont aucune n'avait jamais vu d'homme ni de tenue

[173] « *der was hübsch unde wîs* » (v. 27) [Il était courtois et avisé, 45].

d'homme, 55]. Comme souvent dans le roman médiéval, le chiffre est ici plus important pour son symbolisme (ici principalement son gigantisme) que pour son exactitude. La fée marine est à la tête d'un large conglomérat de demoiselles dont la propriété principale est d'ignorer ce qui pourrait habiller ou codifier le masculin en dehors du lac. Il demeure donc impossible de construire un héros masculin sans connaître les hommes. Ce que cette précision souligne également, c'est que l'identité est principalement affaire de « vision ». C'est un argument que fait Donna Haraway :

> Vision is always a question of the power to see - and perhaps of the violence implicit in our visualizing practices. With whose blood were my eyes crafted? These points also apply to testimony from the position of "oneself." We are not immediately present to ourselves. Self-knowledge requires a semiotic-material technology to link meanings and bodies … Vision requires instruments of vision; an optics is a politics of positioning. Instruments of vision mediate standpoints; there is no immediate vision from the standpoints of the subjugated.[174]

Si la « vision », de soi comme des autres, passe par des codes et outils interprétatifs politiquement imposés, la seule « vision » possible au sein du lac passe par la souveraineté féminine « fée », son unique représentant politique. Notons qu'aucune description physique détaillée n'est faite des habitantes du lac, dont la féminité grammaticale évidente (« *minne* ») est accompagnée d'une particularité « *mer* » difficilement saisissable, car jamais dépeinte. Il en va de même pour le héros, toujours vaguement « *daz kint* » à ce stade de l'histoire. Comment voit-il ces créatures alors qu'il grandit ? S'associe-t-il à leur genre et à leur espèce ? Comment elles, qui à la différence du héros, savent qu'elles sont toutes plus ou moins semblables voient-elles « *daz kint* » ? C'est au moment précis où Lanzelet est amené au sein du lac qu'Ulrich nous informe de l'ignorance des fées. Souhaite-t-il nous dire que l'arrivée de Lanzelet les instruit ou les laissent dans l'obscurité ? Maintenant

[174] Haraway, « Situated Knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective », *Feminist Studies* 14.3 (1988), 585-586.

qu'elles le voient, son anatomie, si effectivement masculine, voire même en partie seulement, ne serait-elle pas à même de créer la curiosité parmi les demoiselles ? Le texte demeure étrangement silencieux et permet ainsi la multiplicité des interprétations et des questionnements. L'ouverture interprétative laissée par Ulrich – en sus du fait que ces demoiselles ne pourraient définir avec certitude ce qu'elles n'ont jamais vu auparavant – prévient toute certitude. Dans tous les cas, sans d'autre sémiotique du corps à observer, sans d'autre système ou culture connue qui pourrait permettre d'établir le contraste, cela ne pourra être que comme semblable au peuple fée que le héros grandit. Dans les premiers instants de la vie du héros, le merveilleux sera pour ce dernier une normalité, puisqu'il sera le seul mode de vie possible et existant.

Cependant, à la différence des ondines ou des chevaliers du temps, le héros, une fois sorti du lac, et ayant intégré les codes de l'autre monde, bénéficiera d'une double « vision », l'une ayant sans cesse la capacité de porter un regard critique sur l'autre. Si l'on en croit Haraway :

> The split and contradictory self is the one who can interrogate positionings and be accountable, the one who can construct and join rational conversations and fantastic imaginings that change history … "Splitting" in this context should be about heterogeneous multiplicities that are simultaneously salient and incapable of being squashed into isomorphic slots or cumulative lists.[175]

Si le soi capable de scission permet la confrontation entre le rationnel et le fantastique, que penser de celui qui peut faire de cet « imaginaire » une « conversation rationnelle » avec ceux qui, à l'opposé de Lanzelet, n'y ont pas accès ? Les deux « visions » du héros, dont les monocles sémiotiques sont fournis par des systèmes politiques asymétriques – le lacustre et le terrestre, le matriarcat et le patriarcat – que la fontaine sépare comme elle rejoint, permet une double médiatisation, « rationnelle » *et* « fantastique ». Pour les êtres

[175] « Situated Knowledges », 586.

humains, le système protoféodal et marital du roman est rationnel et le lac est un espace fantastique. Il s'agit de l'inverse pour les ondines, pour qui le merveilleux et l'autonomie politique des femmes est une norme. L'expérience du lac permet à Lanzelet de percevoir ce que le système terrestre considère fantastique – la toute suprématie politique du féminin et le non-automatisme de la violence guerrière – en une potentialité rationnelle, qu'il pourra même pour la suite médiatiser à son insu. Il ne s'agira donc pas véritablement pour Lanzelet de devenir un homme, mais de comprendre comment l'homme fonctionne au sein des systèmes terrestres afin de mieux pouvoir en réarticuler les codes. J'entends, non pas l'illusion d'un tout qui voudrait que « homme = être humain », un positionnement idéologique unilatéral impliquant le rejet ou le déni de toute « autre chose », mais véritablement la capacité de faire de toute « autre chose » une autorité potentielle. Haraway nous met en garde, cependant, contre ceux qui sont en position de maîtres sémiotiques:

> Only those occupying the positions of the dominators are self-identical, unmarked, disembodied, unmediated, transcendent, born again … The only position from which objectivity could not possibly be practiced and honored is the stand-point of the master, the Man, the One God, whose Eye produces, appropriates, and orders all difference.[176]

Cependant, lorsque tout maître donné, au-lieu d'imposer une « vision » unique, bénéficie au contraire de deux « visions », la donne change. L'assujettissement à des sytèmes multiples permet le contraste, et, si l'on en croit Haraway, ces « "[s]ubjugated" standpoints are preferred because they seem to promise more adequate, sustained, objective, transforming accounts of the world. »[177]

[176] « Situated Knowledges », 587.
[177] « Situated Knowledges », 584.

ii. Le Pays des Pucelles

Le monde dans lequel Lanzelet sera emporté est par définition un lieu de destination : « *war daȝ kint ist bekomen* » (v. 191) [en quel lieu l'enfant est arrivé, 55]. Cependant, il sera intégré dans la culturation du héros comme autre lieu d'origine, puisque que ce dernier sera inconscient de ses autres origines, humaines, avant qu'il ne pose la question tardivement à la fée marine. Cette dualité des origines / destinations ajoute un autre niveau de symétrie et de fluidité au héros. De plus, si marginalité de cet espace dans lequel l'enfant grandit est soulignée par son absence de terminologie précise, c'est un même flou qui définit les habitantes de ce lieu fantastique. Ulrich écrit qu'une « *merminne* » a emporté le héros « *in ir lant* » (v. 183) [dans son pays, 53], et plus loin, qu'elle règne « *in ir lande* » (v. 197). Aucun nom propre ne nous est donné, pour le pays comme pour sa souveraine, à l'image du héros. Ce n'est que bien plus tard dans le texte qu'Ulrich appellera le lac « *Meide lande* » (v. 4685), un espace qui bénéficiera d'une rare attention descriptive :

> ir lant was über alleȝ jâr
> als miten meien gebluot.
> ouch was der vrouwen heinmuot
> schœne wît unde lanc,
> und wünneclîch der invanc.
> der berc was ein cristalle,
> sinewel als ein balle,
> dar ûf stuont diu burc vast.
> Si vorhten keinen vremden gast
> Noch deheines küneges her.
> umb daȝ lant gie daȝ mer
> une ein mûre alsô starc,
> daȝ nieman wære alsô karc,
> der imer des gedæhte,
> daȝ er iht drüber bræhte,
> wan dort dâ diu porte was:
> daȝ was ein härter adamas:
> dâ wârens âne vorhte. (*Lanzelet*, vv. 204-221)

> [[L]eur pays était fleuri toute l'année comme à la mi-mai. Ajoutons que la demeure de ces dames était belle, longue et large et splendide à l'intérieur. La motte était un cristal rond comme une boule. Le château, solidement fortifié, s'y dressait. Les occupantes ne craignaient aucun assaillant ni l'armée d'aucun roi. Le pays était entouré par les flots et par une muraille si imposante que l'homme le plus rusé n'aurait jamais songé à la faire franchir autrement qu'à l'emplacement de la porte, et celle-ci était un diamant de grande dureté. Les dames pouvaient donc vivre sans crainte en ce lieu, 55]

Encore une fois, ces nombreux détails nous perdent plus qu'ils ne nous renseignent. Quelle image se faire de ce pays entouré par les flots, dont les notions d'espace mais aussi de temps sont troublées ? Avons-nous ici un lac, une île lointaine, un royaume bulle, sous-marin, ou encore une grotte ou une caverne ? Son apparence même reste vaguement saisissable. Nous savons, cependant, que ce *lant* merveilleux a des allures de paradis au printemps éternel: « *Dehein dinc wart dâ virne*/*innerthalp dem buregraben.*/*der eȝ hundert jâr solte haben.*/*eȝ wære ie ebenschœne* » (vv. 226-229) [En deçà du fossé il n'y avait aucune chose qui aurait été sujette au vieillissement et dont la beauté se serait altérée en quelque façon si quelqu'un l'avait tenue en sa possession pendant cent ans, 55]. La symbolique du merveilleux supplante une fois de plus la description précise du lieu. La nomenclature prête également au questionnement, puisque ce qui fait « *daȝ lant* » (v. 214) ici est avant tout « *daȝ mer* » (v. 214), cette barrière qui l'encercle, infranchissable et inexplorée par l'homme. Sa qualité de « *lant* » pourrait également servir à jouer sur l'asymétrie politique avec cet autre « *lande* » (v. 147), celui de Pant. De l'autre côté de la fontaine subsiste la première marche de tout un ensemble géographique protoféodal majoritairement dominé par des systèmes masculins guerriers. Tout comme le « *burc* » (v. 170) de Pant représentait son repère politique, la fée marine siège ici dans un même

« *burc* » (v. 211), un château. Deux systèmes politiques donc, à la hiérarchie des sexes opposés.

Les caractérisations des deux systèmes sont également bien démarquées. « *Da enwart ouch nieman hœne* / *von zorne noch von nîde.* / *die vrowen wâren blîde,* / *die dâ beliben wonhaft* » (vv. 230-233) [On n'entendait là aucun sarcasme inspiré par la colère ou la malveillance. Les dames qui y habitaient vivaient dans la félicité, 55]. Nous retrouvons ici le « *zorn* » qui définissait si spécifiquement le régime de Pant (v. 63). Les substantifs « *zorne* » et « *nîde* » (v. 231) [la colère ou la malveillance, 55] sont précisémment écartés du lac et de la société féminine qui l'habite. L'on y vit au contraire « *blîde* » (v. 232) [dans la félicité, 55], qui s'oppose à « *nîde* » par la rime. L'on apprend également que « *Die steine heten sölhe kraft.* / *die an daʒ hûs wârn geleit.* / *daʒ man uns dervon seit,* / *swer dâ wonet einen tec,* / *daʒ er niemer riuwe pflac* / *un dimer vrœlîche warp* / *unz an die stunt daʒ er erstarp* » (vv. 234-240) [Les pierres qui étaient incrustées dans les parois avaient de telles vertus qu'il suffisait, nous dit-on, de demeurer là une seule journée pour ignorer à tout jamais la tristesse et pour vivre dans un bonheur constant jusqu'à l'heure du trépas, 55]. Au charme autarcique du lac s'ajoute une imagerie ventrale féminine fort suggestive, un espace enclos dont l'entrée est un diamant, symbole de pureté mais aussi de dureté, donc de protection. Lanzelet, en tant que créature extirpée d'un système hypermasculin violent pour grandir dans l'inviolé, devient le fruit d'un espace féérique dont la destination sera le monde arthurien.

c. L'éducation du Lac

i. Une éducation « fée »

À l'image de ces demoiselles, « *nu wuohs ân alle schande* / *daȝ kint in dem lande* » (vv. 241-42) [L'enfant grandit donc dans cette contrée en menant une vie heureuse, 57]. Mais l'unicité du symbolisme féminin qui fait la géographie du lac ne suffira pas à faire de Lanzelet une « *vrouwe* ». La marque « fée » devra passer par la performativité, la mise en place de maniérismes, d'un parler, d'une apparence, en somme d'un ensemble de codes que l'on pourrait associer à un script théâtral. Si l'on suit en effet Judith Butler :

> Performativity cannot be understood outside of a process of iterability, a regularized and constrained repetition of norms. And this repetition is not performed *by* a subject; this repetition is what enables a subject and constitutes the temporal condition for the subject. This iterability implies that 'performance' is not a singular 'act' or event, but a ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the threat of ostracism and even death controlling and compelling the shape of the production, but not, I will insist, determining it fully in advance.[178]

> Gender performativity is not a matter of choosing which gender one will be today. Performativity is a matter of reiterating or repeating the norms by which one is constituted: it is not a radical fabrication of a gendered self. It is a compulsory repetition of prior and subjectivating norms, one which cannot be thrown off at will, but which work, animate, and constrain the gendered subject, and which are also the resources from which resistance, subversion, displacement are to be forged.[179]

Selon Butler, l'itérabilité, cette construction toujours en mouvement, amène progressivement au rapport biologique de sexe (et non l'inverse). Telle est la pratique qui permettrait d'implémenter de force, de culture en culture, une « vision », unique et faussement « naturelle » du sujet. Mais l'itérabilité peut également donner l'opportunité au sujet, s'il arrive à en démasquer le fonctionnement, de changer tel ou tel élément de la projection de soi, et ainsi de contester ou d'altérer des « vérités » identitaires présentées

[178] Butler, *Bodies That Matter*, 95.
[179] *Bodies That Matter*, 21.

comme ontologiques. La pertinence de l'héroïsme de Lanzelet repose sur sa capacité à pouvoir comprendre qu'il y a bel et bien construction de genre, et qu'ainsi, dans son cas, elle pourra être plurielle.

L'implémentation de ce que l'on pourrait appeler un genre « fée » – une manière d'être, de se comporter, de parler, d'interagir, de projeter son identité, etc., suivant des préceptes féminins féériques – qui caractérisera la première construction du héros devra passer par l'une des facettes les plus monitrices de la répétitivité : l'éducation. « *Mit vreuden, âne riuwe* / *er muose sîn getriuwe,* / *hübsch unde wol gemuot ;* / *daȝ hieȝ in diu vrowe guot* » (vv. 243-46) [Il devait s'appliquer à être loyal, courtois et à faire preuve de discernement. C'est ce que lui prescrivait la noble dame, qui lui prodiguait les meilleures leçons, 57]. On apprend au héros la loyauté (« *getriuwe* », v. 243), la courtoisie (« *hübsch* », que l'on retrouve ici v. 244), et la diplomatie (« *gemuot* », v. 244),[180] dont nous ne saurons guère plus, mais que nous savons propre à l'espace féminin du lac. Puisque toute forme de masculinité, quelle qu'elle soit, ne peut être implantée là où elle n'a pas lieu d'être, son absence prévient son observation, et donc son imitation. De même, il demeure également impossible pour le héros de se reconnaître comme femme s'il ne connaît l'homme, ou bien comme fée s'il ne connaît l'humain, surnaturel s'il ne connaît le naturel. Il ne peut être pour l'heure que « ce qu'il peut imiter », un être élevé par la fée marine [à la différence des rustres, 57], cette « *ungeslahte liute* » (v. 249), les « grossiers », les « brutes », voire les « mauvais », et l'on peut penser ici encore, à l'opposé de Pant.

Après l'imitation devra suivre la répétition en contexte :

als schiere dô er sich enstuont,

[180] « *Muot* », la diplomatie, c'est également la vertu du concevable, du possible. C'est la célébration de la « volonté » comme outil de changement, voire d'« empathie » (une autre traduction possible du terme). Notons également que toutes ces valeurs furent étrangères à Pant, mais faisaient la force de Clarine.

waȝ guot was und wol getân.
zuo den vrowen muos er gân.
die heten sîn groȝen schimpf.
dâ sach er manigen gelimpf,
wan sie alle hübsch wâren.
si lêrten in gebâren
und wider die vrouwen sprechen
ern wolte nie gerechen
deheinen wîplîchen zorn,
wan er von adele was geborn.
ze mâȝe muos er swîgen
harpfen unde gîgen
und allerhande seiten spil,
des kund er mê danne vil,
wand eȝ was dâ landsite.
die vrouwen lêrten in dâ mite
balt lîche singen.
er was an allen dingen
bescheiden unde sælden rîch.
der vrowen wunste iegelîch,
daȝ er si solte minnen :
moht er ir niht gewinnen,
daȝ enmeide enkein sîn ungefuoc,
wand er was hübsch unde cluoc. (*Lanzelet*, vv. 250-274)

[Dès qu'il fut en mesure de reconnaître ce qui est bon et judicieux, le moment vint pour lui d'aller tenir compagnie aux dames. Sa présence les distrayait grandement. Il avait de son côté l'occasion de s'imprégner de belles manières, car elles étaient toutes courtoises. Elles lui apprirent à bien se comporter en société et à parler aux dames. Il ne tenait jamais rigueur à une femme de l'avoir réprimandé, car il était de noble naissance. Il savait qu'il lui fallait se contenir et se taire. Il jouait de la harpe, de la vièle, et de bien d'autres instruments à cordes ; il s'y montrait plus qu'à son avantage, car c'était un art fort pratiqué dans ce pays. Les dames lui apprirent à chanter avec assurance et en s'accompagnant lui-même. Il s'entendait à tout et avait tous les dons. Chaque dame souhaitait gagner son amour, mais s'il ne songeait pas à prendre l'une d'elle pour amie cela ne signifiait nullement qu'il manquait d'éducation, car il était courtois et avisé, 57]

C'est parmi « *den vrowen* » (v. 252), des dames, à leur image, que Lanzelet devra reproduire le contenu de ses leçons. L'adjectif « *hübsch* » (v. 255 ; v. 274), dont la réitération appuie l'importance, qualifie parfaitement la principale caractéristique du monde « fée ». Lanzelet reproduit des manières et des modes d'expression « fée », que le terme indique comme étant courtoises, délicates, raffinées, parfois précieuses. Il apprend

« *wider die vrouwen sprechen* » (v. 257) [à parler aux dames, 57], parmi les dames, et donc à s'exprimer tant comme elles que pour elles.[181] En accomplissant « *waȝ guot was und wol getân* » [ce qui est bon et judicieux, 57], Lanzelet acquiert par la répétition une idéologie de soi « fée » dont le but est de s'opposer au « *zorn* » (v. 259), que l'on retrouve à nouveau mentionné ici, l'opposé clair de ce qui fait le « *hübsch* » « fée ».

Il semblerait que Lanzelet grandisse également avec un désir érotique contrôlé, voire tamisé, ou bien non-existant, qui sont là toutes de possibles lectures : « *Der vrowen wunste iegelîch,* / *daȝ er si solte minnen:* / *moht er ir niht gewinnen,* / *daȝ enmeinde enkein sîn ungefuoc,* / *wand er was hübsch unde cluoc* » (vv. 270-274) [Chaque dame souhaitait gagner son amour, mais s'il ne songeait pas à prendre l'une d'elles pour amie cela ne signifiait nullement qu'il manquait d'éducation, car il était courtois et avisé, 57]. Construit *par* la reine fée, Lanzelet est également construit *pour* cette même souveraine, en ses termes. Elle tempère la sexualité du héros – et peut-être même celle de ses suivantes – en le disposant parmi ces dernières et en le laissant interagir avec elles suivant son enseignement « *hübsch* », une formation propice à la création d'un combattant du rapt, du contrôle, et de l'étroite surveillance sexuelle, bien qu'étant lui-même paradoxalement victime des deux. Construire un héros dans un pays fait de pucelles, avec lesquelles il peut interagir courtoisement au point de s'identifier à elles, c'est inciter le respect via l'association,

[181] Notons qu'on lui instruit également « *balt lîche singen* » (v. 267), à [chanter avec assurance, 57]. Au langage et aux manières « fées » s'ajoute également la musique et le chant, deux pratiques souvent associées au sacré au Moyen Âge. Notons que dans le contexte du royaume aquatique des « *merminne* », la musique pourrait même renvoie à plusieurs interprétations mythologiques propres au chant des sirènes, dont l'une des facultés les plus répandues est de charmer ou de séduire. Nous pouvons nous demander si par là même Lanzelet n'apprendrait-il pas lui-même à séduire, ou plutôt à charmer, c'est-à-dire peut-être même à enchanter contre son bon vouloir, une faculté qui reviendra sans cesse dans le roman. Mieux encore, peut-être serait-il lui-même enchanté afin de mieux assouvir la requête que lui demandera la reine « fée », et dont la conséquence directe sera d'offrir au monde terrestre un produit – ainsi qu'un instrument – « du Lac » afin d'en influencer les codes et valeurs. C'est là un point à développer plus tard.

prévenir toute possible objectification sexuelle.[182] Dans une contrée merveilleuse où l'un des traits majeurs est qu'elle est protégé – il semblerait, malgré soi, pour ces demoiselles – contre toute invasion des hommes, être « *hübsch unde cluoc* » (v. 274) – synonymes des « *hübsch unde wîs* » du prologue (v. 27) – c'est symboliquement être construit comme un champion qui s'opposera aux chevaliers les plus pernicieux, dont l'étroit contrôle des femmes mène parfois à violences et abus.

ii. Honte et tristesse du héros

La reine fée fait venir par la suite des « *merwunder* » (v. 277) [êtres marins, 57] afin de fournir au héros un entraînement physique. Les « *merwunder* », comme les « *merfeine* », ou les « *merminne* », sont des êtres marins dont la neutralité du genre (« *wunder* » et non « *man* ») se fond dans l'hybridité qu'impose la présence du monstrueux aquatique (« *mer* »). C'est en tant qu'invités que ces êtres hybrides se rendent au lac, et non en tant qu'autochtones, confirmant ainsi ce lieu féérique comme foncièrement féminin, et ses habitantes, ignorantes de ce qui pourrait potentiellement former, codifier ou représenter les masculinités.[183] Si les « *merwunder* » apprendront à Lanzelet l'éducation physique, le lancer, le tir, et la chasse, ils ne pourront cependant lui apprendre à monter à cheval, ni à manier la lance et l'épée. Ils ne peuvent donc pas faire du héros un chevalier.

> die von dem mer kâmen,
> die tâten in behenden.
> er was an allen enden
> wîs unde manhaft,
> wan daȝ er umbe ritterschaft

[182] Nous verrons que la majorité des mâles contre lesquels il devra s'opposé seront des patriarches plaçant femmes et filles sous étroite surveillance, et bridant leur sexualité.
[183] Pérennec précise qu'il s'agit-là de « créatures que l'on peut (ici) se représenter comme des êtres hybrides … comme des centaures (aquatiques). » *Lanzelet*, 57.

> enwiste weder ditz noch daȝ,
> wan er ûf ros nie gesaȝ:
> harnasch er niht bekande,
> er wart im dem lande
> fünfzehen jâr aly. (*Lanzelet*, vv. 292-301)
>
> [Les êtres venus des flots lui firent acquérir une grande habileté. Il était rompu à tous les exercices et prêt à affronter toutes les épreuves, à ceci près qu'il n'avait pas la moindre idée du métier chevaleresque, n'ayant jamais monté à cheval. Il ne savait pas ce qu'était un équipement de chevalier. Dans ce même pays, il atteignit l'âge de quinze ans, 57-59]

C'est bien la construction chevaleresque, nécessaire au héros arthurien, qui amorcera son départ. Mais il faudra d'abord convaincre la fée marine.

Les premiers mots rapportés du héros manifestent sa crise identitaire : « *Wan ich einweiȝ wer ich bin* » (v. 315) [Je ne sais pas en effet qui je suis, 59],[184] ce à quoi il ajoutera, « *daȝ ich michs innenclîche schamen* / *ich einweiȝ niht mînes namen*. / *wiȝȝent wol, daȝ ist mein leit* » (vv. 317-319) [Je suis fort honteux d'avoir passé tout ce temps sans savoir mon nom. J'en suis fâché, sachez-le bien, 59]. Nous notons ici que c'est à « *schamen* » (v. 317), la « honte », et à « *leit* » (v. 319), la « tristesse », qu'est associé son embarras. Qu'elle soit imposée par nous-mêmes, ou bien par des tiers, la honte est un affect qui génère souvent la nécessité d'une correction ou d'une régulation identitaire. Lorsque ces modifications sont impossibles, elles entraînent un renfermement sur soi souvent manifeste par le silence ou l'absence d'interactions sociales. Selon Silvian Tomkins, dont Eve Kosofsky Sedgwick rapporte ici les mots, « one is suddenly looked at by one who is strange, or … one wishes to look at or commune with another person but suddenly cannot because he is strange, or one expected him to be familiar but he suddenly

[184] Nous noterons plusieurs similitudes entre l'éducation de Lanzelet et celle de Tristan, notamment concernant l'apprentissage de la musique. Ici l'ignorance des pratiques chevaleresques, ainsi que celle du nom du héros, rappellent immédiatement Perceval. Ce n'est pas là une coïncidence insolite. Nombres de héros arthuriens partagent des traits communs durant leurs enfances. Au demeurant, seuls Lanzelet (et Lancelot, tout du moins dans plusieurs textes) bénéficient de l'emprunte féérique d'une telle éducation, en sus d'être principalement féminine.

appears unfamiliar, or one started to smile but found one was smiling at a stranger ».[185] Il y a donc un mal-être identitaire à équilibrer, une crise à réguler par la mobilité, un désir de partir, de se dissocier. Ici, la honte et la tristesse du héros semblent révéler son étrangeté.[186] Rappelons que ces deux affects sont en effet étrangers au monde fée, dont les habitantes vivent précisément dans le bonheur constant et ignorent la tristesse (vv. 236-240).[187] Une fois grandi, est-ce parce que Lanzelet réalise qu'il n'appartient pas à ce lieu mythique qu'il se sent soudainement honteux et triste, ou au contraire, est-ce parce qu'il expérimente ces affects étrangers à ce monde qu'il se rend compte qu'il n'en fait pas complètement partie ? Ici encore, les deux interprétations sont possibles. « *Schamen* » (v. 317) rime ici avec « *namen* » (v. 318) et seule la découverte du deuxième pourrait éradiquer le premier.

Antagonistes au lac, « *shamen* » et « *leit* » révèlent l'altérité du héros et lui font reconnaître sa différence. Il est donc singulier de constater qu'il s'agit-là de deux affects que la fée marine partage avec le héros. Lorsque Lanzelet demande à sa tutrice ce qui l'empêche de lui révéler son nom, celle-ci rétorque : « *mîn schamen und mîn manecvalt nôt* » (v. 322) [Ma honte et les nombreux soucis qui m'accablent, 59]. La fée marine semble ainsi pouvoir ressentir ce que les autres habitantes du lac ne peuvent, car à leur différence – et cela confirme peut-être le rôle préventif qu'elle jouait concernant la sexualité de ses suivantes – elle a connu un homme, Iweret, « *dem berten ritter der ie*

---

[185] Eve Kosofsky Sedgwick et Adam Frank, éds., *Shame and Its Sisters: A Silvian Tomkins Reader* (Durham and London: Duke U P, 1995), 135.

[186] La honte est également un affect qui, selon Sedgwick, peut générer la performativité « *queer* », c'est-à-dire un espace de transformabilité. La honte du héros pourrait exprimer sa fluidité subjective. L'importance de la révélation du nom – ici directement liée à la honte du personnage – pourrait également caractériser le même caractère insaisissable. La honte de la « *merminne* », exprimée plus loin, elle-même sans nom, pourrait très bien aussi caractériser la pluralité de son espèce. Si je ne développe pas la question plus avant avec Lanzelet, je le ferai bien plus avec le Lancelot de Chrétien, pour qui la honte servira constamment d'espace de transition identitaire. Voir chapitre 2.

[187] « *Da enwart ouch nieman hœne* / *von zorne noch von nîde.* / *die vrowen wâren blîde,* / *die dâ beliben wonhaft* » (vv. 230-233) [On n'entendait là aucun sarcasme inspiré par la colère ou la malveillance. Les dames qui y habitaient vivaient dans la félicité, 55].

wart » (v. 329), le [meilleur chevalier qui ait jamais existé, 59], face à qui Lanzelet devra « *gewinnen oberhant* » (v. 328) [imposer [s]a loi, 59]. Sa honte et sa tristesse sont attachées à Iweret, celui dont nous apprendrons plus tard qu'il oppresse le fils qu'elle a dû laisser au sein du monde des hommes. Une fois Iweret mort, la fée marine promet d'apprendre son nom au héros, et mettra ainsi fin à la honte qui les accable tous deux. En mission pour la fée marine, il semblerait que Lanzelet n'ait été qu'un instrument de vengeance, mais nous verrons qu'il sera bien plus dans sa fonction d'« agent du Lac ».

III) En dehors du Lac

a. Éducation chevaleresque

i. L'habit de Lanzelet

Lanzelet quittera le Lac une figure dont l'habit pourra rappeler à la fois la construction féérique qu'il laisse derrière lui, et celle, chevaleresque, vers laquelle il se dirige. Cette pluralité du héros, ce « ni l'un ni l'autre » représentationnel qui se complexifiera encore plus avec le temps, pourra s'apparenter à une figure « *queer* », notamment selon la définition d'Eve Kosofky Sedgwick : « the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or *can't be* made) to signify monolithically. »[188] Les nombreuses terminologies employées pour se référer au héros – certaines étant neutres comme féminines, sur lesquelles je reviendrai plus loin – la pluralité et mixité de ses lieux d'origines qui sont également des lieux de destination, les questions que soulèvent les rapports entre sa Nature et sa Nourriture, et les nombreuses ouvertures interprétatives et ellipses narratives d'Ulrich, permettent de faire du

[188] Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies* (Durham: Duke U P, 1993), 8.

personnage cet « open mesh of possibilities ». Les vêtements du héros seront aussi importants, dès maintenant, alors qu'il quitte le lac, et plus tard, comme nous le verrons, durant le Tournoi de Trois Jours. Rappelons-nous pour l'heure qu'Ulrich a pris le temps de nous préciser que les habitantes du lac ne savent pas ce qui fait l'habit de l'homme,[189] et qu'elles n'ont pu lui enseigner les choses de la chevalerie. Qu'il s'agisse de cette mystérieuse « bénédiction des femmes » dont nous parlions plus tôt, d'un raffinement esthétique propre à l'espèce des sirènes, d'une couleur symbolique « du Lac », ou de matériaux exotiques, l'équipement chevaleresque du héros contiendra donc une empreinte « fée ». Son cheval est « *rösch unde starc* » (v. 354) [fringuant et vigoureux, 61], deux terminologies durent, qui servent à la guerre, mais il est aussi « *vil zierlîcheȝ* » (v. 353) [très beau, 61]. De même, son armure est « *den besten, den ie man getruoc* » (v. 359) [la meilleure qui eût jamais été portée, 61], mais elle traduit aussi la délicatesse, « *wîz als ein swan* » (v. 358) [blanche comme cygne, 61], le blanc pouvant rappeler la majeure partie des symbolismes aquatiques de Bachelard, notamment la clarté de l'eau, l'hygiène, le sacré, la virginité, ou l'innocence.[190] Mais encore, son épée « *sneit wol îsen unde stâl* » (v. 367) [tranchait aisément le fer comme l'acier, 61], mais elle est également « *guldîniu mâl* » (v. 366) [incrustée d'or, 61]. Son écu est « *als er wolde* » (v. 371) [fait à souhait, 61] et expose « *ein breit ar von golde* » (v. 372) [un aigle d'or, 61]. Ses rebords sont recouverts de zibeline « *von Turîe* » (v. 373) [de Turquie, 61], un ouvrage dont nous savons ici

[189] « *siu hete zehen tûsint* / *vrowen in ir lande,* / *dernkeiniu bekande* / *mannnoch mannes gezoc* » (vv. 196-199) [Elle régnait dans son pays sur dix mille dames dont aucune n'avait jamais vu d'homme ni de tenue d'homme, 55].

[190] L'on serait tenté d'ajouter l'absence, la transparence, ou la non-identité à cet ensemble symbolique, surtout concernant un personnage aussi volatile et mercurien que Lanzelet / Lancelot, mais au Moyen Âge, le blanc est une couleur à part entière, qui ne fera office de couleur support – à l'image de la toile « neutre » sur laquelle viennent s'apposer les véritables couleurs - qu'avec l'apparition tardive du papier, support de l'encre. Le seul rapprochement possible avec l'absence ou la transparence est la mort (couleur du linceul, des cheveux, ou des spectres), que le blanc caractérise tout comme l'enfance (couleur de l'innocence ou du berceau). Voir Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs* (Paris: Panama, 2005).

précisément que « *der vrowen massenîe* / *hât irn vlîz an in geleit* » (vv. 374-75) [L'entourage de la reine y avait mis tout son soin, 61-63]. Les terminologies qui servent le masculin guerrier ainsi que la construction « *hübsch* » qui fait l'empreinte du Lac, et qui qualifie ici encore son apparat (« *hübschlîche* », v. 61), ne font qu'un : « *er wart gezimiert gnuoc* / *harte hübschlîche* » (vv. 360-61) [On ne se lassa pas d'orner son équipement de fort jolie façon, 61], ou pour être plus précis, « à la manière des mœurs du lac ».

À cela s'ajoutent tout un ensemble de décorations majestueuses qui rappellent les mêmes terminologies employées pour définir le royaume du lac, telles un « *wünneclîcheȝ cleit* » (v. 378) [un manteau magnifique, 63], « *sîn gezoume* » (v. 379) [le harnachement de son cheval, 63] que les demoiselles décorent jusqu'à ce que ce dernier soit « *alleȝ guot* » (v. 379) [en tout point parfait, 63], ou encore, s'assurant que « *sîn wâfenroc was rîche* / *von kleinen goltschellen* » (vv. 362-363) [Sa cotte d'armes était rehaussée de menus grelots d'or, 61]. C'est ainsi que l'habit et l'équipement de Lanzelet traduisent visiblement l'emprunte « fée ». Méticuleusement brodés ou façonnés, revêtus, puis arrangés des mains mêmes des « *merminne* », ces apparats, en ce qu'ils traduisent le féérique, le fantastique, voire même l'exotique, soulignent bien plus le caractère cérémonial d'un habit « du Lac » que celui de l'efficacité militaire simple et brute. S'ils n'invitent pas directement à montrer l'insaisissabilité du genre de Lanzelet, en ce qu'ils ne crient ni l'apparat chevaleresque le plus utile à la guerre, ni celui que l'on pourrait s'attendre à voir habiller ces fées, mais leur mélange, les vêtements du héros permettent tout du moins de suggérer, dans le monde des hommes, la curiosité identitaire, et dans le monde des fées, une représentation imaginée de ce que pourrait être un chevalier, accompagnée d'une signature « fée ». Tandis qu'ils « *kômens ûȝ an daȝ lant* » (v. 399) [touchèrent le rivage, 63], c'est ainsi équipé que le

héros entre dans la société patriarcale dont il a été extirpé, « *gezogenlîche tet er daȝ* » (v. 401) [de manière fort gracieuse, 63], ce qui semble suggérer qu'il ne sera pas facilement reçu par les hommes.

ii. Un chevalier ?

L'absence d'éducation chevaleresque se fait ressentir dès les premiers trots du héros. Ulrich nous rappelle très explicitement que « *eȝ enkunde der jungelinc* / *den zoum niht enthalden* » (vv. 404-405) [le jouvenceau ne savait pas tenir les rênes, 63], le terme « *jungelinc* » (v. 404), que Pérennec traduit ici assez justement [jouvenceau, 63], étant lui aussi dépourvu d'un marqueur de genre précis. Performance inadéquate pour tout chevalier, dont la masculinité doit passer en partie par la maîtrise de l'animal, Lanzelet laisse son cheval le diriger (« *er lieȝ es heil walden* », v. 406), non sans un certain sens comique, tandis qu'il soulève l'inquiétude des fées qui l'ont vu grandir : « *Die vrowen heten wol gesworn,* / *daȝ er sich muese erstôȝen* / *an manegen boum grôȝen* » (vv. 410-412) [Les dames auraient juré que le cavalier allait s'assommer sur l'un ou l'autre des gros arbres qui se dressaient à cet endroit, 63]. Cependant, Lanzelet ne tombe pas, car Ulrich nous rappelle également ici que « *Gelücke was der wîse sîn* » (v. 413) [La fortune était son guide] (63), et « *sîner sælikheit er gnôz* » (v. 418) [Il était favorisé par la chance, 63]. C'est ici Fortune qui le garde – un manifeste de sa qualité de « béni des femmes » – et qui tient véritablement les rênes. Sa rencontre fortuite avec Johfrit de Liez servira à illustrer que l'exceptionnalité de la marque féérique de Lanzelet ne favorisera pas nécessairement son insertion sociale.[191] Johfrit s'addresse ainsi à Lanzelet :

er sprach ,durch iwer hubscheit

[191] On note ici que le nom masculin typiquement aristocratique du premier homme qu'il rencontre, Johfrit de Liez – un prénom, un fief – est immédiatement mentionné, à la différence du héros qui reste anonyme.

> varnt ein wênic schône,
> daȝ ichs iu imer lône,
> und stôȝent mich hie niuwet nider.
> mînen dienst biut ich iu dâ wider,
> ob er iu ze ihte mac gevromen (*Lanzelet*, vv. 478-483)
>
> [[Il] dit à celui-ci : « J'en appelle à votre courtoisie, faites un petit effort pour monter convenablement, je vous en saurai infiniment gré. Et ne me renversez pas. Je vous offrirai mon service en retour, s'il peut vous être de quelque utilité », 65]

Ce qui compte en effet ici, suite à ce passage comique, c'est que Lanzelet « *varnt ein wênic schône* » (v. 479) [monte convenablement, 67].

Après avoir manqué de peu de se faire renverser par le cheval du héros, Johfrit note immédiatement que « *er sô kintlîche reit* » (v. 477), que Pérennec traduit librement [la grande inexpérience de son cavalier, 65], mais que nous devrions plutôt traduire ici littéralement « qu'il montait à cheval à la manière d'un enfant », car l'on retrouve ici justement l'adjectif « *kintlîche* ». Avec « *jungelinc* » (v. 404) plus tôt, et ici « *kintlîche* » (v. 477), Lanzelet est ramené à sa condition infantile. Mais la nomenclature utilisée pour se référer au héros n'est pas ici la seule trace de l'éducation lacustre. Johfrit s'interroge sur la manière de monter du héros: « *'so helf iu got, wie varnt ir sô ?'* » (v. 486) [Pour l'amour de Dieu, pourquoi montez-vous de la sorte ?, 67], «*'ist ditz ein buoȝ, diu iust gegeben?'* » (v. 489) [Est-ce une pénitence qui vous a été imposée ?, 67], mais il suggère aussi, « *eȝ ist ein wunderlîchen leben, / swelch wîp iuch selben ir erkôs* » (vv. 490-91) [Quelle que soit la dame qui ait jeté son dévolu sur vous, ce sont là d'étranges façons, 67]. Le dysfonctionnement performatif du héros pourrait s'expliquer par plusieurs facteurs. Il peut relever de l'immaturité (« *jungelinc* », « *kintlîche* »), c'est-à-dire à un manque d'expérience qui limite ou fragilise la masculinité chevaleresque. Il pourrait s'agir d'un châtiment (« *ein buoȝ* »), une performance dont l'une des fonctions est d'expérimenter la

honte – un affect qui permet la réflexion ou la transformation via le regard de l'autre. Mais Johfrit observe aussi des « manières étranges » (« *wunderlîchen leben* ») qui, selon les présomptions de Johfrit, auraient été imposées au héros par une femme (« *wîp* »), et nous retrouvons ici avec « *wîp* » et « *wunderlîch* » ce qui fait l'empreinte du lac. Entend-t-il ainsi que Lanzelet aurait des manières efféminées et sus d'étranges? Chacun de ces contextes suggestifs présente différentes formes d'émasculation pour la virilité guerrière aristocratique : agir comme un enfant, un pénitent, ou suivant des manières « étranges » imposées par une femme. L'apprentissage chevaleresque du héros n'apparaît que plus clairement comme une virilisation forcée du sujet. Lanzelet verbalisera d'ailleurs lui-même son problème comme suit : « *dar zuo hân ich vermisset gar,* / *wer ich bin und war ich var* » (vv. 527-28) [j'ignore de plus totalement qui je suis et où je vais, 67], une réponse qui allie l'aspect transitoire du héros – j'entends son mouvement constant, sa fluidité identitaire, créant la curiosité – à son anonymat. Mais il ajoute la chose suivante : « *daȝ man mich tœresh rîten siht,* / *daȝ mainet daȝ ichs lützel pflac* / *eȝ ist hiut êrst der dritte tac,* / *daȝ ich schiet von eime lande,* / *dâ nieman man man bekande:* / *da ensint niht wan vrouwen* » (vv. 534-539) [Si on me voit monter de sotte façon, c'est que je n'ai guère de pratique. Cela fait seulement trois jours que j'ai quitté un pays où personne n'a jamais vu d'homme : il n'y a que des dames, 67]. Il confirme donc chacune des allégations de Johfrit : il est à la fois inexpérimenté, sortant tout juste d'une condition d'enfermement, et guère virilisé. Poussant l'effet comique, Johfrit rira plus loin du jeune homme (« *Der rede lachen geban* », v. 561).

Et pourtant, plusieurs aspects viennent immédiatement prévenir la lecture radicale qui ferait d'un masculin guerrier rigide la valeur à suivre. Tout d'abord, ce mentor de

fortune ne fera pas que sévèrement critiquer le héros, il lui reconnaîtra à la fois la beauté de son accoutrement et la qualité de son équipement chevaleresque, bien que l'associant une fois encore – bien qu'indirectement – au féminin : « *iwer wâfenroc ist rîche* / *und wol gezimieret.* / *ir sint geparelieret* / *als ein rehter wîgant.* / *swelch frowe iuch ûz hât gesant,* / *dêts wâr, dern sint ir niht leit* » (vv. 500-05) [Mais votre cotte d'armes est de riche façon et joliment ornée. Vous êtes équipé comme un guerrier digne de ce nom. Qui qu'elle soit, la dame qui vous a envoyé par les chemins ne vous porte certainement pas de haine, 67]. À deux reprises donc, Johfrit ne manque pas de suggérer une possible intervention féminine (« *wîp* », v. 491, et « *frowe* », v. 504) dans ce qui fait les manières et la démarche du héros, sans nécessairement le féminiser. Il virilise également l'accoutrement du héros, face auquel il demeure admiratif, mais ici aussi, sans nécessairement viriliser son porteur. Lanzelet n'est pas « *ein rehter wîgant* » (v. 503) [un guerrier digne de ce nom, 67] mais demeure, au-delà de l'exotisme qu'il inspire, vêtu « comme » ou « tel » (« *als* », v. 503) quel. Johfrit soulignera également les qualités expressives dont Lanzelet s'est imprégné lors de son éducation au lac, et conclura très justement que « *er nie gesæhe* / *deheinen kindischen degen,* / *der sô schœner worte kunde pflegen* / *und doch sô tœrlîche rite* » (vv. 564-567) [il n'avait jamais encore rencontré de guerrier en herbe capable de tourner d'aussi jolies phrases tout en étant aussi empêtré à cheval, 69]. Si aux yeux de Johfrit, les manières du héros sont « *ein wunderlîchen leben* » (v. 490) [d'étranges façons, 67], ce « merveilleux » (« *wunder* ») suscite également chez lui une attirance, ou un désir, qu'il verbalisera de manière hyperbolique. Johfrit dira en effet de Lanzelet qu'il n'y a « *nie man in isem lande,* / *den ich sô gerne erkande* » (vv. 509-510) [en ce pays d'homme dont j'aurais été le plus désireux de faire la connaissance, 67], une assertion amenée « *âne zorn* » (v. 507), que

Pérennec traduit prudemment [en toute amitié, 67], mais dont nous retiendrons plus précisément l'absence de « *zorn* », cette même absence qui fut une des caractéristiques précises du lac, et dont la présence même du héros pourrait ici prévenir. Ce faisant, et sans nécessairement le vouloir, Johfrit continue à définir le héros dans la seule manière dont il peut être défini : par le questionnement, la curiosité, que l'on retrouve dans « *nie man in isem lande* » (v. 509), le fait qu'il n'y ait [en ce pays d'homme, 67] qui lui soient semblables, Lanzelet étant en effet « *nie man* », c'est-à-dire « personne », ou « aucun homme », « *in isem lande* », provenant au contraire d'une mer lointaine gouvernée par des fées et non de cette terre des hommes qu'il découvre.

Lanzelet affirme cependant vouloir accéder à la masculinité guerrière, et souhaite plus particulièrement voir « *ritter und ir manheit* » (vv. 541) [des chevaliers … à leurs prouesses, 69], et l'on retrouve ici le substantif « *manheit* », mis en exergue dans le prologue. Lanzelet parle aussi de « *wâgen den lîp* » (v. 545) [risquer ma vie, 69], comportement sacrificiel typique du masculin guerrier, ainsi que du désir de prouesse : « *ich kœme gerne ze lobe,* / *kund ich dar nâch gewerben* » (vv. 548-49) [J'aimerais acquérir du prix si j'en avais l'occasion, 69]. Johfrit commence donc par expliquer ce que Lanzelet doit corriger :

> iwer schilt der vert sô wiselôs,
> und lânt den zoum hangen.
> mit iwern beinen langen
> sitzen irgedrungen.
> iwer ros gât in sprungen
> und loufet hin unde her.
> dar zuo füerent ir daȝ sper
> iu selben kumberlîche. (*Lanzelet*, vv. 492-99)

> [« Votre écu ballotte en tous sens et vous laissez pendre vos rênes. Vos longues jambes sont toutes recroquevillées, votre cheval fait des bonds et court de-ci, de-là. En outre, vous portez votre lance de telle façon qu'elle vous embarrasse », 67]

Lanzelet connait désormais fort bien ce procédé performatif de l'imitation et de la répétition. Comme avec la fée marine, il sait donc qu'il lui faudra calquer un modèle afin de pouvoir le comprendre, et, en partie, le reproduire. Certes il s'agit ici de savoir monter à cheval, mais également, en tout cas pour Johfrit, de ne pas avoir l'air ridicule en tant que chevalier, de ne pas risquer d'être dévirilisé par ses rivaux. Tenir sa lance droite, tendre ses longues jambes, peuvent être lus comme des performances au symbolisme phallique. De même, savoir tenir soi-même les rênes de manière ferme participe à la démonstration de l'hégémonie de l'homme, en premier lieu sur l'animal, mais aussi, en tant que performance publique et symbole de contrôle, sur tous ceux qui observent et ne savent faire de même. Ce modèle est clairement exposé par Johfrit, point par point, et vise à la bonne utilisation de l'équipement martial à cheval. Il lui faut donc, dans une certaine mesure, imiter Johfrit:

> ‚geêrent mich des ich iuch bite'
> sprach er zem degene von dem Sê:
> ‚ir tuont iu selben harte wê
> und dem rosse wol getân:
> ir sult den zoum zuo iu hân
> imer durch den willen mîn.
> lât iwer wipluppen sin,
> habt iwer selbes beȝȝer war
> und rîtent tâlanc als ich var. (*Lanzelet*, vv. 568-576)
>
> [« Faites-moi l'honneur de vous accorder ce que je vais vous demander. », dit-il au jeune homme du Lac. « Vous vous infligez des tortures, et vous en infligez aussi à votre beau cheval. À l'avenir, tenez toujours vos rênes en main, si vous voulez me faire plaisir. Cessez de faire de la bascule, soyez plus attentif à vos gestes et montez pour le reste de la journée comme je le fais », 69]

Ne pas infliger de souffrances hors combat, à soi-même ou à son cheval, se montrer maître de l'animal, être attentif à sa posture et à sa conduite à dos de cheval… Imiter Johfrit, en somme, c'est savoir performer le masculin chevaleresque sans être la risée des hommes.

Ainsi, quelques lignes plus tard seulement, à notre grande surprise, « *den zoum er in die hant nam* / *unde reit das man wol swüere* / *daȝ er ê gerne unrehte füere:* / *so gefuoge stapt er in daȝ pfat* » (vv. 592-595) [Il prit les rênes à la main et chevaucha de telle façon que l'on aurait juré que c'était par dessein qu'il avait monté auparavant de façon inadéquate, tant il montrait d'adresse à mener son cheval au pas dans le sentier, 69-71]. Désormais bénéficiaire de plusieurs modèles performatifs, Lanzelet peut ainsi comprendre l'existence et le fonctionnement de la performativité. Son héroïsme consiste alors à pouvoir intégrer instantanément tout script performatif, une fois expliqué, puis imité, et ce avec une perfection quasi-immédiate. C'est véritablement en cela que l'on peut dire de lui que « *er wasan allen dingen* / *bescheiden unde sælden rîch* » (vv. 268-69) [Il s'entendait à tout et avait tous les dons, 57]. Ainsi, Johfrit présentera Lanzelet comme un « *wunderhübscher gast* » (v. 602) [un hôte grandement courtois, 71] une fois chez lui, un substantif qui mélange adéquatement le « *wunder* » et le « *hübsch* » qui témoignent de sa construction lacustre, mais Lanzelet n'en sera pas moins un chevalier compétent. Durant un behourd organisé par Johfrit, Lanzelet observe attentivement les chevaliers : « *si triben hin unde har* / *des nam der vremde guote war* » (v. 652) [Ils chevauchaient dans un sens, puis dans l'autre ; l'étranger suivait avec attention leur jeu, 73].[192] Ainsi, dans un second temps, Lanzelet « *reit mit sölher fuoge,* / *daȝ in lobeten gnuoge,* / *und missevuor sô selten,* / *daȝ in nieman kunde geschelten* » (vv. 663-667) [se montra si adroit sur son cheval qu'ils furent nombreux à faire son éloge ; il fit si peu de fautes que personne ne put y trouver reproche, 73]. Les rapides observations, en sus des enseignements de Johfrit, tout aussi succins, lui permettent ici de concourir, mais ne pourraient en aucun cas en faire un parfait

[192] La traduction de Pérennec est libre, mais notons que le héros assiste à une joute et qu'il peut donc prendre note des règles, positionnements du corps, et autres détails importants.

cavalier. La marque de Fortune semble être ici toujours présente, et permet au héros, sans aucun savoir équestre, à demeurer à dos de cheval sans se blesser. L'ingérence de Johfrit touche ainsi bien plus à la performance des manières qui codifient le masculin chevaleresque, et grâce à lui, Lanzelet est désormais à même de savoir comment projeter l'image d'un chevalier en société.

b. Interactions avec les hommes et les femmes hors du Lac

i. Des hommes

Si l'on en croit C. Stephen Jaeger,

> Elias locates the birth of the civilizing process in the Middle Ages: the growth of the population and the resultant tightening of the network of interdependencies in the kingdom and at court; the growth of wealth and the development of a money economy; the increasing flow of goods and the trade in territories that require large central administrations … Elias sees courtesy as a product of certain social changes, a response to conditions. I maintain just the contrary: courtesy is in origin an instrument of the urge to civilizing, of the forces in which that process originates, and not an outgrowth of the process itself. The essential act that set the civilizing process in motion in the medieval West was the allying of the apparatus of government with a system of education … Courtesy is one example of a civilizing force, a specific historical-ethical phenomenon. Subordinating it to the broader category "civilization" reflects, I believe, its actual place and function in intellectual and social history.[193]

Au sein du monde mythologique protoféodal arthurien du texte d'Ulrich, pour Lanzelet, être un « agent du Lac », c'est être une construction personnalisée de la fée marine dont le but sera d'éliminer un modèle archaïque de la souveraineté masculine (Iweret), et c'est donc faire partie malgré lui d'un effort civilisationnel qui tendrait à améliorer des structures sociales déjà en place, mais fort dysfonctionnelles. Lanzelet représente un être transitoire, médiateur, dont la fonction majeure sera de mieux équilibrer les mœurs sociales qui régissent la construction, le comportement et la distribution du pouvoir entre les sexes.

---

[193] *The Origins of Courtliness: Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals, 939-1210* (Philadelphia: U Pennsylvania P, 1985), 9.

Concernant le masculin guerrier et politique, il s'agira de tamiser les excès de « *zorn* » (« hostilité ») et de « *stolz* » (« fierté ») afin de fabriquer des êtres plus courtois, restreints, éduqués, modérés. La cause s'avère difficile, et pourrait signifier une émasculation pour tout homme s'assujettissant à une masculinité traditionnelle glorifiant l'hyperbole, comme le souligne également Jaeger: « The warrior in his native and uncivilized state has no use for these virtues and can even regard them as corrupting. His creed is heroism and honor. The stifling of conflict and the mastering of passion is not in his interest. Violence and hot-headedness offer him greater advantages that restraint and reason. »[194]

Nous retrouvons cet effort de tempérance et de distanciation d'une masculinité guerrière trop impétueuse à de nombreuses reprises durant le roman, venant de celui dont on dira plus tard que « *wand er niht mortgire was* » (v. 5342) [il n'était pas avide de sang, 263]. Lanzelet dira par exemple à Johfrit, dont la courtoisie est d'ailleurs fort notable, et qui, comme Lanzelet, fut élevé par sa mère, sans aucune figure paternelle notable:

> ich enkan iu anders niht gesagen
> wan daȝ ich iu imer diener muoȝ
> durch iwern hübschlîchen gruoȝ.
> ir dunkent mich sô wol gezozen,
> wær al diu welt als unbetrogen
> schœner sinne und êre,
> sô wundert mich vil sere,
> daȝ dehein man durch des andern schaden
> mit gewæffene imer wirt geladen.' (*Lanzelet,* vv. 552-60)
>
> [Tout ce que je puis vous dire, c'est mon désir de toujours vous server à l'avenir en remerciement de vos courtoises paroles de bienvenue. Vous me semblez posséder une si bonne éducation que si tout le monde se montrait aussi avenant et aussi soucieux de son honneur je comprendrais très difficilement qu'un homme puisse se munir d'armes afin de nuire à un autre, 69]

C'est pourtant à ce moment précis que Johfrit rit de Lanzelet, notant le contraste entre la finesse de son langage, et son inaptitude équestre. Lanzelet a su repérer la courtoisie de

[194] *Origins of Courtliness,* 12.

Johfrit (« *hübschlîchen* », v. 554) mais peut-être l'hyperbolise-t-il, provenant lui-même d'un monde où la courtoisie prend des dimensions surnaturelles, alors que Johfrit se montrera tout de même moqueur envers notre héros, bien que de bon conseil. Quoi qu'il en soit, Lanzelet choisit de se mettre à sa disposition plutôt que de l'affronter, appuyant par cette décision la courtoisie comme valeur promotrice de la non-violence. Si tous étaient comme Johfrit, insiste Lanzelet – et certainement comme lui, promoteur de ce message – personne n'aurait à se battre.

Plus loin encore, il séparera Kuraus et Orphilet, l'un « *durch ruom und durch vermeȝȝenheit* » (v. 686) [poussé par l'ardeur et le désir de gloire, 75], l'autre « *der eȝ wol tet* / *durch willen sînr âmîen* » (vv. 688-89) [voulait briller pour plaire à son amie, 75]. Prouesse, gloire, séduction, telles sont les raisons qui mènent souvent à l'affrontement entre ces mâles, le monde dans lequel ils ont grandi les ayant formaté à agir ainsi, mais pas pour Lanzelet, qui, bien qu'il ait dû apprendre certaines de ces catégories virilisantes, n'en fera jamais un but ou une raison en soi. Il déclare ainsi aux deux hommes, non sans faire preuve d'intimidation : « *mich wundert, daȝ ir habet* / *gevohten sô ze ummâzen.* / *ir sulent eȝ durch mich lâȝen* / *und sweder des niht en lât,* / *der ander mîne helfe hât.'* » (vv. 698-702) [« Je m'étonne que vous ayez combattu avec tant d'acharnement. Faites-moi la grâce de vous arrêter ; si l'un de vous s'y refuse, je me rangerai du côté de l'autre », 75]. Il laisse leur chance aux deux hommes de reconsidérer la portée de leurs actes, et s'opposera à quiconque s'en montrera incapable. Ses mots font mouche, et « *des wurden si gescheiden* » (v. 704) [là-dessus, ceux-ci se séparent, 75].

La rencontre avec Gauvain mènera à une double joute, d'abord à une joute verbale face à celui que l'on nomme « *Wâlwein der hübsche man* » (v. 2311) [Le courtois

Walwein, 141],[195] puis, à la demande du héros, à une joute martiale qui fera office de test de placement héroïque, tandis que Lanzelet apprend qui est son adversaire : « *ein der man, / der sich iu nennet âne schame :* / *Wâlwein sô heiȝet mîn name* / *des küneges Artûs swester barn* » (vv. 2492-94) [« un homme qui peut sans honte vous dire son nom : je m'appelle Walwein, je suis le neveu du roi Arthur », 147]. Gauvain [*Wâlwein*] est le plus arthurien de tous les chevaliers car, en sus d'apparaître durant les premières heures de la légende arthurienne, il entretient avec Arthur, son oncle, un lien de parenté privilégié. Il est ainsi une jauge idéale des talents martiaux et courtois de tout chevalier :

> Gawain is Arthur's closest adviser and, in the absence of a son, his apparent heir and successor … Gawain functions as a foil for the heroes (Erec, Cligès, Yvain, Lancelot, and Perceval), whose achievements are measured against his own and who are ultimately destined to surpass him.[196]

La manière dont Gauvain se présente lui permet de renforcer et de diffuser sa réputation par la parole. Il a un nom, qu'il peut promouvoir sans honte, un surnom qui assure sa courtoisie, une généalogie précise, et même majeure, affiliée au roi Arthur. C'est là une chose impossible à imiter pour le héros, lui qui est sans nom, encore honteux de ne pas le connaitre, sans origines terrestres connues, et dont toutes les terminologies se référant à lui renforcent l'anonymat ou la curiosité. Néanmoins, il peut tout de même se mesurer à lui. À la différence de Gauvain, Lanzelet favorise ainsi l' « *ergon* » au « *logos* », une approche

---

[195] Plus loin, à nouveau, « *Wâlwein harte hübsch was* » (v. 2381) [la grande courtoisie de Walwein, 143].
[196] Raymond H. Thompson et Keith Busby, éds., *Gawain: A Casebook* (New York and London: Routledge, 2006), 5. Gaston Paris dira de Gauvain la chose suivante : « Presque tous les héros des romans postérieurs sont mis de même en présence de Gauvain et combattent contre lui de la lance ou de l'épée ; mais on n'ose le faire vaincre par aucun : n'être pas vaincu par lui suffit à achever la gloire du chevalier qui a triomphé de tous les autres … Il est le modèle accompli de toutes les perfections chevaleresques, et par là même, étant passé à l'état de type, il est un peu dépourvu d'individualité. » Gaston Paris, « Les Romans en vers du cycle de la Table Ronde », dans *Histoire littéraire de la France* 30 (Paris: Imprimerie Nationale, 1888), 32-33. L'étude innovatrice de Keith Busby remettra en question cette dernière assertion en étudiant le personnage dans sa continuité et ses changements. Je reviendrai sur ce héros dans le chapitre suivant, car il aura une importance plus marquée concernant la construction de Lancelot dans la *Charrette*, en ce qu'il représentera une caractérisation chevaleresque systémique dépourvue d'auto-questionnement. Voir Keith Busby, *Gauvain in Old French Literature*, (Amsterdam: Rodopi, 1980).

qui sera de plus soutenue durant leur échange verbal.[197] Gauvain déclarera en effet « *eȝ ist ein wîslîcher muot,* / *swelch degen frümelîchen tuot,* / *daȝ eȝ in niht geriuwe.* / *ûf mîne triuwe,* / *daȝ wâren ie die sinne mîn'* » (vv. 2445-49) [« Il fait preuve de sagesse, le guerrier qui agit en bien, de façon à ne rien avoir à se reprocher. Par ma foi, je n'ai jamais pensé différemment », 145], ce à quoi Lanzelet rétorquera, « *herre, lât die rede sîn'* » (v. 2450) [« Seigneur, laissez ces propos », 145] « *wan mich nie nihtes sô verdrôz* / *sô guoter rede âne werc* » (vv. 2452-54) [« Rien ne m'a jamais autant irrité que les belles paroles qui ne sont pas suivies d'actes », 149].[198] Il est aisé pour Gauvain d'être donneur de leçons et de dire qu'il faut agir en bien. Lanzelet fait au contraire le bien sans avoir à y associer de mots, y compris son propre nom. Certes l'empreinte lacustre du héros exalte en partie le pouvoir du langage, mais cette faculté doit mener à des actes (par le raisonnement, la conciliation, la persuasion, ou encore le conseil) plutôt qu'à des déclarations que l'on pourrait lire comme vaines et logocentrées. Gauvain, que la réputation précède, manifeste une propagande de soi que l'on retrouve jusque dans sa propre bouche, et se pose alors comme contre-exemple des valeurs du lac. Ce passage rappelle en effet les principes que

[197] « *Logos* » et « *ergon* » sont deux termes foucaldiens que j'utiliserai à plusieurs reprises. Michel Foucault explique comment, afin de bien gouverner, un régent donné doit savoir en premier lieu bien se gouverner soi-même. Il lui faut pour celà aligner autant que possible son « *logos* » (sa logique, sa pensée, souvent manifeste ou transmise par la parole, mais aussi l'écrit) et l' « *ergon* » (l'action, l'attitude, la tâche). L'excès de l'un ou de l'autre peut être naucif. Ainsi, il n'est pas suffisant de bien parler et d'avoir de bonnes idées, il faut savoir également savoir agir en conséquence. Trop parler peut servir à masquer l'absence des actes. De même, agir sans réflexion peut mener à des conclusions catastrophiques. Voir Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France, 1982-1983*, François Ewald et Alessandro Fontana, éds. (Paris: Gallimard, 2008), 209-211.

[198] Nous retrouverons cette opposition entre Lancelot et Gauvain dans *Le chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes, tandis que Lancelot suivra les commandements d'Amour, qui gouverne les actes du cœur, et Gauvain ceux de Raison, qui gouverne les paroles de la bouche.

donna la reine fée au héros avant de le laisser partir, lui demandant de les observer ainsi que de les pratiquer.[199]

Lanzelet nous offre également un épisode du motif du « Tournoi de Trois Jours », un lieu de célébration des joutes masculines.[200] Ce motif est associé à plusieurs symboles : des guerriers en grand nombre, plusieurs références à l'équipement chevaleresque, ainsi qu'à tout ce qui permet la bonne reconnaissance de la noblesse (le nom propre, l'héraldique de l'écu ou de la bannière) et un ensemble de terminologies ou descriptions qui acquiescent la masculinité guerrière.[201] Par contraste avec le héros, inconnu, anonyme, et dont la physionomie ne bénéficie jamais de description précise, tous ces chevaliers ont des noms propres, et parfois même des surnoms qui viennent souvent magnifier le corps ou la réputation, tel « *mit den liehten schenkeln her Maurîn* » (v. 3052) [le seigneur Maurin aux belles cuisses, 171]. Ils ont surtout des titres de noblesse, bannières, et écus associés, ainsi que des affiliations géographiques bien précises.[202]

---

[199] « *siu mant in unde lêrte,* / *daȝ er al die welt wol êrte* / *und daȝ er wære stæte* / *un die daȝ beste tæte* / *swa er sichs gevlîȝen kunde* » (vv. 393-97) [Elle recommanda au jeune homme de ne manquer d'égards envers personne, de se montrer loyal et de toujours s'appliquer à faire au mieux, 63].

[200] Le « Tournoi de Trois Jours » est un motif arthurien que l'on retrouve, entre autres, dans chacune des sources qui forment le corpus de cette étude, mais qui prendra des formes différentes que je développerai en contexte. Traditionnellement, le motif implique que, trois jours durant, le héros partipe au tournoi et se montre victorieux sans jamais révéler son identité. Pour plus d'information sur les origines folkloriques du motif (à prendre avec précaution), voir Jessie Weston, *The Three Days' Tournament, a Study in Romance and Folk-lore* (London: David Nutt, 1902).

[201] Ainsi, nous noterons par exemple concernant ces chevaliers que « *si kômen dâ si manegen degen*/*funden mit üdermuot.* / *maneger pavelûne huot* / *sâhens vor in schînen* » (vv. 2816-19) [Ils arrivèrent en un lieu où se pressait une foule débordant d'ardeur. Ils virent resplendir devant eux le faîte de maintes tentes, 161] ; « *engegen der vespereide* / *riten über jene heide* / *dort zwêne, dâ her drî.* / *etslich tôre was dâ bî* / *und manege die des warden* / *ir sper gefuoclîchen* » (vv. 2855-61) [On voyait ici et là des chevaliers chevaucher sur le pré par groupes de deux ou trois pour se rendre aux vêpres du tournoi. Il y avait là bien du monde, et, dans ce nombre, beaucoup qui avaient l'intention de se séparer de digne façon de leur lance, 163].

[202] Nous retiendrons par exemple, au-delà de l'appellation traditionnelle, porteuse du masculin guerrier, « *Her* » (par exemple « *Her Keiîn* », v. 2907), « *ein dietdegen tiure,* / *der was hübsch unde snel*,/*der hieȝ Iwân de Nônel* » (v. 2935) [Un guerrier de grande réputation, courtois et hardi, qui s'appelait Iwan de Lonel, 167], « *der marcgrâve wîs,* / *des hûs stuont bî der Lîle* » (vv. 2952-53) [Le sage margrave dont le château était situé en bordure de la Lile, 167], « *der milte künec Lot* » (v. 3380) [Lot, le roi généreux, 185], Karjet, « *ein herzoge wîte erkant* » (v. 3196) [un duc de haute renommée, 177] « *von Wâlest* » (v. 3198) [du Walest, 177], mais encore « *von Tumâne* / *grâve Ritschart ein milter helt* » (vv. 3130-31) [le comte Ritschart de

Durant cet épisode, le texte oppose vivement Lanzelet à la propagande visuelle et nominative de la gente présente au tournoi, dont la masculinité guerrière consiste à ce que la prouesse soit individualisée plus que mise au service du bien commun, et à ce que la grandeur du nom soit mise en avant plutôt que de bénéficier l'ordre social par les actes. Il s'agit d'ailleurs ici d'un behourd, d'une joute ludique qui se focalise sur la parade de soi par la reconnaissance publique de la victoire – et dont la propagande du nom et de la réputation reste ainsi centrale – et sur le gain personnel, via l'acquisition de prisonniers et la confiscation d'équipement. Certes, n'ayant ni nom ni fief, le héros ne peut faire autrement que de jouter dans l'anonymat, mais c'est tout de même en âme et conscience, et non par défaut, qu'il décide de combattre sans montrer son visage et sans afficher de signes d'identité reconnaissables : « *sît nieman weiȝ, wer ich bin,* / *sô ist da harte wol mîn sin,* / *daz ich mîn gewerp nieman sage* » (vv. 30-77-79) [« Puisque personne ne sait qui je suis, j'ai bien l'intention de ne parler de mes affaires à personne » 173]. Plus loin, à la sommation d'identité, il rétorquera : « *ditz mære* / *wirt iu sô lithe niht gesaget* » (vv. 3218-19) [Vous ne l'apprendrez pas de sitôt, 179]. Ainsi, il décide de se vêtir de trois couleurs différentes durant chacun des trois jours du tournoi (vert, blanc, puis rouge),[203] portant à chaque reprise une armure, une lance, une bannière, et un « *krâmschilt* » (v. 2872), un [écu … tout droit sorti de l'échoppe du marchand, 163], entendons « non individualisé », c'est-à-dire sans marque identifiable, de même couleur unie, afin de créer la confusion identitaire. Lanzelet peut ainsi remettre en questions les codifications pompeuses des

---

Tumane, un homme généreux, 175], suzerain de « *hundert ritter* » (v. 3132) [Cent chevaliers, 175], qui chevauchent tous « *under sîner banier* » (v. 3135) [sous sa bannière, 175].

[203] L'on retrouvera d'ailleurs ces trois couleurs sur les pans de la tente magique que lui offrira la fée marine (un véritable symbole féérique de transport comme de transformation), une fois Iweret vaincu, ainsi que sur le futur vêtement officiel de la cour de Gaunes, à sa demande, une fois sa terre natale reconquise des mains des barons rebelles.

masculinités chevaleresques mises en avant lors du tournoi, tandis qu'il écorche, perce, ou salit hauberts, mais surtout écus – l'idée du nom, de l'affiliation, de la reconnaissance – et brise « *sô manic sper* » (v. 3065) [tant de lances, 173] – symbole de masculinité chevaleresque – sans jamais révéler qui il est, et sans jamais s'allouer de prisonniers ou d'équipement autre que ceux, forts basiques, qui l'habillèrent à tout de rôle. Chaque jour du tournoi, « *ûf sîn ros er gesaȝ,* / *daȝ er brâhte von dem mer* » (vv. 3276-77) [il monta sur son cheval qu'il avait apporté de la mer, 179], un autre marqueur d'altérité face aux équidés terrestres sur lesquels ses adversaires sont montés, et Lanzelet se montre vainqueur de façon exponentielle. Jusqu'au dernier combat, la voix narrative insistera sur la mise en avant du « *logos* » face à celle de l' « *ergon* ». C'est principalement le ouï-dire, la dénomination, et le logocentrisme qu'Ulrich associe à ce qui fait le prestige des chevaliers du behourt, tandis que la motivation de leurs actions peut être discutable. Au contraire, c'est sa prouesse contre ces chevaliers individualistes qui fera du héros le meilleur, soulignant ainsi chez ce chevalier inconnu et anonyme, monté sur son cheval venu de la mer, une dimension qui supplante la réputation, notamment face à celle de la cour du roi Arthur, presque toujours la plus prestigieuse du monde arthurien.[204]

Il faudra tout de même que le héros s'insère dans cette cour prestigieuse une fois le nom appris, un passage obligé de tout héros dit « arthurien », et Lanzelet n'y échappera pas totalement. Kathleen Meyer précise à ce sujet :

> Having recovered his identity at the mid-point of the romance, Lanzelet enters Arthur's kingdom. This represents a half-way station on Lanzelet's road to maturity. Arthur's court is an ideal for knights to strive for and the focal point for

[204] « *wan iu ist ofte geseit,* / *wie wol diu massenîe reit,* / *der Artûs der kunic wielt.* / *doch dês al ein, hie behielt* / *unser helt daȝ beste wort,* / *wan er vil het gewort* / *über al die ritterschaft* » (vv. 3411-17) [vous avez souvent entendu dire de quels jouteurs d'élite était composée la maison du roi Arthur. Malgré tout, c'est à notre héros que restèrent attachés les plus hauts éloges, car il avait surpassé dans ses œuvres tous les autres chevaliers, 185].

> knightly honor. Yet, the social order of Arthur's kingdom is threatened by the abduction of Ginover. Lanzelet is only partially able to secure Arthur's kingdom by individual action. Ultimately, it is a combined effort which frees Ginover and restores order for Arthur.[205]

Le sauvetage de Guenièvre [*Ginover*] servira en effet de démonstration de ce que l'effort collectif peut apporter à l'ordre social[206] et soulignera l'abandon, même temporaire, d'un système qui s'est articulé avec le temps autour de la réputation personnelle. Suivant les conseils de Lanzelet, les chevaliers prennent garde de ne pas faire du sauvetage de la reine une quête de renommée ou de gloire individuelle. Il s'agira d'une action commune et planifiée en tant que groupe, durant laquelle Lanzelet se montrera sage et altruiste concernant la manière d'opérer.[207] De même, c'est un effort commun qui permet la libération d'Erec et de Gauvain. Gaunes, la terre paternelle, sera reconquise par la négociation avec les barons rebelles, et non par la force, un renversement de situation qui s'oppose aux modalités de Pant, venant de celui que l'on viendra à appeler par la suite « *Lanzelet der milte* » (v. 6309) [Lanzelet le libéral, 303]. Même dans sa relation avec Arthur, la capacité du héros à penser et à agir au mieux et pour le bien commun n'est jamais totalement oblitérée de l'obéissance qu'il doit pourtant au suzerain: « *nu schuof mit guoter muoȝe* / *mîn her Lanzelet du Lac* / *beidiu naht unde tac* / *swaȝ im künic Artûs riet* » (vv. 8366-69) [Monseigneur Lanzelet suivit alors constamment, sans se départir d'une sage prudence, les conseils du roi Arthur, 387].

---

[205] « *Lanzelet* and the Enclosure of Female Sexuality », dans *New Texts, Methodologies, and Interpretations in Medieval German Literature*, Sybille Jefferis, éd.. (Göppingen: Kümmerle, 1999), 160.
[206] Voir note 95, p. 49.
[207] Il dira par exemple au roi Lot : « *ich enkan nâch mînen witzen* / *erkenden niht sô guotes* / *sô daȝ ir iwers muotes* / *gedultic sint und nement rât* / *von den fürsten umbe die getât,* / *dâ von wir sîn unvrô* » (vv. 6966-71) [« Pour autant que je puisse en juger, je ne vois pas ce que vous pourriez faire de mieux que de prendre patience et de demander conseil aux princes afin d'examiner la situation qui nous afflige », 329].

ii. Des femmes

Le premier effet de l'identité « du Lac » de Lanzelet s'exprime dans les efforts du héros à vouloir assagir les masculinités guerrières. Suivant un grand nombre de dictons du roman soulignant les excès de la société patriarcale,[208] Lanzelet agira également sur le monde des femmes en les assistant dans leur combat de promotion politique et éthique. L'enfermement, le contrôle politique, et le rapt, dont le héros a fait l'expérience, seront principalement les ennemis à combattre. Dans *Lanzelet*, la plupart des femmes sont en effet associées à l'enfermement et à l'extrême surveillance, un symbolisme que l'audience aura intégré dès la description de l'insularité du monde fée.

> It will come to no surprise that males and females in *Lanzelet* behave differently. Males, Lanzelet in particular, are free to ride about, engage in adventures, participate in sexual encounters. The females, on the other hand, are confined to place. They are held in check by patriarchal structures, enclosed within walls of restraint … In various ways the female characters in Lanzelet reveal the failed structures of the patriarchy. As Lanzelet moves to maturity he learns to close, repair, rebuild those branched structures in more socially acceptable ways.[209]

Lui-même victime d'une expérience que le roman arthurien associe typiquement à un vécu usuellement associé au féminin (l'enfermement et le rapt), Lanzelet expérimente par la suite « *schamen* » et « *leit* », deux affects qui le pousseront à agir contre tout système autocratique, et plus particulièrement contre le système patrilinéaire qui tend à museler le féminin.

L'une des grandes originalités du texte est de présenter quatre épouses à Lanzelet, sans relation amoureuse entre le héros et Guenièvre. Chacune de ces femmes (à l'exception

---

[208] « *swer wîp gerne nôtes nimet, / eȝ ist laster und ein mein* » (vv. 7380-81) [C'est un geste vil et félon que de vouloir conquérir une femme par la force, 347] et « *starkiu huote und ungetriuwer muot / diu machent stætiu wîp unguot* » (vv. 5879-81) [Une surveillance sévère inspirée par la suspicion rend volages les femmes fidèles, 285]. Notons que, dans *Lanzelet*, les femmes ne sont pas dépeintes comme étant « naturellement volages », comme d'autres textes médiévaux plus misogynes le laissent parfois entendre. Si elles le deviennent, la faute revient ici aux excès d'autorité et de contrôle du mari.

[209] Meyer, « Enclosure », 159.

de la reine de Pluris, elle-même figure patriarcale) est en premier lieu accompagnée par des figures masculines dirigistes et surprotectrices (souvent pères, mais aussi oncles et frères). Comme le souligne Georges Duby, ces hommes guettent de près l'objet d'échange et de négociation que ces femmes représentent au sein du système marital :

> Tous les responsables du destin familial, c'est-à-dire tous les mâles qui détiennent quelque droit sur le patrimoine, et à leur tête l'ancien qu'ils conseillent et qui parle en leur nom, considèrent par conséquent comme leur premier droit et leur premier devoir de marier les jeunes et de les bien marier. C'est-à-dire, d'une part, de céder les filles, de négocier au mieux leur pouvoir de procréation et les avantages qu'elles sont censées léguer à leur progéniture, d'autre part d'aider les garçons à prendre femme. A la prendre ailleurs, dans une autre maison, à l'introduire dans cette maison-ci où elle cessera de relever de son père, de ses frères, de ses oncles pour être soumise à son mari, mais toutefois condamnée à être toujours une étrangère, un peu suspecte de trahison furtive dans ce lit où elle a pénétré, où elle va remplir sa fonction primordiale : donner des enfants au groupe d'hommes qui l'accueille, qui la domine et qui la surveille.[210]

Nous noterons que toutes ces femmes, sans exception aucune, sont parfaitement au courant de leur condition, j'entends du fonctionnement d'un système marital, et de succession, qui les bride, et souhaitent toutes s'en défaire. Au lieu de faire office de trophée pour le héros, chacune de ces futures épouses utilisera au contraire Lanzelet à sa manière. Le héros se présente ainsi en tant que serviteur, bien qu'encore une fois, un instrument de libération des femmes préalablement conditionné par son éducation lacustre. Ce seront notamment ces femmes qui choisiront, l'une après l'autre, de l'épouser, non le contraire. Rappelant le traumatisme du lac, le héros finit toujours par quitter l'espace marital – une fois sciemment, mais principalement suivant les aléas de Fortune – et il reste ainsi en mouvement, passant de cour en cour. Chacune de ces femmes se trouve ainsi abandonnée, mais dans une position d'autonomie et de contrôle politique total de leurs royaumes. La lecture est donc ici double, et rappelle le caractère à double tranchant de l'épisode du lac,

[210] *Mâle Moyen Âge*, 16-17.

un sauvetage qui fut aussi un enlèvement. La marque du merveilleux, la bénédiction de Fortune, l'éducation et l'entraînement merveilleux du héros viennent avec l'enfermement, l'anonymat, le traumatisme du rapt. Lanzelet sert ces femmes tout en les desservant. Il y a promotion, mais il y a aussi abandon. Tout comme Lanzelet ne peut être totalement masculiniste, il ne peut être totalement féministe non plus.

Nous noterons néanmoins que le héros se débarrassera des mâles qui dirigent ces femmes, chose qu'il fera toujours en position de légitime défense (à l'exception d'Iweret, symbole de l'excès à abattre volontairement). Prenons par exemple Galagandreiz, le père de la première épouse de Lanzelet. À l'image de Pant, « *er ist der hœnde ein ursprinc,* / *ein strenger urliuges man* » (v. 738-739) [On ne gagne que déshonneur auprès de lui, c'est un rude guerrier, 77]. La même connotation négative de « *strenge* », qui qualifiait Pant, est ici mise en avant, et l'on apprend également que « *er hât vil manegen man geschant* / *durch harte lîhtsamiu dinc* » (vv. 736-37) [Il a causé la honte de plus d'un homme pour de simples pécadilles, 77]. En outre, la relation qu'il entretient avec sa fille prête à confusion : « *durch der liebe bannet er diu tier* » (v. 731) [Il protège le gibier pour l'amour d'elle / par amour pour elle, 75]. La jeune fille demandera dans un premier temps son soutien au héros, exprimant sa condition : « *neinâ, trût geselle :* / *durch aller ritter êre*/*læse mich von sêre,* / *von huot die man an mir begât.* / *der rede mich grôȝ ernest hât* » (vv. 950-54) [Allons, mon doux ami, délivre-moi de mon tourment et de la surveillance qui pèse sur moi si tu veux honorer la chevalerie, 87]. Plus loin, elle exprime son désir de s'échapper du joug paternel, tout en déclarant sa volonté de faire ce qu'elle veut de ses choix et de son corps. À l'image du héros, elle favorise ici l'action et la mobilité tout en s'opposant à l'enfermement : « *mir verbôt mîn vater alle man,* / *ân mich wænt er niht genesen.* / *nu wil*

ich doch der volge entwesen. / *ich wirbe ê selbe umb einen man,* / *der witze und êre pflegen kan,* / *dan ich des mannes bîte,* / *dar zuo hân ich dich erkorn* » (vv. 1046-1053) [Mon père m'a interdit de prendre tout époux, il pense ne pas pouvoir vivre sans moi. Mais je veux cesser de lui obéir et aller de moi-même vers un homme de bon sens et d'honneur plutôt que d'attendre celui qui serait désireux de lutter à mes côtés, 89]. Le texte montre également clairement que « *diu vrowe den jungen ritter nam* » (v. 1246) [La dame épousa le chevalier, 97], et non le contraire, et ici la syntaxe est contraire à celle qui qualifiait le mariage de Pant et de Clarine.[211] Et Lanzelet de rétorquer, en « agent » du lac préalablement construit pour de telles entreprises: « *ich wil gerne dienen dir. / du endarft umb mich niht werben* » (vv.1088-89) [Je suis prêt à te servir. Tu n'as pas besoin de me solliciter, 91]. Sur le plan sexuel, il attendra également que la demoiselle fasse le premier pas, et se positionnera ainsi en objet de désir.[212] Lanzelet finit par abattre Galagandreiz, n'ayant pu le raisonner, ce dernier l'attaquant par colère après avoir été informé de la nuit d'amour entre Lanzelet et sa fille. Elle dira peu après à ses barons : « *sît min vater nu ist tôt,* / *sô ist daȝ erbe an mich komen.* / *ich schaffe gerne sînen vromen,* /*swer mir triuwe erscheinet* / *und mich von herzen meinet* » (vv. 1212-16) [Mon père est mort, c'est à moi que revient sa succession. J'aurai plaisir à récompenser tous ceux qui me prouveront leur loyauté et me porteront une bienveillance sincère, 97]. Lanzelet se rendra vite compte qu'il est désormais possession de sa compagne, et bien qu'il ne puisse concrètement annihiler le système marital, il finit par quitter sa femme en lui laissant terres, biens, liberté sexuelle, et

[211] « *Nu hât er ein schœneȝ wîp* » (v. 72) [Il se trouvait cependant avoir pour épouse une femme belle, 49], ou plutôt, c'est « lui » qui « possède » son épouse.
[212] Il se dira tout de même en aparté : « *daȝ diu vrowe vollevert, / des muoȝ ich immer vreudev hân* » (vv. 1080-81) [la joie ne me quittera pas s'il m'est accordé de voir la demoiselle aller jusqu'au bout, 91].

pleins pouvoirs politiques,[213] un comportement qui s'oppose aux prérogatives du monde arthurien tel qu'il est représenté dans le texte, mais aussi, dans une certaine mesure, à celles de l'époque, telles que décrites par Meyer:

> [T]he twelfth century is the century of heiresses because of a new development in inheritance custom allowing daughters to succeed to principalities and kingdoms. Furthermore … choosing a husband for an heiress meant at the same time choosing a ruler. Such marriages could not easily be repudiated and involved a much greater commitment on the man's part, this in a century of frequent dissolutions of marriages … In a patrilinear society this means that the father, in the absence of a son, should be even more scrupulous in his choice of son-in-law. In *Lanzelet*, however, the fathers are not merely protective of their daughters, they are pathological in their possessiveness. They virtually exclude the possibility of marriage to their daughters by the elaborate and violent measures they take in isolating them. This … would lead to endogamous stagnation and a negation of the social order …[214]

La relation du héros avec Ade, sa deuxième femme, suit à quelques détails près le même schéma que celui présenté plus haut. Ade est dominée par son oncle Linier, qui la surveille, et pour qui elle a principalement valeur de gage dynastique.[215] Ade aimerait prendre un époux de son choix, mais « *doch entsaȝ siu zorndrô* / *von ir vetern, dem helde balt* » (vv. 1594-95) [Toutefois, elle craignait la colère et les menaces de son oncle, cet homme hardi, 111], et l'on retrouve ainsi chez Linier les excès de « *zorn* » antagonistes à la construction du héros. Plus loin également, « *nu solt du dîme zorn gestemen* » (v. 1814) [Tu dois maintenant réfréner ta colère, 119] tentera-t-elle de dire à son oncle. Ulrich nous fait savoir de plus que c'est « *durch sîne ritterschaft* / *und durch sîner übermüete kraft* » (vv. 1715-16) [Poussé par sa fierté de chevalier et son orgueil, 17], suivant sa vision de la

---

[213] Notons d'ailleurs que Lanzelet n'était pas le premier choix d'amant de la demoiselle, mais le dernier, parmi plusieurs chevaliers, ce qui tend à indiquer que son épanouissement politique était bien ce qui lui importait le plus, comme le transcrivent très bien ses paroles. Lanzelet s'en ira non sans vexation.

[214] « Enclosure », 162.

[215] « *Lînier daȝ schaffen wolde,* / *ob er ân erben sturbe,* / *daȝ sîn guot niht verdurbe.* / *durch daȝ het er an sich genomen* / *beidiu ze êren und ze fromen* / *sîns bruoder tohter dise maget :* / *wan siu hâte bejaget* / *der êren prîs und alleȝ guot* » (vv. 1558-65) [Linier voulait éviter que ses biens ne se perdent au cas où il mourrait sans avoir d'héritier. Aussi avait-il pris auprès de lui cette demoiselle, la fille de son frère, ce qui servait à la fois ses intérêts et sa renommée, 109-111].

chevalerie, que Linier organise « *sin âventiure* » (v. 1724) [son aventure, 17], dont le but est d'abattre Lanzelet. Pris au piège, le héros devra à nouveau se défendre, et ce sera le contraire qui adviendra, alors qu'il prendra la vie de Linier. Ici à nouveau, c'est Ade qui fera le premier pas, vocalisant, une fois l'oncle mort, sa liberté politique et sexuelle : « *iemer unz ich leben,* / *hân ich iuch zeim vriunde erkorn* » (vv. 1490-91) [Considérez que je vous ai choisi comme ami pour tout le temps de ma vie, 107]. Mais une fois encore, ce sera aux dépens de Lanzelet, qui nous est ainsi présenté « *in der vrouwen gewalt* » (v. 1575) [entre les mains de la dame, 111]. C'est elle qui le prend pour époux, et Lanzelet de déclarer: « *ich tuon billîche* / *swaȝ ir gebietent'* » (vv. 2236-37) [« Je ferai ce que vous me commanderez de faire », 137]. Nous apprendrons par la suite que « *der vrowen vater lieȝ al den haȝ :* / *er tet im durch der tohter bete* / *lîp guot und swaȝ er hete* » (vv. 2752-54) [Le père de la dame abandonna toute rancune ; à la demande de sa fille, il mit à sa disposition sa personne, ses biens et tout ce qu'il avait, 159]. C'est Fortune qui, cette fois-ci, sortira le héros de ce schéma marital où il demeure une fois de plus objectifié. Emprisonné à Schatel Le Mort, Lanzelet laisse derrière lui Ade, bien qu'accompagnée de son frère Diepalt, une figure politique indépendante, sexuellement et politiquement émancipée.

Le dernier mariage forcé, qui suivra l'union avec Iblis (le véritable amour du héros, sur lequel je reviendrai plus loin), aura lieu avec la reine de Pluris, une figure chez qui l'on retrouve ce qui caractérise le patriarche excessif. D'ores et déjà dirigeante de son royaume, ce sera ici encore elle qui poussera le héros au mariage, et Lanzelet « *dô muose aber briuten* » (v. 552) [dut prendre femme une nouvelle fois, 271]. À la différence des autres unions, cependant, le héros ne pourra repartir. Il demeurera enfermé pendant un an et devra

se soumettre à l'acte sexuel : « *Dô Lanzelet del Lac* / *dî der künegîn gelac* » (vv. 5545-46) [Lanzelet du Lac partagea la couche de la reine, 273]. Mais encore,

> dar umbe schuof siu im zuo
> beidiu spâte unde fruo
> vierzic riter die niht tâten
> wan daȝ si Lanzeleten hâten
> in ir heimlîcher pflege
> die wâren bî i malle wege,
> daȝ er in niht moht entrîten.
> er muose zallen zîten
> ân aller slahte wâfen sîn.
> in enlieȝ diu wîse künegîn
> sô vil niht sô ein meȝȝer tragen.
> alsus muos er bî ir tagen
> unz gegen eime jâre (*Lanzelet*, vv. 5553-5565)
>
> [Aussi assigna-t-elle à son service toute la journée quarante chevaliers qui n'avaient d'autre office que de le surveiller discrètement. Ils le suivaient pas à pas pour lui ôter toute possibilité de fuite. Il ne pouvait porter la moindre arme à aucun moment. Cette reine prévoyante ne lui permit même pas de posséder un couteau. Il lui fallu ainsi séjourner près d'un an auprès d'elle. Il se montra d'humeur morose du premier jusqu'au dernier jour, 273]

Privé de son équipement martial, Lanzelet se retrouve quotidiennement émasculé. Ses moindres faits et gestes sont surveillés nuit et jour. La reine de Pluris est donc un danger à la « mobilité » du héros, privé de sa liberté de mouvement. C'est uniquement grâce au secours d'Erec et Gauvain [*Walwein*] qu'il pourra redevenir « *sîn selbes man* » (v. 6693) [son propre maître, 319]. Après deux shémas maritaux dysfonctionnels, l'épisode de Pluris – notamment en ce qu'il prive le héros et Iblis de leur liberté amoureuse –montre au héros que renverser les pôles, annihiler la société patriarcale pour la remplacer avec un système matriarcal, ne suffit pas. Donner aux femmes une force dominatrice qui pourrait fort bien, une fois elles au pouvoir, suivre le modèle de Pant, bien que promouvant une représentation féminine politique jusqu'alors discréditée, ne pourrait être une finalité. Il lui faudra comprendre et promouvoir les bénéfices d'un équilibre des rapports de pouvoir

entre les sexes. Son partenariat avec Iblis, ainsi que la réappropriation du titre de « meilleur chevalier du monde » de la part du héros, serviront à démontrer celà.

iii. Le meilleur chevalier au monde

Iweret sera le seul adversaire que Lanzelet décidera d'abattre sciemment – afin d'accéder au nom – sans avoir été préalablement agressé, suivant les directives de la fée marine. Ulrich nous rappelle à ce propos que c'est « *durch der merfeine clage* » (v. 3935) [après avoir entendu les récriminations de l'ondine, 207] qu'il trouva Iweret (« *er Iwereten funde* », v. 3934), apposant les deux vers. Lanzelet demeure ainsi clairement l'« agent » de la fée, l'instrument qui agit en son nom. La relation avec Iblis, la fille d'Iweret, diffère de celles détaillées plus haut en ce qu'elle et Lanzelet seront effectivement amoureux. Ce n'est alors pas la négociation politique du mariage qui est mise en avant, mais la force de leur union. La concrétisation physique de leur amour adviendra dans la nature, à « *Behforet* » (« Belle Forêt »), un cadre typique de l'union des figures amantes (car éloigné de la cour), ainsi qu'un espace du merveilleux dont Lanzelet héritera par alliance. Sa description paradisiaque, sa marginalité géographique, la décoration du château (« *diu burc* », v. 4097) faite de pierreries, ne sont d'ailleurs pas sans rappeler le château de la fée marine dans le lac. Les notions de temporalité y sont également affectées et associées au printemps.[216] Il en va de même pour ce que l'on y ressent, des affects antagonistes à la honte et à la tristesse : « *ein sölhe vreude er gevienc,* / *daȝ er trûrikheit vergaȝ* » (vv. 3986-87) [Quiconque … était en proie à quelque souci se voyait envahi par une joie telle que sa

[216] Notamment via le concours des fleurs: « *sô se einen bluomen ûȝ zugen,* / *sô stuont ein ander zehant* / *dort, dâ man den erren vant* » (vv. 4079-4082) [dès qu'elles cueillaient une fleur, une autre poussait au même endroit, 213]. C'est un lieu qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la description que le cycle Vulgate nous fera de sa version du Lac, qui sera également une « vallée » à l'image du « *vâls Iblê* » (v. 4086) de Behforet, et qui portera le nom de sa dame (comme ici avec Iblis). Le lac du Vulgate sera pareillement associé à sa « Dame du Lac », mais aussi à la déesse Diane. Même sans l'unique présence des ondines, ces espaces demeurent, du symbolisme utérin de la vallée aux noms propres qui y sont associés, des espaces du féminin.

tristesse se dissipait, 209]. Comme la fée marine, Iblis est entourée d'un grand nombre de demoiselles, « *gespiln hundert* » (v. 4067) [cent compagnes, 213]. Finalement, c'est à côté d'une « *brunne* » (v. 4206) [fontaine, 217] que Lanzelet combat Iweret, une fontaine dont nous savons que « *den Iweret der helt balt* / *hât mit* wæhen *swibogen* / *harte wol überzogen* » (vv. 3890-92) [Iweret, le hardi guerrier, a fait recouvrir fort joliment de magnifiques arceaux, 205], un espace aquatique qui, comme la fontaine de Pant, est donc symboliquement enserré et possédé par le patriarche. C'est également près de cette fontaine qu'il rencontrera la fille d'Iweret pour la première fois. Il semblerait ainsi que c'est le merveilleux qu'épouse véritablement le héros via Iblis, le monde qui l'entoure suggérant les éléments du lac et produisant un cadre familier et agréable pour Lanzelet.[217]

Comme pour les autres conjointes de Lanzelet, c'est Iblis qui, l'ayant vu en rêve, le prend verbalement pour époux dès son réveil, manifestant par là même sa liberté sexuelle et politique sous forme de proclamation : « *von mir wirt genomen* / *nimer man, des muoȝ ich jehen,* / *wan den ich hînaht hân gesehen* » (vv. 4246-48) [« Je ne prendrai jamais d'autre époux que l'homme que j'ai vu cette nuit », 219].[218] Lanzelet se présentera ici encore en serviteur d'Iblis.[219] Or, de toutes ses compagnes, dont la relation aux figures patriarcales les gouvernant était déjà fort tendancieuse, Iblis est celle dont la relation au père est la plus rapprochée. Père et fille dorment en effet ensemble, dans le même lit d'or

[217] Mais alors que penser d'Iweret ? Notons que le fils de la fée marine, supposément harassé par Iweret, n'est jamais confirmé dans le texte. S'agit-il d'Iweret même, un rejeton à éliminer ? Ou bien ce dernier est-il vraiment un envahisseur hypermasculin de cet espace merveilleux, un espace qui, via les nombreux aspects similaires qu'il partage avec le lac, aurait peut-être bien pu avoir appartenu au préalable à la reine fée ? Ici encore, les informations du texte nous invitent définitivement à la spéculation, sans véritablement nous permettre de savoir. De même, nous ne saurons qui est véritablement le fils de la fée marine. Est-ce l'abbé qui vit à la périphérie de « *Behforet* » ?

[218] Ici encore, attention à la traduction libre de Pérennec, « *nimer man* », qui serait mieux traduite « personne », et non « d'autre homme ».

[219] « *ich durch deheine schulde* / *wan benamen durch iwer hulde* / *und umb iwern schœnen gruoȝ* / *gewinnen oder verliesen muoȝ* » (vv. 4283-86) [« je n'engagerai le combat qui verra ma victoire ou ma défaite que pour gagner votre faveur et votre bienveillance », 221]. Après le combat, il précise à nouveau : « *wan daȝ ichȝ druch iuch hân getân* » (v. 4586) [« ce que j'ai fait, je l'ai fait pour vous », 233].

et d'ivoire, « *daȝ spanbette, dâ ûf lac* / *der wirt und sîn kint rein* » (vv. 4148-49) [Le lit de sangle où reposaient le châtelain et sa noble fille, 215], où Iweret ne manque pas de poser ses mains sur sa fille : « *mit gemellîchen sachen* / *trûte her Iweret* / *sîn tohter, wan siu dicke tet* / *des er gelachen mohte* » (vv. 4162-65) [Le seigneur Iweret cajolait sa fille en père tendre, car elle lui donnait de nombreuses joies, 217].

Vaincre Iweret donnera à Lanzelet un accès au nom et aux origines, mais aussi à un titre, celui que portait Iweret, « meilleur chevalier du monde » (« *dem berten ritter der ie wart* », v. 329).[220] Vaincre Iweret, c'est vaincre celui dont on sait de l'abbé du monastère limitrophe que « *queweder nâch noch verre* / *mac im nieman widerstân* » (vv. 3838-39) [Personne ne peut lui résister, aussi loin que l'on cherche, 203], un chevalier présenté principalement comme un tueur de chevaliers : « *ze gloube nimer daȝ gesagen.* / *waȝ er ritter hât erslagen,* / *Iweret der vogt mîn* » (vv. 3851-53) [Vous ne me croiriez vraiment pas si je vous disais combien Iweret, mon maître, a tué de chevaliers, 203]. Une fois Lanzelet l'ayant défié, « *im was an den gast zorn,* / *als im sin übermuot gebôt* » (vv. 4444-45) [Sa fierté lui inspirait de la colère à l'égard de l'arrivant, 227]. Bien que le lac et « *Behforet* » se ressemblent, à la différence de la fée marine, Iweret demeure une figure du « *zorn* », que l'on retrouve ici bien mis en exergue (v. 4444). Mais vaincre Iweret, c'est aussi, si l'on en croit ses dires, devenir un homme. Peu avant de mourir, en effet, « *dô sprach Iweret ‚ich habe* / *gestriten mit kinden unz her.* / *dit zist ein man, idoch muoȝ er* » (vv. 4512-14) [« Jusqu'à ce jour je ne me suis battu que contre des enfants », déclara Iweret. « C'est un homme que j'ai devant moi … », 231]. En devenant « meilleur chevalier du monde », Lanzelet établit alors un nouveau modèle de masculinité chevaleresque

[220] Notons que, dans la légende arthurienne, le titre de « meilleur chevalier au monde » est plutôt commun, et passe, de roman en roman, de héros à héros. Il sera question ici de savoir, comme dans les autres romans, ce qui caractérise, dans le contexte de l'histoire, la suprémacie du héros.

partiellement façonné par le féminin « fée », puisque vaincre Iweret était le dessein premier de cette mystérieuse souveraine du lac. C'est donc bien avec « *sîner manheit* » (v. 35) que Lanzelet vainc le modèle masculin d'Iweret.

Si ce titre de gloire accompagne la destitution politique des excès de la masculinité guerrière, sa confirmation devra passer par la promotion des femmes. Durant l'épisode du « fier baiser », Lanzelet parviendra en effet à changer un dragon en dame, intervenant cette fois-ci dans le domaine du merveilleux. La dame viendrait de Thile, espace aquatique : « *Thîle ist ein einlant,* / *ein breit insele in dem mer.* / *dâ ist von wunder manic her,* / *diu nieman kunde geahten* » (vv. 7991-94) [Thile est une grande île située au milieu de la mer. On y rencontre une foule de merveilles que personne ne saurait dénombrer, 373]. Comme au sein du lac, les notions de temps y sont altérées, et les jours, plus ou moins longs. L'aventure commence suite à une requête très précise que Lanzelet fait à Iblis : « *Dô vrâgt er si ze leste,* / *waȝ siu mæres weste* / *aller vremdest nâch ir wâne* » (vv. 7833-34) [[I]l lui demanda finalement de lui raconter l'histoire la plus extraordinaire, selon elle, qu'elle ait jamais entendue, 367]. Le dragon confirmera plus tard son caractère merveilleux en disant que parmi tous les « *wunder* » (v. 7907) [merveilles, 369] « *bin ich ein* » (v. 7909) [J'en suis un exemple, 369]. L'épisode du « fier baiser » confirme ainsi Lanzelet comme un héros lié au merveilleux, un leveur d'enchantements au sein du monde des hommes, et cette créature sera la plus terrifiante qu'il n'ait jamais rencontré « *in waȝȝer oder an lande* » (v. 7901) [sur terre et sur l'eau, 369], certainement une référence symbolique aux origines et destinations du héros.

Mais le succès de l'aventure mène à un prix précis, nécessaire pour servir de modèle pour les deux sexes. Alors que le héros se demande pourquoi l'aventure n'a pu être

accomplie avant sa venue, le dragon s'empresse de lui dire : « *doch möhter gerne gâhen* / *ein ritter, daȝ er kuste mich :* / *dâ mite beȝȝert er sich :* / *wan swem daȝ erteilet ist,* / *der ist âne kargen list* / *des beste ritter, der nu lebet* » (vv. 7916-21) [Et pourtant un chevalier aurait de bonnes raisons de se hâter de m'embrasser : il y gagnerait du renom, car celui à qui il est donné de le faire est sans tromperie aucune le meilleur chevalier vivant, 369]. Rappelant ainsi la performance du héros durant le « Tournoi de Trois Jours », au lieu d'être pour sa propre gloire, c'est « *durch aller vrowen êre* » (v. 7927-28) [au nom de la gloire de toutes les dames, 371] que Lanzelet embrasse la bête repoussante et, suivant le succès de son entreprise, Ulrich confirme que « *hie mite was eȝ bewæret,* / *dô diu magt also genas,* / *daȝ bî Lanzeletes zîten was* / *dehein rîter also guot* » (vv. 7972-75) [La délivrance de la jeune fille apporta ainsi la confirmation qu'aucun chevalier de ce temps n'égalait Lanzelet, 371]. De monstre merveilleux, forcé de vivre en marge de la société civilisée, le dragon devient dame suite au concours du héros, confirmant ainsi son statut de « meilleur chevalier du monde ». Elle intégrera ensuite la cour du roi Arthur, où elle deviendra « *rihtære über die hübscheit* » (v. 8035) [juge ès courtoisie, 375]. Afin de devenir « le meilleur chevalier au monde », Lanzelet a ainsi du – et pu – annihiler à la fois les excès des masculinités guerrières et s'opposer à la marginalisation des femmes. L'on dira alors du héros qu'il est « *daȝ er an allen dingen siget* / *und sich im niht erwern mac* » (vv. 7960-61) [il est victorieux dans toutes ses entreprises et rien ne peut lui résister, 371]. Ulrich précisera même : « *wellents frume liute jehen,* / *sô heter sîn dinc sô vollebrâht,* / *daȝ sîn zem besten wirt gedâht* » (vv. 7814-16) [Si les gens de mérite veulent bien nous l'accorder, nous dirons qu'il avait conduit sa vie de telle façon qu'il jouissait d'une réputation insigne, 365]. Bien qu'en ayant souffert, grâce à la marginalité de sa construction merveilleuse,

Lanzelet est un chevalier modèle dont les mœurs peuvent inspirer et guider hommes comme femmes.

iv. Multiplicité des représentations

Cet équilibre représentationnel et politique entre les sexes, qui est le véritable dessein du héros, passe également par un équilibre des représentations sexuées terminologiques de Lanzelet dans le texte (parmi lesquels nous avons déjà vu « *kint* »), la thématique transformative ou insaisissable de nombreux objets symboliques qui lui sont associés (parmi lesquels figurent son équipement « du Lac » et les armures multicolores du « Tournoi de Trois Jours »), ainsi que les symétries et hybridités du nom. Il faut peut-être comprendre via le nom la nécessité de mobilité comme thème principal du héros. D'abord sans nom, mais essentiellement « du Lac », le héros se voit révélé son nom et ses origines au milieu de ce roman symétrique, espace central, quelques vers seulement après la destitution d'Iweret. Il s'agit de « *Lanzilete* » (v. 4706), et ce sera une messagère de la fée marine qui le nommera, un personnage d'appartenance ondine. Presque immédiatement, la voix narrative appellera le héros « *Lanzelet du Lac* »,[221] ou « *Lanzelet del Lac* »,[222] et non pas « de Gaunes ». Ce n'est que plus tard que le héros sera soudainement masculinisé « *her Lanzelet* », alors qu'il s'apprêtera à reconquérir Gaunes,[223] mais nous pourrons également trouver « *her Lanzelet du Lac* » (par exemple, v. 8100), un exemple où le nom du héros est pris en étau entre ses deux provenances / destinations. Durant les derniers moments du récit, nous noterons que le nom apparaît aussi de pair avec celui d'Iblis, et la grande

[221] Par exemple vv. 5092, 6692, 7962, 7983, 9058, 9280, 9381.
[222] Par exemple v. 5545. *Del* est ici une forme alternative de *du* et n'entraîne aucun changement sémantique majeur.
[223] Par exemple vv. 8042, 9779, 8790.

majorité du temps, en deuxième position : « *Iblis unde Lanzelet* ».[224] C'est en effet en tant que parfaits égaux que le couple dirigera. Ulrich indique d'ailleurs que « *ich* w*æne ouch Iblis niht vermite* / *siu wurde gekrœnet mit ir man* » (vv. 9202-03) [Je crois qu'Iblis ne manqua pas de se faire couronner en même temps que son époux, 423], mais surtout, « *als ich iuch berihten muoʒ,* / *ir enwederʒ lieʒ niht einen fuoz* / *daʒ ander an den êren für* » (vv. 9393-95) [aucun des deux ne tolérait d'être en retard d'un seul pas par rapport à l'autre, 429]. L'histoire se conclut en précisant qu'ils moururent le même jour, l'un ne régnant donc jamais sans l'autre.

Le nom du héros est ainsi multiple et, alors qu'il se dissémine dans l'ensemble du texte, il semblerait que, à l'image de son porteur, il ne puisse signifier de manière monosémique. Découvert de façon fort symbolique au beau milieu du roman, la forme complète du nom ne révèle que bien peu de choses au héros, lui qui souhaitait se connaître. « Lanzelet » est-il le nom que lui ont donné les parents, terrestre, ou celui que lui donne la fée marine ? Quant à l'appellation « du Lac », plutôt que d'indiquer le fief terrestre, elle ne fait que souligner la provenance féérique. L'apposition du titre de provenance « du Lac » - avec un L majuscule dans le texte, un nom propre donc - au prénom du héros est un élément que l'on ne retrouve d'ailleurs jamais de manière aussi saillante dans le roman chez les autres héros arthuriens, eux dont l'affiliation territoriale n'est presque jamais incluse dans le nom. Ainsi, le nom complet « Lanzelet du Lac » sert à désigner celui dont l'identité doit rester étrange, voire instable. Mais, si l'on écarte « du Lac », que pourrait signifier le prénom même? Nombreux sont ceux qui se sont essayés à trouver une étymologie particulière au nom du héros, et pourtant,

[224] Par exemple v. 8907, v. 9368, v. 9392, ou v. 9422.

> The origin of the Lancelot character in Brittany, and not in Britain, is … supported by the likely derivation of the name Lancelot from French names of Germanic origin. Germanic composite names beginning with "Lan(t)-" or "Lan(d)-" (for example Lantbert) were given French diminutives with endings like "-(s)el," "-et," "-ot," "-in." The name Lancelin is documented already in Brittany in 1034, well before Chrétien's romances. The existence of multiple diminutive forms for the same name – Merlin, Merlet, Merlot; Ansel, Anselet, Anselot – suggests similar variation for Lancelin: that is, Lancelet and Lancelot … Despite this relatively straightforward derivation, however, some zealously defend the essential Celticness of the Matter of Britain, unwilling to believe that the tradition that has given us such important Arthurian figures as Gawain, Kay, Yvain, Bedivere, and Tristan did not also produce Lancelot … From Llauynnauc, Loomis derives Lancelot, although there are no phonological laws that would justify this linguistic development. Such "creative etymology" has now been rejected by most scholars and belongs, as has been rightly observed, in the realm of fantasy …[225]

Difficile en effet d'accepter que « Lanzelet » ou « Lancelot » puisse n'avoir aucune étymologie, aucune explication textuelle notable puisque sa découverte est si importante, mais là est peut-être bien la conclusion à tirer : le nom doit échapper à tout sens unilatéal. D'autres noms arthuriens ont pu être associés à une possible origine tradition galloise, bénéficiant parfois d'interprétations symboliques de la part des auteurs. Mais « Gwalchmei » n'est pas nécessairement « Walwein », qui n'est à son tour pas non plus ni « Gauvain », ni « Gawain ». De langue en langue, les auteurs – et certains médiévistes –ont pu s'amuser à octroyer plusieurs résonnances symboliques à ces noms changeants, en puisant dans le champ lexical de la langue d'emprunt afin de créer des étymologies malheureusement bien souvent purement inventées.

En effet, au Moyen Âge, face à tout substantif et tout prénom, les auteurs, ainsi que l'audience, étaient libres de laisser agir leur imagination et de rapprocher tout terme avec d'autres noms plus ou moins proches et phonologiques, sans nécessairement en partager l'étymologie.

---

[225] Thomas Kerth, éd. et trad., *Ulrich von Zatikhoven, Lanzelet* (New York: Columbia U P, 2005), 3-4.

> Pour bon nombre d'auteurs antérieurs au XIVe siècle, la vérité des êtres et des choses est à chercher dans les mots : en retrouvant l'origine et l'histoire de chaque mot, on peut accéder à la vérité « ontologique » de l'être ou de l'objet qu'il désigne. Mais l'étymologie médiévale n'est pas l'étymologie moderne … Ce que les linguistes modernes, à la suite de Saussure, appellent « l'arbitraire du signe », est étranger à la culture médiévale. Tout est motivé, parfois au prix de ce qui nous semble être de fragiles jongleries verbales. L'historien ne doit en rien ironiser sur ces « fausses » étymologies. Il doit au contraire les considérer comme des documents d'histoire culturelle à part entière…[226]
>
> Une relation verbale de même nature se rencontre du côté des noms propres. Le nom dit la vérité de la personne, permet de retracer son histoire, annonce ce que sera son avenir. La symbolique du nom propre joue ainsi un rôle considérable dans la littérature et dans l'hagiographie.[227]

L'on imaginerait aisément toute audience associer le nom « Lanzelet » à la « *lanze* » en moyen-haut allemand, comme « Lancelot » à la « *lance* » en ancien français, mais c'est pourtant le terme « *sper* » qui est utilisé en grande majorité par Ulrich pour se référer à l'objet.[228] De plus, la lance ne joue jamais vraiment de rôle symbolique majeur pour le héros dans *Lanzelet*.[229] L'originalité de son équipement vient plutôt de son accoutrement « fée » (notamment la tente magique dont je parlerai plus loin), ainsi que de son cheval venu de la mer. Si l'on prend en compte –et ou –ot comme étant de possibles diminutifs en ancien français, le nom pourrait rappeler alors l'ensemble des terminologies infantiles et de jeunesse qui caractérisaient le héros avant qu'il ne vainque Iweret. « du Lac » semble ici plus clair, Lanzelet étant véritablement la production d'un système « lacustre », celui dont le rôle est de servir les intérêts de la fée marine au sein du monde des hommes. Mais ici aussi, nous avons vu que le lac même pouvait porter plusieurs noms, à la sémiotique

---

[226] Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental* (Paris: Seuil, 2004), 15.
[227] Pastoureau, *Une histoire symbolique*, 17.
[228] Notons aussi, au-delà de « *lanze* » et « *sper* » l'utilisation occasionnelle latine de « *lance* », et française, de « *lancia* » dans les textes médiévaux en moyen-haut allemand.
[229] Il en sera de même dans *Le Chevalier de la charrette*, ou la charrette même, les cheveux de Guenièvre, ou la variété et l'anonymat des accoutrements durant le « Tournoi de Trois Jours » demeurent les objets symboliques les plus proéminents pour les multiples performances du héros. Même chose pour le cycle Vulgate ou l'arme de prédilection de Lancelot sera, entre autres, l'épée que lui fera parvenir Guenièvre, et non une lance…

souvent peu claire. Mais encore, le prénom « Lanzelet » marque-t-il peut-être aussi le partenariat du français et de l'allemand, des résonnances linguistiques provenant des deux langues, à l'image des parents, Pant – nom germanique – et Clarine – aux accents français.

Il nous faut aussi noter l'influence majeure de cette herméneutique « du Lac » sur les futures performances de mobilité et de transformation du héros, porteur des valeurs communicatives du merveilleux féérique:

> the transgender subject – as someone who is not necessarily or only even strategically invested in "passing" as one gender or another (e. g., someone who can be described as "bigendered" or "gender-fluid" …), as someone who may be invested in embodying a gender that would attest to what he or she may define as the constructedness of gender (e.g., "genderqueer" …) – would be the human subject as such, the unconsciously bisexual subject for whom sexual difference, a sort of unconscious scene of undecideability, but an undecideability fundamentally shared by all human subjects, no matter their seeming "gender."[230]

Ne pas assigner de sexe précis au héros durant ses premiers instants (« *daz kint* ») demeure ainsi un choix logique qui soutient la fluidité subjective du héros. Aux terminologies génériques du masculin qui se réfèrent au héros viendront s'ajouter d'autres descriptions, plus cryptiques, et mieux à même de représenter la curiosité. Ainsi nous avons pu voir à plusieurs reprises « *nie man* », « personne », ou « aucun homme ». D'autres adviendront une fois le héros mis à nu, et accentueront sa beauté plus qu'une quelconque description physique masculine. Ainsi, « *als er dar nâch entwâffent was* » (v. 1586) [Lorsqu'on lui eut ôté son armure, 111], notons qu'au-delà de sa grande beauté, Lanzelet est « *ein daȝ schœnste bilde,* / *daȝ dehein muoter ie getruoc* » (vv. 1588-89) [l'une des plus belles créatures jamais mises au monde par une mère, 111], non pas « un homme » ou « un garçon », mais « *ein … bilde* » (v. 1588), « une créature », un « être créé », à la description neutre. Sa beauté physique est encore manifeste lorsque « *an ir sîten vaste* » (v. 621) [une

[230] Shanna T. Carlson, « Transgender Subjectivity and the Logic of Sexual Difference », dans *The Transgender Studies Reader 2*, Susan Stryker et Aren Z. Aizura, éds. (New York: Routledge, 2013), 64-65.

fois qu'il se fut débarrassé de son armure, 71], « *dô was er hovebære* » (v. 623) [On vit alors qu'il ne déparait pas une cour, 71].[231] Lanzelet attire l'œil des deux sexes lorsqu'il est nu, et, plus loin encore dans le texte, une fois que « *ouch wart er entwæfent gar* » (v. 2139) [On ota aussi entièrement son armure au jeune homme, 133], c'est à la fois « *ritter unde vrouwen* » (v. 2165) [chevaliers et dames, 135] qui sont en admiration devant sa beauté. Ainsi Ade pourra dire du héros que « *mich endûht nie man sô wol getân* » (4304) [aucun homme ne m'a paru aussi beau, 221], ici aussi utilisant « *nie man* » pour se référer au héros, « personne » ou [aucun homme, 221]. Même une fois son armure féérique revêtue, Ulrich prend parfois le temps de préciser qu'il demeure un mystère pour les deux sexes. Ainsi, « *eins tages dô eȝ schœne was,* / *dô nam er sînen harnas* / *geswæslîch an sînen lîp.* / *eȝ enwiste man noch wîp* / *waȝ daȝ was daȝ in twanc* » (vv. 1365-69) [Un jour qu'il faisait beau, il revêtit son armure en cachette. Personne, ni homme ni femme, ne savait à quel appel il obéissait, 103]. Mieux encore, il sera même comparé à une demoiselle. À la fin du « Tournoi de Trois Jours », par exemple, « *durch hübschen ritens alle dar* / *als zeiner juncvrouwen* » (vv. 3440-41) [Tous se rendirent jusqu'à lui pour lui faire leur cour, comme s'il s'agissait d'une demoiselle, 187], suite à quoi hommes et femmes resteront transis : « *wan er was sô wol getân* / *und schœner zühte rîche* / *und gebârte mineclîche,* / *daȝ im ze keinen stunden* / *die liute niene kunden* / *verzîhen der ougen* » (vv. 3466-71) [Il était en effet si beau, si plein de belles manières et si affable qu'ils ne pouvaient détourner leur regard de sa personne, ne fût-ce que pour un instant, 187]. Nous pouvons ainsi voir dans ce contexte comment la beauté de Lanzelet transcende parfois l'admiration de la part de la gente masculine et, sans véritablement confirmer de sentiment érotique, permet tout de

[231] Ici encore, la traduction de Pérennec est plutôt libre, mais non vide de sens. Si « *hovebære* » peut signifier « bien fait » ou « bien bâti », il peut aussi simplement signifier « courtois », à l'image de l'allemand moderne « *höfisch* ». La traduction de Pérennec semble joindre entre elles ces deux possibles traductions.

même d'ouvrir un espace de doute, et l'on pourrait se demander si ces chevaliers ne seraient pas attirés physiquement par Lanzelet.

Plus tard, la tente mythique qui lui est offerte par la fée marine permettra de soulever plusieurs questions similaires. Une fois remise à Lanzelet, nous apprenons par exemple que « *swenne manȝ zesamene vielt,* / *sô wart eȝ sô gefüege,* / *daȝ eȝ lîhte truëge* / *ein juncvrowe in ir handen* » (vv. 4898-902) [quand on la pliait, elle devenait si légère qu'une demoiselle aurait pu aisément la porter dans ses mains, 247], un artefact dont l'usage pratique semble être adressé à une audience féminine. Plutôt qu'une épée magique, ou un accoutrement qui viendrait sublimer la masculinité du héros, nous avons un objet dont le texte dit qu'il sied à une noble demoiselle, et qui pourrait figurer parmi ses ustensiles de voyage. De plus, notons que l'un des symboles évidents de la tente est la mobilité, le non-ancrage (en tout cas permanent), mais aussi l'absence de forme et de couleur précise. Ainsi, comme son héros porteur, la tente symbolise la fluidité, le changement, l'adaptabilité, car, parmi d'autres facultés extensibles, « *swenne manȝ ûf gerihte,* / *sô wart eȝ als eȝ solte,* / *dar nâch sîn herre wolte,* / *beidiu hôch unde wît* » (vv. 4908-11) [Quand on l'avait montée, elle prenait les dimensions qui convenaient à son propriétaire, en hauteur comme en largeur, 247]. Elle présente même une pluralité symbolique, puisque « *swâ ein nât über dander gie* / *und sich zesamene prîste,* / *dar über gienc eine lîste* » (vv. 4878-80) [toutes les couleurs qui se superposaient ou s'imbriquaient l'une dans l'autre étaient cachées par des galons, 247]. La tente ne manque pas de rappeler le lac via ses multiples décorations exotiques, ses créatures étranges, poissons, ou monstres marins façonnés dans l'or, et elle est littéralement présentée comme « *ein irdisch paradîs* » (v. 4836), [un paradis sur terre, 243]. Rappelant le tout premier titre d'importance du héros

(« *daz kint* »), et peut-être par là même la forte opposition du héros au système patriarcal, cet objet est si merveilleux qu'Ulrich prend le temps de préciser que « *es geloubt eim kinde niht sîn vater* » (v. 4847), [Un père n'en croirait pas son enfant, 245]. Même les scènes intimes entre le héros et Iblis qui y auront lieu demeureront discrètes : « *wirs niht enkunnen* / *gesagen noch gezellen* » (v. 4670-71) [nous ne pouvons ni le dire ni le raconter, 237].

Conclusion : Qui est « Lanzelet du Lac » ?

Qui est donc « Lanzelet du Lac » ? C'est ironiquement « *der ungenande* » (v. 1287) [Celui qui n'avait pas de nom, 99],[232] mais aussi « *der ie mit vrowen umbe gie* » (v. 807) [celui qui avait toujours vécu avec les dames, 79], mais aussi « *dem stolzen wîgande,* / *der sîn selbes niht erkande* » (vv. 1395-96) [le fier guerrier qui ignorait tout de lui-même, 103], somme toute, pour tous, « *der ellende* » (v. 3064) [l'étranger, 173], même une fois le nom appris. Si l'on repense à Butler, il devient évident que Lanzelet est un « agent » :

> The subject is not determined by the rules through which it is generated because signification is not a founding act, but rather a regulated process of repetition that both conceals itself and enforces its rules precisely through the production of substantializing effects … 'agency,' then, takes place within the possibility of a variation on that repetition.[233]

C'est cette capacité à amener la variation dans la répétition qui crée ce que Butler définit comme étant une forme de libre arbitre, une véritable « capacité d'agir » sur soi-même, mais aussi sur la société, nous invitant à semer le trouble dans le genre. C'est également ce que suggère McLelland lorsqu'elle commente sur le processus esthétique du texte: « [t]he episodes of *Lanzelet* are clearly organized, not according to any moral development, but

[232] Ou plutôt, « L'inconnu », entendons, dans le contexte de cette histoire, « celui qui ne connaissait pas son nom et ne pouvait le faire connaître ».
[233] *Gender Trouble*, 145.

simply according to the joint principles of *repetition* and *variation* within that repetition, yielding an underlying symmetrical episodic structure around a single central episode ».[234] Il nous faut absolument nous démarquer d'une lecture du héros purement masculinisante là où les représentations du genre du héros restent fluides et où le texte peut aller même jusqu'à suggérer la possibilité de l'intersexuation ou d'un troisième sexe ou troisième genre. Mais avec Chrétien, nous allons voir à présent que de « trans-genre » à « trans-gression », il n'y a qu'un pas, ou plus exactement, deux.

[234] *Ulrich Von Zatzikhoven's* 'Lanzelet', 77.

CHAPITRE 2 : *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes

Introduction

> Comant ? Don n'eüstes vos honte
> de la charrete, et si dotastes ?
> Molt a grant enviz i montastes
> quant vos demorastes deus pas.
> Por ce, voir, ne vos vos je pas
> ne aresnier ne esgarder (*Le Chevalier de la Charrette*, vv. 4492-97)

> [« Comment ? La charrette ne vous a-t-elle pas fait honte et inspiré de la crainte ? Vous y êtes monté bien à contrecœur, puisque vous avez tardé le temps de faire deux pas ! Voilà pourquoi, en vérité, j'ai refusé de vous parler et de vous regarder », 303-05][235]

Après maintes épreuves, humiliations, et blessures ouvertes, Lancelot peut finalement voir la reine au beau milieu du roman. L'accueil que lui fait la souveraine restera cependant dans les annales arthuriennes comme étant particulièrement glacial. Peu importe que Lancelot soit monté dans ce véhicule du diable qu'est la charrette ! Ce qui compte pour la reine, c'est ici l'absence d'une obtempération immédiate de la part du héros, une hésitation qui laisse trahir la peur d'un affect dont l'une des fonctions majeures est le questionnement identitaire : la honte.

---

[235] L'édition et traduction utilisée est : Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, Catherine Croizy-Naquet, éd. et trad. (Paris: Champion, 2006). Cette version se base sur un manuscrit complet (C, dit de Guiot, BnF, fr. 794) tout en offrant des leçons alternatives en bas de page. Bien que plusieurs académiciens émettent des réserves sur le manuscrit C, car parfois fortement édité par Guiot, selon Croizy-Naquet, « il est jugé à la quasi-unanimité comme le meilleur de tous ». Voir Croizy-Naquet, 53. Mario Roques dira même que « sa précellence s'affirme plus nettement pour le *Lancelot* … On ne doit apporter qu'un minimum de changements, les cas les plus importants ont été amplement débattus par la critique ». Voir Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, Mario Rocques, éd., CFMA, t. III (Paris: Champion, 1958), 1254. Étant donné l'orientation de cette étude, qui se focalise principalement sur le portrait du personnage bien plus que sur la poétique du texte, la clarté du Guiot comme manuscrit de base, surtout dans une édition qui contraste plusieurs choix sémantiques avec d'autres manuscrits, me semble être un bon choix. Rappelons tout de même que toute édition est affaire d'interprétation, et la meilleure manière d'étudier la *Charrette* demeure l'approche comparative, tel le « Projet Charrette » de Karl Uitti (http://www.princeton.edu/~lancelot/ss/), qui permet de contraster les leçons de l'ensemble des manuscrits, un outil de choix pour les spécialistes du texte.

Mon analyse du *Chevalier de la Charrette* portera sur l'apprentissage et les performances du héros qui tendent à la non-inscription binaire. Suite à l'expérience transformatrice de la charrette, et de la honte, Lancelot deviendra « meilleur chevalier du monde » en supplantant Méléagant (une figure des excès des masculinités guerrières, ainsi que du rapt) tout en permettant ce que la cour d'Arthur n'a pu accomplir : la libération (et le juste traitement) de la reine ainsi que des prisonniers de Gorre, hommes et femmes. Je commencerai par analyser les différents épithètes qui se réfèrent au héros jusqu'à la révélation de son nom à l'audience, au milieu du roman, et comment les jeux de paradoxe, ironie, et symétrie qu'ils entretiennent permettent de souligner la fluidité et la multiplicité identitaire du héros, qui sera le mieux représentée par le titre « *celui qui l'aunera* » [celui qui prendra la mesure des autres, 361], que le héros portera après avoir démontré une capacité de transformation telle qu'il pourra agir entre les marges (et en dehors) de toute grille binaire, et ce, sans hésitation. Dépourvu d'un épisode du lac, je montrerai ensuite comment l'herméneutique de la charrette présente une grille de lecture similaire, qui permettra la pluralité du héros, ses facultés transformatrices, ainsi que sa capacité à traverser les frontières de l'interdit, souvent inaccessibles au genre humain. L'expérience de la charrette éloignera la chevalerie du héros et son rapport à la masculinité à ceux des barons d'Arthur, des chevaliers du tournoi de Noauz (le motif du « Tournoi de Trois Jours » chez Chrétien) et des autres qu'il rencontrera. Symbole psychopompe, la charrette apparentera également le héros à une figure mortuaire aux contours incertains, un être qui s'oublie, qui se dissipe, ou se dissout, ce qui lui permettra de pouvoir transcender – et transgresser – les limites de nombreuses coutumes que les hommes souhaiteraient imperméables. Lancelot expérimentera en montant dans ce véhicule une mort sociale, ainsi

qu'une émasculation partielle, qui servira à son exemplarité. Ce sera finalement sur l'apprentissage de la honte, un entraînement qui prendra place dès le début du roman avec l'épisode de la charrette, puis via l'immixtion d'une quantité de demoiselles entourées de mystère, que je me pencherai. Selon Eve Kosfsky Sedgwick, la honte est un affect qui permet la construction d'une identité différée, constamment en devenir, et qui, en tant qu'impulsion, peut même mener à la mise en place d'une mécanique de décalage identitaire ainsi qu'au changement social.[236] Je soulignerai ainsi comment l'apprentissage d'une gestion de la honte et de la non-hésitation permettra à Lancelot de devenir un exemple de fluidité du genre.

I) Les épithètes du héros

a. Le « chevalier de la charrette »

i. « Un chevalier »

« *Un chevalier* » (v. 271) est la première appellation du héros dans le texte.[237] C'est un terme qui prend sa matérialisation via le regard de Gauvain, lorsque ce dernier rencontre le héros pour la première fois : « *Ne tarda gaires quant il voit* / *venir un chevalier le pas* » (vv. 270-71). Considérant les remarques d'Haraway quant au rôle

[236] « Shame … generates and legitimates the place of identity – the question of identity – at the origin of the impulse to the performative, but does so without giving that identity space the standing of an essence. It constitutes it as to-be-constituted, which is also to say, as already there for the (necessary, productive) misconstrual and misrecognition … Queer, I'd suggest, might usefully be thought of as referring in the first place to this group or an overlapping group of … those whose sense of identity is for some reason turned most durably to the note of shame … [F]or certain ("queer") people, shame is simply the first, and remains a permanent, structuring fact of identity: one that … has its own, powerfully productive and powerfully social metamorphic possibilities. » *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham and London: Duke U P, 2003), 63-64.

[237] Si nous faisons abstraction du titre du roman annoncé par Chrétien dans le prologue vv. 24-25, « *Del Chevalier de la Charrette* / *comance Crestiëns son livre* ». Rappelons que « *eime ritter* » (v. 25) était également la première appellation de Lanzelet dans le prologue. Certes, il s'agit d'une catégorisation terminologique normative qui implique, dans sa conceptualisation la plus basique, un homme, un cheval, et un équipement martial, mais nous avons vu dans le chapitre précédent comment cela n'était pas une donnée suffisante pour s'assurer d'une masculinité totalisante chez le héros.

définitionnel de la « vision »,[238] « the power to see – and perhaps the violence implicit in our visualizing practices, » définir ce « *chevalier* » qui prend son articulation identitaire via ce prisme constitutif que sont les yeux de Gauvain se présente comme une entreprise hasardeuse. Ce que Gauvain voit, et entend, par « *chevalier* », passe par la reconnaissance qu'il se fait lui-même de codes, attributs, et performances associées. Il s'agit d'une catégorisation terminologique normative, et aucune description ultérieure ne nous est donnée. Par contraste, Lancelot est celui « *qui mon seignor Gauvain conut* » (v. 278). C'est d'ailleurs Lancelot qui le salue. Chrétien établit ainsi un contraste qui démontre, via la terminologie complète du titre de noblesse de Gauvain, que son nom le précède. Il est chevalier de renom, et neveu du roi. Lancelot, quant à lui, précède son nom, ainsi que son identité, et l'audience est volontairement plongée dans un néant interprétatif permettant la curiosité et la réflexion. En effet, le nom de ce mystérieux « *chevalier* » ne sera révélé que vers le milieu du roman.[239] Très rapidement, nous constatons que « *li chevaliers* » (par exemple, v. 274, v. 299), ainsi que les pronoms « *cil* » (v. 296), ou « *lo* » (v. 302), sont les uniques terminologies composant le champ lexical de la voix narrative se référant au héros, et ce, jusqu'à ce qu'il monte dans la charrette. C'est donc au masculin que le texte se réfère au héros.

Nous ne savons ni d'où le héros vient, ni comment il a ouï dire de l'enlèvement de Guenièvre. Il n'est pas mentionné parmi les chevaliers à la cour de Logres au début du

[238] « Situated Knowledges», 585.

[239] Notons que la reconnaissance de Gauvain par le héros n'implique pas nécessairement l'affiliation de ce dernier à la cour du roi Arthur. En effet, dans un contexte arthurien, tout le monde connaît Gauvain. De plus, nous verrons qu'il il sera justement crucial pour la construction du héros d'être effectivement dissocié de cette cour. Rappelons également comment Lanzelet ne pouvait révéler son nom à Gauvain, ne sachant comment il se nomme. Par contre, lorsque Gauvain lui révèlera son nom, Lanzelet le reconnaîtra immédiatement, sans que le texte nous informe pourquoi. Ce savoir est présenté comme une donnée brute. La réputation de Gauvain, le héros arthurien par excellence, est en effet connue de tous, à commencer par l'audience.

roman, durant la scène de l'enlèvement). Le contexte de la rencontre entre les deux hommes est simplement « *la forest* » (v. 258), un contexte géographique anonyme, à la marge de la civilisation. Ainsi, notre héros semble véritablement surgir de nulle part : « *sor un cheval duillant et las* / *et pantoisant et tressüé* » (vv. 268-73) [sur un cheval en piteux état, harassé, à bout de souffle et baigné de sueur, 85]. Il ne fait que « *venir* » (v. 271), le premier verbe associé ici au héros reste intimement associé à l'idée de mouvement. C'est ici encore la mobilité qui demeure la qualité principale du personnage, premièrement mentionnée, et ici poussée à l'extrême comme en témoigne l'état de sa monture. D'où qu'il vienne, il préfère évoluer rapidement plutôt que de se soucier de l'apparat de son cheval. Cet enchainement de quatre adjectifs (« *duillant et las* / *et pantoisant et tressüé* », vv. 272-73) qui, mis à la suite, viennent dégrader l'un après l'autre l'une des plus importantes marques visuelles de la masculinité chevaleresque, mettent ainsi l'emphase sur le fait que notre chevalier semble bien moins concerné par le prestige de son apparat, voire même celui de son nom, qu'il ne donne pas à Gauvain, que par le but de sa course : la reine. À aucun moment l'audience n'a vu le héros se lancer à l'aventure, à la différence de Gauvain. Le roman commence à peine que Lancelot, figure ainsi essentiellement mobile, est déjà en route.

Immédiatement, il explique à Gauvain que son cheval est inutilisable (« *il n'a mes nul mestier* », v. 281), piètre introduction comparé à Gauvain qui a en sa possession deux équidés supplémentaires. Ce dernier, se devant d'aider celui qu'il voit comme un pair, lui laissera le choix : « *Or choisissiez* / *des deus le quel que il vos plest* » (vv. 288-289) [« Choisissez donc … celui des deux que vous préférez », 85]. Or, Lancelot « *n'ala pas querant le meillor,* / *ne le plus bel ne le graignor* » (vv. 291-292), [sans chercher à prendre

le meilleur, ni le plus beau ni le plus grand, 85], repart immédiatement. L'enchaînement de ces trois adjectifs, ici superlatifs, marque le contraste avec ceux qui dévaluaient plus tôt l'état de son cheval. Lancelot n'a que faire d'une monture aux attraits hyperboliques, et confirme ainsi qu'il se montre bien moins concerné par les apparences que par ce qui le pousse à faire preuve d'une si grande hâte. Qu'importe que ce soit le plus beau, ou le plus grand. L'important, ce n'est pas à quoi le héros ressemble, et encore moins qui il est, mais qu'il agisse au plus vite, qu'il reste mobile. Notons également ici l'emploi de la négation par la double conjonction de coordination « *ne le … ne le …* ». Face à la double possibilité offerte par Gauvain, Lancelot décide de ne choisir « *ne le… ne le …* », une performance de non-inscription dans le placement ou la préférence binaire. Certes, Lancelot prend l'un des deux chevaux de Gauvain, mais il ne prend pas le temps de faire un choix. Sans mesurer la valeur de l'un comme l'autre, le chevalier « *einz monta tantost sor celui* / *que il trova plus pres de lui* » (v. 293-94) [sauta aussitôt sur celui qu'il trouva le plus près de lui, 85]. Chrétien précise alors : « *cil chiez morz qu'il a leissié* » (v. 296) [Le cheval qu'il venait de laisser tomba raide mort, 85]. Lancelot est ainsi le « *chevalier* » qui semble se dissocier du rapport au cheval comme objet de valeur, ou totémique du masculin chevaleresque. À peine Gauvain l'a vu « *venir* » (v. 271) à lui promptement que « *Li chevaliers sanz nul arest* / *s'en vet armez par la forest* » (vv. 299-300). Son départ se fait dans une telle immédiateté que Gauvain « *lo suit et chace com angrès* » (v. 302) [se met à sa poursuite dans une chasse acharnée, 85].[240]

[240] La scène de la rencontre avec Gauvain rappelle le comique présent dans celle où Lanzelet croise la route de Johfrit, le premier homme rencontré par le héros d'Ulrich. Il s'agissait de dépeindre chez Lanzelet un chevalier qui s'empressait d'aller de l'avant, sans nécessairement savoir monter, ni tenir sa lance. Ici, le comique s'articule différemment, et Lancelot apparaît sur un cheval en piteux état, qui repart aussi vite qu'il est apparu, et qui a tellement poussé sa monture que mort s'ensuit. Il en sera de même pour le cheval que lui donne Gauvain.

Sur les traces du héros, Gauvain atteindra une clairière où un violent affront semblera avoir eu lieu, et son regret de ne pas avoir participé au combat confirmera les priorités héroïques du neveu d'Arthur : « *Si li pesa molt et desplot* / *ce que il n'i avoit esté* » (vv. 312-13) [Il regretta vivement de ne pas y avoir participé, 87].[241] Un double affect hyperbolique (« *li pesa molt* » et « *li desplot* ») transcrit sa relation à ce qu'il voit. Ici encore, le compte rendu de la scène passe par le prisme de son regard: « *et vit molt grant defoleïz* / *de chevax, et grant froisseïz* / *d'escus et de lances antor:* / *bien resanbla que grant estor* / *de plusors chevaliers i ot* » (vv. 307-311) [Il vit le sol tout piétiné par les chevaux et jonché de débris de lances et d'écus alentour : selon toute vraisemblance s'était déroulé là un violent combat entre de nombreux chevaliers, 87]. Si l'exploit n'est pas explicitement attribué à Lancelot, la trajectoire de Gauvain le suggère fortement, et le neveu d'Arthur semble affligé d'avoir perdu une opportunité de se faire ainsi reconnaître, bien qu'il ait décidé – comme par calcul – de partir « *Bien loing devant tote la rote* » (v. 268) [bien loin, en avant de toute la troupe, 85], préférant agir seul plutôt qu'avec un esprit communautaire, un renseignement qui atteste de son individualisme notable. Au milieu des décombres, il découvre soudain un indice d'importance : « *Si retrova mort le destrier* / *qu'il ot doné au chevalier* » (v. 305). Piètre cavalier dans l'allure, assassin équestre par deux fois en quelques vers, notre « *chevalier* » arrive néanmoins à accomplir des exploits martiaux hyperboliques qui peuvent jalouser le plus haut des représentants de la chevalerie arthurienne, et ce, sans que cela ne soit son but premier. Personne, y compris l'audience, n'a assisté à son combat. Personne ne peut l'en féliciter. Lancelot évolue d'un lieu à un autre sans s'assujettir à des codes de masculinité qui commanderaient à l'importance du visuel, qu'il s'agisse de l'allure, de l'apparat, ou du façonnement d'une réputation par la

[241] Ou plus précisément ici, « il lui pesa lourdement et lui déplu de n'y avoir été ».

présence d'un public qui pourrait témoigner de tels accomplissements. Gauvain représente sa propre logique, et Lancelot, par contraste, est un drôle de « *chevalier* », surgissant des bois, déjà reparti avant que Gauvain n'arrive dans la clairière, qui laisse derrière lui à deux reprises un cheval mort, qui ne peut pour l'heure être vu – et lu – autrement qu'échappant à toute logique si ce n'est celle du fuyant.

ii. « Cil qui sor la charrette »

Dans la première partie du roman de Chrétien, où le héros évolue sans que l'on ne sache son nom, ce sera donc le terme « *chevalier* », mais aussi les associations nominatives à cette mystérieuse « *charrette* », qui feront l'essentiel descriptif du héros. S'ensuivra, après l'épisode de la charrette que je développerai plus loin, tout un ensemble d'épithètes dérogatoires, d'appellations paradoxales, peu descriptives, faisant parfois appel à la litote, l'oxymore, ou même le paradoxe. Nous trouverons à titre d'exemple, après que le héros est monté sur la charrette, « *cil qui sor la charrete vint* » (v. 477), « *cil qui sor la charrete ot sis* » (v. 542), ou encore « *cil qui fu sor la charrete* » (v. 627). Dans ces trois exemples, « *cil* » est un pronom démonstratif dont la fonction est d'associer une personne à un acte ou une description. Mais l'apparence ordinaire d'un tel pronom cache quelque chose de bien plus subtil, puisqu'il permet à Chrétien de ne pas fournir à l'audience de substantif plus évocateur, tout en mettant en exergue verbes et compléments associés. Si le héros est tout simplement « *cil* », « celui » dont on parle mais dont nous ne savons finalement pas grand chose, c'est pour que l'on puisse mieux être informé qu'il « *vint* », « *ot sis* » (« s'était assis »), ou tout simplement « *fus* », sur ce mystérieux véhicule qu'est la « *charrete* ». Le mouvement du héros, et son association à cette « *charrete* », l'emportent sur toute autre dénomination ou description plus précise. Si être « du Lac » n'équivaut pas

être « de la charrette », il y a dans les deux cas une insistance sur une provenance qui soulève la curiosité, et qui mène à un titre instable, ou paradoxal, un chevalier étant *a priori* à cheval, et un noble étant *a priori* associé par le nom à un fief terrestre.[242] De plus, sachant qu'être « du Lac », c'est, dans certains textes, avoir été élevé par une fée, ou bien parfois venir d'un espace qui représente la suprématie, ou tout du moins l'autonomie, féminine,[243] nous verrons ici qu'être « de la charrette », c'est se voir également être associé à des codes de conduite dictés par les femmes, ainsi qu'à un autre espace – Gorre – réputé inaccessible par l'homme.

Avec l'appellation entière « chevalier de la charrette », nous avons une épithète, ainsi qu'un titre de roman, des plus paradoxaux, en ce qu'ils remettent en question une partie symbolique majeure du concept même de chevalier. La place d'une figure héroïque telle que le chevalier est à l'évidence bien plus congruente, et certainement plus noble dans l'allure, à dos de cheval qu'au fond d'une charrette. L'on ne peut non plus concilier les deux. Si nous retenons la définition de l'ironie selon Vladimir R. Rossman, effet comique qui « consists of a context of at least two opposed terms (ironic context) characterizing the same object (ironic reality) in relation to which they are logically incompatible »,[244] le titre « chevalier de la charrette » crée ainsi l'ironie, les deux unités le composant ne pouvant logiquement se retrouver en un seul et même corps. Et quand bien même l'audience ignorerait la symbolique de déshonneur associée à la charrette, il demeure qu'un chevalier

[242] Notons que la référence à la provenance mystérieuse « *cil qui sor la charrete vint* » (v. 477) peut ainsi rappeler le « *degene von dem Sê* » (v. 569) [jeune homme du Lac, 69] du texte d'Ulrich qui, accompagné des fées qui l'élevèrent, « *von dem mer kâmen* », sont [venus des flots, 57], et plus loin, la puissante armée qui « *von dem mer* / *ze Lanzeletes reise kam* » (vv. 8136-37) [arrivait par mer … menée par Lanzelet, 379]. De même, l'on pourrait rapprocher « *li chevaliers de la charrete* » (v. 873), avec « *der ritter vonme Sê* » (v. 2475) [le chevalier du Lac, 147]. Les deux appellations créent le paradoxe, car pour tout chevalier, être « du Lac » pourrait suggérer être sans terres.
[243] À l'image de « *von der Meide lande* » (v. 4685) [du Pays des Pucelles, 237] dans le texte d'Ulrich.
[244] *Perspectives of Irony in Medieval French Literature* (La Haie / Paris: Mouton, 1975), 32.

se doit, par définition, par profession, et selon les codes qui commandent aux performances de sa masculinité martiale, évoluer, si ce n'est en partie, à cheval. Dans la même optique paradoxale, si le roman prend fin au vers 7122, un explicit d'une ligne supplémentaire de la main du scribe Guiot nous laisse entendre l'association suivante : « *Ci faut li romans de Lancelot de la Charrete* » [Ici se termine *le roman de Lancelot de la Charrette*, 441]. Tout comme nous pouvons parfois avoir avec Lancelot le produit d'un système lacustre, peut-être aurons-nous chez Chrétien le produit d'un système charretier, que nous définirons.

iii. « Del rëaume de Logres » / « Del rëaume le roi Artu »

Avant la révélation du nom du héros, qui prend place centrale dans l'histoire, l'on lui demandera par trois fois de s'identifier dans la première moitié du roman. Lancelot répondra de manière fort similaire : « *Uns chevaliers sui, ce veez,* / *del rëaume de Logres nez* » (vv. 1935-36) [« Je suis chevalier, vous le voyez, et je suis originaire du royaume de Logres », 171], dira-t-il à un moine ; « *Del rëaume le roi Artu* » (v. 2011) [« né au royaume du roi Arthur », 175], dira-t-il à l'une des mystérieuses demoiselles qui se trouveront sur son chemin ; et « *del rëaume de Logres sui,* / *einz mes an cest païs ne fui* » (vv. 2087-88) [« Je suis du royaume de Logres, je ne suis jamais venu auparavant dans ce pays », 179] dira-t-il plus tard à un vavasseur. Lancelot ne mentionne donc aucune origine qui pourrait être clairement identifiées à un fief dynastique – tels Gaunes, comme dans *Lanzelet*, ou Bénoïc, comme dans le cycle Vulgate – où nous connaissons les parents. De plus, rien n'est dit à propos d'un lac ou d'une éducation spécifique dans un lac.[245] Affilier Lancelot à Logres, c'est en effet ne pas mentionner l'appartenance à une baronnie spécifique puisqu'il s'agit, dans la légende arthurienne, du royaume qui féodalise tous les

[245] Lanzelet, lui, mentionnait ses origines lacustres lorsqu'on lui demandait qui il était et d'où il venait.

autres, et son souverain n'est autre qu'Arthur. Lancelot le dit lui même : « *del rëaume de Logres* » (vv. 1987, 2087) équivaut à dire « *del rëaume le roi Artu* » (v. 2011). En sus de son rapport à l'équidé et de son rapport au nom, son rapport au fief sert à magnifier son appellation de « chevalier de la charrette » – un chevalier en charrette, anonyme, provenant d'un mystérieux véhicule plutôt que d'une terre dynastique – et distancie également le héros des masculinités chevaleresques pour lesquelles ces trois aspects sont souvent essentiels, et que l'on retrouve notamment chez Gauvain – lui possesseur de plusieurs chevaux, ayant un nom que l'on reconnaît, et neveu du roi.

Inscrire les origines de Lancelot dans le royaume de Logres permet également d'esquisser un système symétrique entre origine (Logres) et destination (Gorre).[246] Nous avons deux royaumes aux coutumes différentes, l'une des plus importantes étant celle qui empêche les prisonniers venant de Logres de partir du royaume de Gorre, où ils sont confinés, alors que Méléagant, futur roi de Gorre, ainsi que le nain sur sa charrette, possiblement son serviteur, pourront évoluer librement sur les terres de Logres. À l'inverse, Lancelot sera le seul à être capable d'aller puis de revenir de Gorre,[247] ce pays dont on ne revient pourtant pas (« *el rëaume don nus n'eschape* », v. 1942), et qui permet ainsi l'association au royaume des morts, dont la charrette serait le véhicule psychopompe. La frontière précise qui sépare les deux royaumes n'est d'ailleurs jamais clairement démarquée par l'auteur. En effet, dans le folklore celtique, ainsi que dans de nombreux textes arthuriens qui s'en inspirent souvent, la frontière qui sépare le royaume des morts de celui des vivants n'est pas toujours palpable, visible, ou sensible. Elle prend souvent en

[246] Nous avons pu observer dans *Lanzelet* comment le lac et Gaunes – ainsi qu'une grande partie du monde terrestre – fonctionnaient comme antagonistes (géographiques, élémentaires, politiques, et sexués), jouant également sur la thématique « origine / destination » tout en la renversant, Gaunes et le lac étant tous deux origines et destinations.

[247] Il nous faut inclure hommes et femmes qu'il libère, mais qui n'auraient pu partir sans son concours.

compte la présence d'un espace aquatique (une source, une rivière, une fontaine, etc.), ce qui ferait du Pont de l'Épée que Lancelot traversera plus tard, au-dessus des flots grondants,[248] un candidat logique. Mais le gué, dont j'analyserai l'épisode, ou encore le passage des pierres, entre autres, pourraient tous faire office de frontière symbolique.[249] Le nom du héros sera révélé à l'audience au beau milieu du texte, le héros se retrouvant tout juste au royaume de Gorre, sans que « cet espace médian » qu'est la frontière le séparant de Gorre soit clairement identifiable. Quant à cette charrette, conduite par un nain, dont nous savons que de tels êtres figurent parmi les serviteurs de Méléagant, elle pourrait bien être, si tôt dans le roman – et bien loin de son centre – la première extension du royaume des morts au sein de celui des vivants.

À l'image de la fluidité du héros, dont les épithètes mélangent plusieurs origines et destinations, curieuses comme paradoxales, le texte présente en effet une fantastique malléabilité structurelle. Nombreux sont les médiévistes qui ont cherché à discerner quelle serait l'organisation épisodique du texte, mais il ne saurait être lu de façon unilatérale. Comme le conclut très bien Norris J. Lacy :

---

[248] Voilà qui rappelle en effet la rivière des morts d'un grand nombre de mythologies : « *[E]t voient l'eve felenesse, / noire et bruiant, roide et espesse, / tant leide et tant espoantable / con se fust li fluns au deable, / et tant perilleuse et parfonde / qu'il n'est riens nule an tot le monde, / s'ele i cheoit, ne fust alee/aussi com an la mer salee. / Et li ponz qui est an travers / estoit de toz autres divers, / qu'ainz tex ne fu ne ja mes n'iert* » (vv. 3015-25) [Ils contemplent l'eau traîtresse aux flots noirs et grondants, impétueux et boueux, si laide et si épouvantable que l'on aurait dit le fleuve de l'Enfer. Elle est si dangereuse et si profonde que toute créature en ce monde, si elle y tombait, y aurait été aussi anéantie que dans la mer salée. Et le pont qui la traversait ne ressemblait à aucun autre : on n'en vit jamais et on n'en verra jamais de tel, 227]. Nous retrouvons l'une des représentations symboliques de l'aquatique, présentes chez Bachelard, dont je parlai dans le chapitre précédent. C'est le caractère noir et insondable de l'eau qui lui donne son symbolisme mortuaire. Une telle description est à la fois antagoniste à la clarté liée à cet espace de bien-être que peut être le lac dans d'autres textes, que l'on associera au contraire aux eaux claires de la source ou de la fontaine. De plus, son caractère unique et infranchissable, ainsi que sa fonction de passage entre deux mondes, font de ce pont une épreuve appropriée pour le héros, qu'il surmontera, lui le passeur de frontières merveilleuses.

[249] « On serait bien en peine – et pour cause – de situer « géographiquement » des lieux, des passages, à l'évidence symboliques, comme le sont, dans *Le Chevalier de la Charrette*, le *Passage des pierres* … ou le célèbre *Pont de l'Épée* que franchira Lancelot … et son homologue moins prestigieux, le *Pont Evage* qui sera fatal à Gauvain. » Jacques Ribard, « Les romans de Chrétien sont-ils allégoriques ? », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 28 (1976), 15.

> whether it … has five, or some other number of parts – the disagreements suggest more than anything else that the poem … is multistructural. Depending on the critic's point of view, different episodes will assume structural significance and permit us to construct different but equally valid formal analyses.[250]

Lancelot sera l'unique être humain capable de faire à la fois de Logres et de Gorre une origine et une destination. En cela, la frontière qui sépare ces deux espaces est aussi fuyante et malléable que le personnage qui la traverse. Qu'importe ce qu'elle est, ou où elle est, puisque comme notre héros, elle échappe à toute nomenclature précise et se fond dans les possibles. S'il est ici « de Logres », ou là encore « de la charrette », il sera également « héros de Gorre », chaque épithète – malgré la préposition « de » – permettant ainsi au héros de se fondre dans une multiplicité d'origines et de destinations, faisant de Lancelot une figure du mouvant et de la transition qui rappelle la définition du « troisième homme » de Serres,[251] et, si ce n'est en partie, du *queer* selon Sedgwick. Là où le nom de l'homme et le fief qui y est souvent associé font souvent la masculinité chevaleresque, « the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning »[252] s'appliquent en effet parfaitement ici à la multiplicité des origines et des épithètes de Lancelot, qui permettent de créer le trouble en présentant un héros toujours flottant entre les unes et les autres. Si Lancelot surgit dans la *Charrette* pour

[250] *The Craft of Chrétien de Troyes: An Essay on Narrative Art* (Leiden: Brill, 1980), 89.
[251] « Sa bonne volonté de traduire passe par le fondu enchaîné de la transition que désigne, en langue française, la préposition *entre*, longe un axe ou plonge dans un sas étrange autour desquels doivent tourner les différences du monde. » *Atlas*, 24. « En cet espace médian se lève, en effet, transparent, invisible, le fantôme d'un troisième homme, connectant l'échange entre le même et l'autre, abrégeant le passage entre le prochain et le lointain, dont le corps croisé ou fondu enchaîne les extrémités opposées des différences ou les semblables transitions des identités. Mieux que le décrire ou le définir, je veux le devenir, ce voyageur qui explore et reconnaît, entre deux espaces éloignés, ce tiers lieu. » *Atlas*, 29.
[252] Sedgwick, *Tendencies*, 8.

ainsi dire du néant, c'est sans doute parce que tel est le lieu de résidence qui le représente le mieux.[253]

Revenons sur ce que nous enseignent les réponses du héros. « *– Je ? Non !, / fet li chevaliers, par ma foi* » (vv. 1928-29) répondra-t-il tout d'abord au moine. Rester incognito demeure donc une affaire choix pour le héros.[254] Pour celui dont nous n'apprendrons que plus tard qu'il est « Lancelot du Lac », dire qu'il est « de Logres » permet à Chrétien de garder le suspense tout en établissant un paradoxe certain entre une dénomination terrestre générique et la future dénomination aquatique du héros. Lancelot n'a donc pas à se justifier d'un nom que l'on pourrait lire antithétique à une dénomination chevaleresque typique, puisque ne présentant aucun marqueur de fief terrestre précis (telle une baronnie ou ville).[255] Il est « *chevalier* », « *ce veez* » (v. 1935) [vous le voyez, 171], dit-il au moine. Dire qu'il est « *chevalier* », « *de Logres* » de surcroît – deux dénominations génériques – permet au futur « Lancelot du Lac » d'éviter de donner de plus amples explications sur un nom qui pourrait soulever plusieurs contresens, ainsi que

[253] Maltilda Tomaryn Bruckner dira que la *Charrette* est le roman où Chrétien joue le plus « with the possible and the impossible, used fiction to ask questions about real human complexities, stretches the possibility by imagining the impossible. » « *Le Chevalier de la Charrette*: That Obscure Object of Desire, Lancelot » dans *A Companion to Chrétien de Troyes*, Norris J. Lacy et Joan Tasker Grimbert éds. (Cambridge : D.S. Brewer, 2005), 154. Sur les réactions conflictuelles entre lecteurs et critiques, la grande diversité des interprétations et réactions, voir Matilda Tomaryn Bruckner, « An Interpreter's Dilemma : Why Are There so Many Interpretations of Chrétien's *Chevalier de la Charrette* ? » *Romance Philology* 40.2 (1986), 159-80.

[254] Dans *Lanzelet*, le héros ne pouvait en effet révéler son nom lorsqu'on le lui demandait car il l'ignorait. Ici, il choisit sciemment de le taire. Nous verrons que l'expérience de la charrette l'incite en effet à favoriser l'acte à la parole, à se concentrer sur les faits plutôt que d'avoir à être jugé par les implications portées par le nom (c'est là la fonction majeure de la réputation). Sur l'anonymat du héros, voir par exemple Ernst Soudek, « The Origin and Function of Lancelot's Anonymity in Chrétien's "Le Chevalier de la Charrette" », *South Central Bulletin*, 30 (1970), 220-23 ; plus récemment Marie-Luce Chênerie, « L'anonymat de Lancelot du Lac dans les préludes d'une carrière héroïque », *Littératures*, 11 (1984), 9-16 ; ou encore Chênerie, « Le thème du nom dans la carrière héroïque de Lancelot du Lac. Deuxième partie : la révélation du nom et du lignage », *Littératures* 12 (1985), 15-30.

[255] Tout comme il se montrera hésitant à monter sur la charrette, Lancelot aurait-il peur d'être jugé face à l'ambigüité de son nom, d'en avoir honte ? Le texte ne dit rien à ce sujet. Notons cependant que les thèmes affectifs de la honte et de la souffrance du héros seront largement exploités par Chrétien dans la *Charrette*. Chez Ulrich, ces affects étaient liés à l'absence du nom et des origines, mais Chrétien fera de Lancelot un champion du rejet du terminologique, de l' « *ergon* » face au « *logos* », et il fera de la honte et de la souffrance du héros un entraînement au questionnement identitaire et à ses multiples performances.

de plus amples questions. La réponse est générique, pratique, et la conceptualisation du héros passe à nouveau par le prisme de la « vision », et donc par l'arbitraire de l'interprétation sémiotique.[256]

Il ne sera donc chose facile de savoir qui est ce « *chevalier* », et seule Guenièvre saura ainsi véritablement « voir » celui dont elle révèlera plus tard le nom à l'audience : « *Lanceloz du Lac* » (v. 5713). La première partie de la *Charrette* permettra au héros d'expérimenter la honte comme affect permettant le questionnement identitaire, menant à l'approbation progressive d'une identité changeante et malléable. Apprendre à être le « *chevalier de la charrette* », comme être « *Lanceloz du Lac* », ou toute autre épithète paradoxale se référant au héros, c'est apprendre à porter l'étrangeté et la multiplicité identitaire. Nous avons un héros qui s'écarte des performances typiques de la caste guerrière qui l'entoure, puisqu'il dissocie son nom d'avec ce qui fait usuellement la fierté de la chevalerie : le prix, ou la prouesse (« *preu* », v. 1933), c'est-à-dire la gloire via la réputation. Ainsi le moine, qui souhaiterait vivement promouvoir la réputation du héros, lui demandera de lui donner son nom afin qu'il puisse parler de son exploit: « *si porreiez avoir grant preu* » (v. 1933), ajoutera-t-il. Mais Lancelot préfère taire son nom. *« De mon non ne savroiz vos point* » (v. 2013) [« vous ne saurez rien de mon nom ! », 175], dira-t-il pareillement plus tard à une demoiselle qui se proposait d'aller colporter ses exploits.[257] Peu importe la diffusion du « *preu* », nous verrons que pour Lancelot l'acte en soi (l' « *ergon* ») lui importe plus que les dires (le « *logos* ») qui l'entourent. Quant à la

[256] Notons que « *ce veez* » (v. 1935) pourrait être également traduit par l'emploi idiomatique occasionnel de « voyez-vous ». Il demeure que Lancelot, en en appelant à la logique (« vous le voyez ») ou bien à l'idiomatique (« voyez-vous ») ne laisse à son interlocuteur que l'opportunité de le juger via ce que le regard peut mesurer – parfois à tord – ou par l'acquiescement de la description générique et évasive (« *chevalier* ») qu'il fait de lui-même.

[257] Il indique peut-être aussi par là même que la sémiotique atypique de son nom ne permettrait pas d'en savoir plus sur une quelconque affiliation à un fief ou une généalogie.

réponse que Lancelot donnera au vavasseur, qui lui demandait simplement « *qui il estoit et de quel terre,* / *mes son non ne li anquist pas* » (vv. 2084-85) [qui il était et de quel pays, sans toutefois s'enquérir de son nom, 179],[258] elle souligne, plus que la sémiotique typique de la provenance aristocratique liée au nom chevaleresque, la capacité du héros de venir d'un lieu A (« *Del rëaume de Logres sui* », v. 2087), pour se diriger vers un lieu B, constamment nouveau (« *einz mes an cest païs ne fui* », v. 2088) [« je ne suis jamais auparavant venu dans ce pays », 179]. Plus importante que la rigidité du nom, qu'il choisira ici encore de ne pas révéler, demeure la capacité du héros à se mouvoir, à amplifier son héroïsme par le changement, ou le passage, constants.[259]

b. Le « héros de Gorre »

i. « Lanceloz del Lac »

Le Chevalier de la Charrette n'offre aucun épisode de l'enfance du héros dans un lac, ou toute mention d'un lac magique, qui aurait pu mettre l'emphase sur un possible symbolisme du nom et des origines du héros, ou bien sur toute emprunte féminine merveilleuse. Néanmoins, Chrétien fera tout de même mention d'une Dame fée qui l'éleva pendant son enfance. La relation du héros au merveilleux n'est donc pas totalement étouffée, même si Chrétien ne mentionne jamais que Lancelot fut élevé au sein d'un lac ou que cette dame soit une fée dite « marine ». Alors qu'il est emmuré dans une enceinte avec des compagnons de route, en marche vers le royaume de Gorre, Lancelot, pris au piège, se

[258] Notons que le vavasseur lui demande littéralement « *de quel terre* » (v. 2084) il provient. Répondre qu'il se nomme « du Lac », bien qu'étant une réponse juste, pourrait donc fort bien interloquer le vavasseur.
[259] A l'évidence, l'errance demeure l'une des facultés principales du chevalier errant, mais à chaque arrêt, lorsqu'il y a une tâche à accomplir, le « *preu* » du chevalier s'en retrouve souvent amplifié, et nous voyons bien ici comment Lancelot se distancie d'ores et déjà de cet aspect précis des masculinités chevaleresques. Pour le héros ce seront ainsi l'incognito plus que la promotion du nom, la mobilité plus que l'arrêt, la fluidité plus que le monolithisme de l'héroïsme masculin, qui feront sa qualité.

croit victime de quelque enchantement, et l'idée même de l'enfermement le fait paniquer. Nous apprenons alors la chose suivante:

> Mes cil don plus dire vos doi
> avoit un anel an son doi
> don la pierre tel force avoit
> qu'anchantemenz ne le pooit
> tenir, puis qu'il l'avoit veüe.
> L'anel met devant sa veüe,
> s'esgarde la pierre et si dit :
> « Dame, dame, se Dex m'aït,
> or avroie je grant mestier
> que vos me poïssiez eidier. »
> Cele dame une fee estoit,
> qui l'anel doné li avoit,
> et si le norri an s'anfance,
> s'avoit an li molt grant fïance
> que ele, an quel leu que il fust,
> secorre et eidier li deüst. (*Charrette*, vv. 2341-2356)
>
> [Mais le personnage principal de mon récit avait à son doigt un anneau dont la pierre avait le pouvoir de dissiper tout enchantement dès qu'il l'avait regardée. Il met l'anneau devant ses yeux, examine la pierre et prononce ces mots : « Dame, dame, - que Dieu m'assiste ! -, maintenant j'aurai grand besoin de votre aide ! » Cette dame était une fée : c'est elle qui lui avait fait don de l'anneau. Elle l'avait élevé pendant son enfance et il lui vouait une très grande confiance, convaincu qu'elle lui viendrait en aide, où qu'il se trouvât, et lui porterait secours, 193].

C'est ainsi plutôt abruptement et, il semblerait, de façon anecdotique, que Chrétien nous informe de l'enfance du héros. Aucune mention d'un lac donc, mais celle qui a élevé le héros reste « *fee* » (v. 2351), c'est-à-dire toujours emprunte d'un certain mysticisme et de sexe féminin, et également « *Dame* » (v. 2348), aristocrate donc. Nous apprenons que c'est elle qui « *le norri an s'anfance* » (v. 2353), qui apposa ainsi à la Nature du héros (son origine brute, apparemment inscrite dans un quelque endroit du royaume de Logres), une Nourriture (la marque d'une éducation fée, ainsi que la construction du genre). Inquiet, Lancelot s'adresse par deux fois à cette « *Dame* ». Avec le don de l'anneau, la relation du héros au merveilleux peut même symboliser une alliance aussi forte que celle qui unit deux

êtres par le mariage, une relation privilégiée qui pourrait à la fois expliquer l'attraction de Lancelot au merveilleux, ainsi que son caractère anti-marital, lui qui non seulement choisira la relation adultère, mais qui permettra également la reconsidération de la coutume maritale après sa performance au tournoi de Noauz. C'est en relation au merveilleux, et au rapport entre naturel et surnaturel, que se trouvent ses premières allégeances. C'est ainsi qu'il transcende les codes, lois, et coutumes qui font l'homme.

Certes, Guenièvre est le principal objet de désir du roman, le point focal, mais il ne faut pas oublier que la secourir demande un exploit, une merveille en somme, que personne d'autre ne peut accomplir. Si le moine dont je parlais plus tôt lui demande son nom et ses origines, c'est parce qu'il put accomplir un exploit « *mialz que dis home ne feïssent* » (v. 1919) [plus aisément que ne l'auraient fait dix hommes, 169]. En effet, ayant réussi à soulever une stèle l'annonçant comme le futur héros de Gorre, Lancelot prend soudain comme nom « *cil qui delivrera* / *toz ces qui sont pris a la trape* / *el rëaume don nus n'eschape* » (vv. 1940-42) [le chevalier qui délivrera tous ceux qui sont pris au piège du royaume dont nul ne s'échappe, 171]. Il ne s'agit pas dans la *Charrette* du motif folklorique traditionnel du sauvetage de Guenièvre, dont le but est de secourir la reine afin d'en faire un trophée marital et sexuel.[260] Il y a là une merveille à accomplir, et hommes

[260] L'on retrouve la légende des enlèvements de Guenièvre parmi les triades galloises, dans un poème fragmenté du milieu du XIIe siècle. Gwenhwyvar est enlevée par Melwas, et un valeureux guerrier qui est comparé à Keu (probablement Arthur) part l'affronter afin de la reprendre. Dans la *Vie de saint Gildas* de Caradoc de Llancarfan, il est dit que « Gildas … arrived at Glastonbury, at the time when king Melwas was reigning in the summer country … Glastonbury, that is, the glassy city, which took its name from glass, is a city that had its name originally in the British tongue. It was besieged by the tyrant Arthur with a countless multitude on account of his wife, Gwenhwyfar, whom the aforesaid wicked king Melwas had violated and carried off, and brought there for protection, owing to the asylum afforded by the city's invulnerable position due to the fortifications of thickets of reed, river, and marsh. The rebellious king, Arthur, had searched for the queen throughout the course of one year, and at last heard that she was staying there. Thereupon he roused the armies of Cornwall and Devon; war was prepared between the enemies. When he saw this, the abbot of Glastonbury, attended by the clergy and Gildas the wise, stepped in between the contending armies, and in a peaceable manner advised his king, Melwas, to restore the ravished lady. Accordingly, she … was restored in peace and goodwill. When these things were done, the two kings gave the abbot a gift of many domains. »

comme femmes à délivrer ! Il s'agira, de plus, d'atteindre un lieu qu'aucun homme n'a pu atteindre avant lui,[261] ce qui magnifie à nouveau la fluidité et la mobilité du héros. En libérant hommes et femmes d'un univers qui les enferme en unisson, Lancelot se présente comme un véritable antagoniste de l'imposition de Méléagant, du légiféré (la coutume de Gorre qui les retient prisonniers), ainsi que du monde carcéral. Notons que la nuit d'amour avec Guenièvre nécessitera l'accomplissement d'un exploit similaire. Il s'agira pour Lancelot de s'infiltrer dans la geôle où la reine est retenue prisonnière, par une étroite fenêtre, dont il faudra préalablement en extraire les barreaux, un espace à priori impénétrable. L'on retient souvent l'union des deux amants comme point central de l'œuvre, mais la symbolique du passage improbable ou impalpable des frontières s'attache pourtant au héros dans l'ensemble du texte. Rien n'arrête Lancelot, et cette union aura lieu dans un espace de retenue et de conditionnement forcé, au sein d'un royaume que l'on peut associer à celui des morts, qui confine sans différence tous les représentants de l'humain, et d'où l'on ne revient à priori jamais, le plus improbable des microcosmes au sein du plus improbable des macrocosmes.

Revenons sur le nom du héros même. Ce n'est qu'au point central de l'histoire que Guenièvre révèlera le nom du héros, aux personnages qui l'entourent, ainsi qu'à l'audience: « *Lanceloz del Lac a a non* / *li chevaliers, mien escïant* » (vv. 3666-67) [« Lancelot du Lac, c'est le nom de ce chevalier, autant que je sache », 261].[262] C'est donc

---

Voir Rachel Bromwich, éd.et trad., *Trioedd Ynys Prydein: Triads of the Isle of Britain* (Cardiff: U of Wales P, 1978), 381-82. Pour plus de détails sur les origines folkloriques du motif de l'enlèvement de Guenièvre, voir Tom Peete Cross et William A. Nitze, *Lancelot and Guenevere: A Study on the Origins of Courtly Love* (Chicago: U of Chicago P, 1930).

[261] Comme c'est le cas avec le lac dans *Lanzelet* et le Vulgate.

[262] Le manuscrit de Guiot présente 7123 vers. La révélation du nom conserve donc sa place centrale. En ajoutant « *mien escïant* » (v. 3667) [« autant que je sache », 261] à la désignation de son amant, et dont la traduction exacte se rapprocherait bien plus de « je sais », notons comment nous pourrions lire que Guenièvre s'approprie l'identité du héros via le renforcement du pronom « *mien* ».

Guenièvre qui le nomme, un détail d'importance. Selon Michel Pastoureau, nommer, dans le roman médiéval, c'est permettre à l'audience de pouvoir cerner ce qui fait l'essence du personnage via des rapprochements étymologiques subjectifs. La dénomination « est toujours un acte extrêmement fort, parce que le nom entretient des rapports étroits avec le destin de celui qui le porte. C'est le nom qui donne sens à sa vie. »[263] « Lancelot du Lac », c'est d'abord un nom « provenance ». Si nommer le héros, c'est ici lui donner un destin, c'est aussi indiquer sémantiquement une origine qui peut prêter à la curiosité, au merveilleux ou à l'étrange (« du Lac »).[264] De façon similaire, être « de la charrette », c'est porter un nom provenance ainsi qu'un lieu de destination soulevant les mêmes questions sémantiques. Dans la *Charrette,* Lancelot ne commence pas son aventure dans ce véhicule, on l'incite à y monter. Il en va de même pour « du Lac » (entendons, dans *Lanzelet* et le Vulgate), Lancelot y ayant été emporté. Et pourtant, ces deux noms (« du Lac », « de la charrette ») appuient dans leur construction grammaticale l'idée d'origine. Flottant entre des espaces qui sont eux-mêmes duels, le héros n'en ressort que mieux comme figure de fluidité constante : Il est à la fois d'où il vient et où il va. Si la dénomination consiste à rassembler un ensemble ou une suite de signifiés (la définition) sous un seul et même signifiant (la dénomination), alors l'ensemble des épithètes dérogatoires ou paradoxales du héros, ainsi que son nom même, lorsque considéré dans sa totalité (« Lancelot » et « du Lac »), alors ces signifiants nous invitent à contempler le héros sous le regard de la fluidité. En d'autres termes, il ne peut donc y avoir de signifié clair en ce que les identités du héros ne peuvent être unilatéralement stables et traduisibles. Ces considérations invitent à remettre en question toute forme de monolithisme identitaire qui pourrait enfermer le

[263] *Une histoire symbolique,* 17.
[264] Nous le verrons, notamment, une fois le nom contrasté par la suite avec ceux de la gente chevaleresque du tournoi de Noauz.

héros, et ainsi imposer aux codifications du genre un script unique à suivre. Le script d'« *Amor* », dont Guenièvre et les demoiselles seront les mystérieuses figures mentors, requerra de la part de Lancelot toute son attention, et le convertira progressivement, certes via un procédé d'instrumentalisation forcé, en « agent » porteur des valeurs transformatrices de ces maîtresses. En sus d'être celle qui révélera à l'audience le nom du héros au milieu du roman, Guenièvre lui confirmera verbalement la performance à suivre lors de leur première rencontre, tandis qu'elle lui dira que sa faute aura été d'avoir eu peur de monter sur la charrette, une performance qui peut nuire aux masculinités chevaleresques puisqu'elle requiert l'humiliation via l'expérience de la honte.[265] Afin de s'y préparer, le héros bénéficiera d'une formation de la part de plusieurs demoiselles, et c'est à travers plusieurs tests et épreuves, durant l'espace d'une moitié de roman, qu'il devra apprendre et accepter la transformation identitaire et, suivant l'ingérence de ces figures féminines, la performance d'une masculinité extrêmement fluide et malléable.

Bien que l'on retienne principalement le rôle de Guenièvre durant la scène de la dénomination de Lancelot, l'importance du concours des mystérieuses demoiselles est en effet déjà présent. C'est en effet à la demande de l'une de ces jeunes femmes que Guenièvre révèle le nom du héros. Une fois sa question ayant trouvé réponse, cette demoiselle s'exclamera : « *Dex ! Com en ai lié et riant* / *le cuer, et sain !* » (vv. 3668-69) [« Mon Dieu ! Comme j'en ai le cœur plein de soulagement et de joie ! », 261]. Comme c'est souvent le cas avec Chrétien, tout est allusif, et rien de plus ne sera dit. C'est à l'audience de devoir interpréter ce passage. Notons également que durant cette scène, ce

[265] « *Comant ? Don n'eüstes vos honte* / *de la charrete, et si dotastes ?* / *Molt a grant enviz i montastes* / *quant vos demorastes deus pas.* / *Por ce, voir, ne vos vos je pas* / *ne aresnier ne esgarder* » (vv. 4492-97) [« Comment ? La charrette ne vous a-t-elle pas fait honte et inspiré de la crainte ? Vous y êtes monté bien à contrecœur, puisque vous avez tardé le temps de faire deux pas ! Voilà pourquoi, en vérité, j'ai refusé de vous parler et de vous regarder », 303-05].

sera la demoiselle, et non Guenièvre, qui s'adressera à Lancelot afin de lui demander de se tourner afin de mieux voir la reine : « *Quant Lanceloz s'oï nomer,* / *ne mist gaires a lui torner* » (vv. 3675-76). Notons à ce sujet que le nom complet du héros (« *Lanceloz del Lac* ») n'apparaît que deux fois dans la *Charrette,*[266] de la bouche de Guenièvre – à la demande de cette demoiselle – mais aussi de celle des prisonniers de Gorre. Bien que ces prisonniers soient, selon les dires de Méléagant au début du roman, « *chevaliers, dames et puceles* » (v. 53), il s'agira dans ce contexte précis de « *chevaliers qui le suioient* » (v. 5061) [chevaliers qui le suivaient, 332].[267] Il semblerait que nom complet du héros n'apparaisse dans le texte que pour servir une pluralité similaire à l'étendue de ses épithètes. Il sera prononcé des lèvres d'une « *dame* », la reine, suite à la demande d'une « *pucelle* », sa suivante, puis plus tard, par des « *chevaliers* », et nous avons là les trois types de prisonniers que Méléagant distinguait : « *chevaliers, dames et puceles* » (v. 53). « *Lanceloz del Lac* », c'est l'amant de la reine, mais également celui qui suivra demoiselles afin que chevaliers puissent mieux le suivre. Il amène ainsi à la chevalerie arthurienne un fonctionnement altruiste, ayant libéré les prisonniers sans soucis de gloire. Eux-mêmes iront secourir l'individualiste Gauvain en tant que groupe uni, sans conflit d'intérêt. Tous les chevaliers s'accordent, si bien qu'aucun d'entre eux ne sombre dans la querelle.[268] Par la suite, selon les directives de Guenièvre, nous verrons que Lancelot agira en faveur des

[266] J'entends, dans la copie de Guiot.

[267] Une fois la reine libérée, Lancelot est emprisonné suite à la traîtrise d'un nain. Après que ces « *chevaliers* » ont sauvé Gauvain du Pont de L'Eau, ce dernier s'enquerre immédiatement à propos de la reine, où plutôt de sa quête de gloire : « *Vint la puis nus an ceste terre,* / *fet mes sire Gauvains, requerre ?* (vv. 5151-52) [« Est-il déjà venu quelqu'un dans ce pays pour la chercher ?, » demande monseigneur Gauvain] (337). Après avoir répondu par l'affirmative, les chevaliers ajoutent : « *Lanceloz del Lac, font il,* / *qui passa au Pont de l'Espee,* / *si l'a resqueusse et delivree,* / *et, avoec, nos autres trestoz* » (vv. 5154-57) [« Lancelot du Lac, en passant le Pont de l'Épée. Il lui a porté secours et l'a libérée, et nous tous avec elle », 337-339].

[268] « *A ce s'acordent, ce me sanble,* / *li plus resnable et li plus sage* » (vv. 5106-08) [Les plus raisonnables et les plus sages tombent d'accord, 335], et plus loin, « *A cest consoil trestuit s'acordent* / *si bien que de rien ne se tordent* » (vv. 5112-13) [Tous tombent d'accord sur cette proposition sans la moindre réserve, 335].

demoiselles du tournoi de Noauz. Les deux occurrences du nom complet du héros servent ainsi à la promotion politique des femmes et à la tempérance des masculinités guerrières.[269]

ii. « Celui qui l'aunera »

Dans la *Charrette*, Lancelot semble donc connaître son nom, mais ne souhaite pas nécessairement le révéler. Au lieu de subir honte et tristesse par l'absence de dénomination, celle-ci semble lui donner une certaine forme de pouvoir, et Lancelot se montre à plusieurs reprises satisfait de ne point se nommer lui-même. Face à un grand ensemble de chevaliers qui se définissent et se reconnaissent clairement entre eux dans le roman, Lancelot, en choisissant sciemment de rester incognito, s'inscrit dans une mouvance qui fait de lui une figure de l'insaisissable. Dans une étude détaillée de l'épisode du tournoi de Noauz, qu'elle interprète comme une mise en abyme du roman, Matilda Tomaryn Bruckner dira :

> Consider again Lancelot's entrance into the tournament fighting. The elaborate attention given to his appearance incognito should remind us first that Lancelot consistently and voluntarily keeps his identity as secret throughout his quest for the Queen. Neither extreme scorn nor praise leads him to reveal his name or show any concern about the rumors that double his progress toward the Queen. He allows each one to invent a different story about his identity, creating multiples that grow up outside the reputation he has clearly established before the romance begins.[270]

Notons cependant que nous ne pouvons véritablement savoir s'il existe une « reputation he has clearly established before the romance begins ». Le grand nombre de personnes qui ne le reconnaissent pas et lui demandent son nom – par contraste avec un Gauvain que tout le

---

[269] Alors qu'il délivre prisonniers et prisonnières, c'est « *tuit* » (v. 3910) [Tous, 273], ou mieux, « *La genz estrange asanble tote* » (v. 3914) [Tous les étrangers, 273], qui le célèbrent. « *Sire, voir, molt nos esjoïsmes* / *tantost con nomer vos oïsmes*, / *que seür fumes a delivre* / *c'or serïons nos tuit delivre* » (vv. 3917-20) [« Seigneur, vraiment, nous nous sommes réjouis, quand nous avons entendu votre nom, car dès lors nous étions assurés d'être bientôt tous libérés », 273], lui disent-ils. Quel que soit les étymologies créatives que l'on ait pu apposer sur le nom du héros, ici il est directement associé à l'idée de liberté de mouvement, de mobilité, de fluidité en dehors de « *Tel costume el païs avoit* » (v. 3907) [la coutume établie au pays, 273].

[270] *Shaping Romance* (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1993), 75.

monde connaît par exemple – le peu de personnes qui prononcent son nom même, la manière dont le texte multiplie les épithètes souvent curieuses ou paradoxales, ou bien l'anonymat que Lancelot promeut lui-même, m'invitent à penser au contraire, qui si réputation préalable il y a, ce n'est pas nécessairement lui qui l'a établie. Lancelot joue plutôt avec la centralité du « *logos* » au sein de la gente masculine chevaleresque. Le « *logos* », dans la *Charrette*, nous le verrons, c'est en effet l'affaire de « *Reison* », qui se manifeste par la bouche, c'est-à-dire notamment via la terminologie, ou bien la nécessité de définir les choses, tandis qu' « *Amor* » privilégie l' « *ergon* », qui se manifeste par le cœur, et que l'on retrouve dans la mobilité du héros, cet élan qui le caractérise souvent, même s'il est parfois non-réfléchi, voire abrupt.

Lors du tournoi de Noauz, Lancelot se fond secrètement dans une masse à l'héraldique et à la nomination claire et traditionnelle, rassemblée ici en grand nombre. Il s'agit d'une parade de la masculinité guerrière où l'on doit affuter sa réputation, assurer sa suprématie sur l'autre en confisquant des biens, parfois symboliques – cheval, équipement – ou faire des prisonniers afin de demander rançon. En d'autres termes, il n'y a rien ici à accomplir qui pourrait bénéficier au bien commun. Il s'agit de magnifier la réputation en tant que principale illustration du caractère.

Parmi les noms des chevaliers, nous trouvons tout d'abord des dénominations typiques, pouvant faire référence au fief.[271] Ces appellations viennent établir un contraste direct avec « Lancelot du Lac » en ce qu'elles renforcent la marque géographique terrestre du système patriarcal, le fief étant souvent don du suzerain, et un héritage foncier qui passe principalement de père en fils. Et puis, nous trouvons également plusieurs surnoms qui

[271] Comme par exemple « *Governauz de Roberdic* » (v. 5786) [Governal de Roberdic, 371] ou « *Coguillanz de Mautirec* » (v. 5802) [Coguillant de Mautirec, 371].

appuient une ou plusieurs qualités, et Chrétien joue ici parfois la carte de l'humour, certainement afin de se moquer de ce procédé nominatif dont le but courant est d'être flatteur.[272] Si Lancelot était reconnaissable à ce moment-là de l'histoire, il pourrait être autant « *cil qui fus or la charrete* » (v. 627) que le « libérateur des prisonniers de Gorre ».[273] Ces deux appellations, en ce que la première est fort dérogatoire et la deuxième fort honorable, se contrediraient, et cette noble gente serait certainement incapable de concilier les deux, de concevoir que l'une pût mener à l'autre. Parfois, c'est le nom du père qui prédomine l'appellation de ces jeunes chevaliers,[274] ou bien c'est la présence même des patriarches qui impose le respect.[275] Par contraste, nous ne savons si Lancelot a – ou est – un père. Son anonymat, tout comme son nom d'ailleurs, s'il avait décidé de se montrer à visage découvert, mettent l'emphase sur sa différenciation d'avec ces hommes à la masculinité pompeuse et patriarcale.

Chrétien s'attarde également sur la description des écus, via le concours de discussions entre chevaliers, montrant ainsi que l'héraldique est un système hautement fonctionnel dont le but est de se rappeler qui est qui, qui fit quoi, et de qui l'on dit quoi.[276] Ainsi, il s'agira pour les chevaliers d'associer apparat et réputation, ce qui servira également d'outil de séduction. Parmi les dames, « *cil lor armes lor devisent* / *des chevaliers que il plus prisent* (vv. 5781-82) [Ils leur décrivent les armoiries des chevaliers

---

[272] Il donne par exemple comme surnom humoristique « *Ignaurès li Covoitiez* » (v. 5798) [Ignauré le Désiré, 371], dont il dit également qu'il est « *li amoureus et li plaisanz* » (vv. 5799) [l'amoureux et le charmeur, 371], mais aussi « *qui si bien point et si bien joste* » (v. 5794) [qui part au galop et qui joute si bien, 371].
[273] Celui qu'on appelait plus tôt « *cil qui delivrera* / *toz ces qui sont pris a la trape* / *el rëaume don nus n'eschape* » (vv. 1940-42) [le chevalier qui délivrera tous ceux qui sont pris au piège du royaume dont nul ne s'échappe, 171], et qui, de fait, les a dormais bel et bien délivrés.
[274] Tels « *li filz le roi d'Arragon* » (v. 5790) [le fils du roi d'Aragon, 371] ou le « *filz le roi d'Irlande* » (v. 5640) [le fils du roi d'Irlande, 363].
[275] Comme par exemple la participation au tournoi de « *li rois Yders* » (v.5812) [le roi Yder, 373].
[276] Pour plus d'information sur le rôle et la symbolique de l'héraldique, voir Maurice Keen, *Chivalry* (New Haven: Yale UP, 1984), 125-142 ; mais encore Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles* (Paris: Le Léopard d'Or, 1989) et *Figures et couleurs* (Paris: Le Léopard d'Or, 1986).

qu'ils estiment le plus, 371]. S'ils sont prisés, ou estimés, c'est certes pour leur grande réputation, mais aussi pour ce que leur valeur peut signifier pour celui qui arriverait à les vaincre, symbolique comme monétaire, si confiscations d'hommes et d'équipement s'ensuit. Pour ces hommes, décrire les codes héraldiques aux femmes, c'est se positionner en maîtres de cette sémiotique. C'est eux qui décident qui montrer du doigt, qui indiquent quels modèles de masculinité les femmes devraient estimer le plus, tout en faisant leur propre promotion. Tous ces champions sont ainsi reconnaissables par leur écu, l'un des plus puissants marqueurs de l'identité chevaleresque, comme le rappelle Pastoureau :

> L'écu est l'élément essentiel de la composition héraldique : c'est lui qui porte les armoiries *stricto sensu*. Toutefois, au fil des décennies, dans les représentations peintes, sculptées ou gravées, viennent s'ajouter autour de cet écu des éléments accessoires, certains purement décoratifs (casques, couronnes), d'autres pouvant parfois aider à préciser l'identité, la parenté ou la dignité du possesseur : insignes de prélats, attributs de fonctions, plus tard colliers d'ordre de chevalerie.[277]

Ainsi, Chrétien multiplie les exemples et semble noyer son audience sous un catalogue sémiotique d'une grande variété, ce qui ne fera qu'amplifier l'anonymat du héros, et son absence de recours à de telles codifications du masculin chevaleresque. Ils sont « *cil qui* » ou « *celui qui* » possède tel écu, et font leur promotion via la centralité du « logos » héraldique, que Chrétien mentionne ici à l'excès. Leur masculinité guerrière est également renforcée par le symbolisme animal. Dragons, lions, cerfs, léopards, faisans, tout crie la force et la parade.[278] Pour cette gente chevaleresque, difficile de « décoder » Lancelot sans

---

[277] *Une histoire symbolique*, 265.

[278] Si l'on reconnait Governal de Roberdic, c'est parce que c'est « *celui a cele bande d'or* / *parmi cel escu de berni* » (vv. 5785-86) [un écu bandé d'or sur fond rouge, 371], le fils du roi d'Aragon est « *celui après* / *qui an son escu, pres a pres,* / *a mise une aigle et un dragon* » (vv. 5787-89) [derrière lui, celui qui porte sur son écu un aigle et un dragon côte-à-côte, 371], Ignauré le Désiré celui qui « *a cel escu vert d'une part,* / *s'a sor le vert point un liepart,* / *et d'azur est l'autre mitiez* » (vv. 5795-97) [avec l'écu mi-parti de vert et d'azur, a un léopard peint sur le vert, 371], Coquillant de Mauritec, « *cil qui porte les feisanz* / *an son escu poinz bec a bec* » (vv. 5800-01) [cet autre qui porte sur son écu deux faisans peints bec à bec, 371], le roi Yder, « *celui qui porte* / *an son escu pointe une porte … / Si sanble qu'il s'an isse uns cers* » (vv. 5809-11) [celui qui porte un écu où est peint une porte … On croit en voir sortir un cerf, 373]. Même l'écu de Thoas, sur lequel « *vos*

écu reconnaissable autrement que par le vermeil qui l'habille entièrement.[279] Par contraste, « *cil qui fus or la charrete* » (v. 627) est celui dont le titre *a priori* castrateur fit la différence.

Pour les chevaliers du tournoi, impossible donc de se référer au nom « Lancelot du Lac » sans écu individualisé. L'on pourrait même de se demander, au vu du caractère fuyant du personnage, quel serait son écu, mais aussi, puisque l'écu sert « à préciser l'identité, la parenté ou la dignité du possesseur »[280] et que Lancelot s'évertue à taire les trois, s'il pourrait en avoir un. Dans la bouche des chevaliers du tournoi, il n'est que ce qu'ils peuvent visuellement identifier, « *celui as armes vermoilles* » (5872), que Chrétien fait rimer avec « *mervoilles* » (v. 5871), en jouant avec les mêmes assonances.[281] Par le choix de la couleur, il présente peut-être ainsi son héros comme un représentant symbolique d' « *Amor* » – c'est-à-dire notamment de la prérogative de l' « *ergon* » – et peut-être même du merveilleux.[282] Il restera ainsi vêtu de rouge durant les trois jours du tournoi, en portant les mêmes vêtements, et en faisant usage d'un beau cheval que lui aura

---

veez ces deus arondres / *qui sanblent que voler s'an doivent* » (vv. 5828-29) [Vous pouvez y voir deux hirondelles qui semblent prêtes à prendre leur envol, 373], un symbolisme animal qui aurait pu paraître à priori plutôt gracile, moins intimidant parmi ces autres animaux mentionnés, promeut le même but sémiotique, puisque « *mes ne se muevent, ainz reçoivent* / *mainz cos des aciers poitevins* » (vv. 5830-31) [En fait, il n'en est rien, elles reçoivent au contraire bien des coups des aciers poitevins, 373].

[279] Parfois l'écu sert à reconnaître ceux qui portent un simple prénom, ainsi que ceux dont l'on ne se souvient plus. C'est le cas de deux chevaliers « *as escuz d'or as lÿons bis* » (v. 5805) [dont les écus à fond doré sont ornés de lions gris-bruns, 371], « *Li uns a non Semiramis* / *et li autres est ses conpaiz,* / *s'ont d'un sanblant lor escuz tainz* » (vv. 5806-08) [L'un s'appelle Semiramis et l'autre est son compagnon fidèle : leurs deux écus sont de même couleur et de même figure, 373].

[280] Pastoureau, *Une histoire symbolique*, 265.

[281] *Et lors comancent a huier* / *vaslet, sergent et escuier* / *et dïent tuit : « Veez mervoilles* / *de celui as armes vermoilles !* » (vv. 5869/5872) que Croizy-Naquet traduit assez librement [Jeunes gens, hommes d'armes et écuyers disent tous en chœur : « Voyez ces merveilles ! Voilà le chevalier aux armes vermeilles ! », 375] au lieu de « Voyez ces merveilles de celui aux armes vermeilles ».

[282] Si les chevaliers impliquent certainement « faits d'armes remarquables » par « *mervoilles* », ils se moquent également de lui, Lancelot venant tout juste de se laisser battre selon les directives de Guenièvre. L'audience, quant à elle, ayant été informée de l'éducation féérique du héros, et ayant assisté au miracle qu'il accomplit à Gorre, sait que les merveilles dont Lancelot est capable transcendent à la fois le monolithisme sémantique de l'exploit guerrier servant à amplifier la masculinité chevaleresque et les railleries de ces messieurs qui s'y assujettissent ainsi.

donné la sœur de Méléagant après l'avoir libéré. Il aura en effet quitté la prison de Méléagant en faisant la promesse à cette dernière de revenir après le tournoi, parole qu'il tiendra. Là où le but de cette joute est notamment de faire des prisonniers, non seulement Lancelot prévaudra, mais il ira à l'encontre des codes qui font le mérite des compétiteurs, et se constituera sciemment prisonnier.[283] Cependant, le symbolisme des couleurs étant fort varié, une seule et même couleur pouvant se référer à un grand nombre de codes et valeurs, de texte en texte, mais aussi au sein d'un même texte, nous ne pouvons nous assurer de l'unicité l'association du vermeil à « *Amor* », là où elle n'est jamais clairement mentionnée dans le texte.[284] Après tout, c'est ici « *mervoilles* » (v. 5871) qui rime avec « *vermoilles* » (5872). Catherine Croizy-Naquet précise également:

> Il n'est pas rare dans les romans de Chrétien de voir ainsi représentée la couleur vermeille pour un chevalier qui tient à garder son anonymat (l'identité du chevalier étant ainsi reduite à la couleur héraldique) : cf. *Erec et Enide*, v. 6281, etc. (pour le

[283] À la différence du même motif du « Tournoi de Trois Jours » dans *Lanzelet*, Lancelot décide donc ici sciemment de demeurer incognito, tandis que Lanzelet, bien que s'étant volontiers essayé à l'expérience, n'avait pas vraiment le choix, ne connaissant ni son nom ni ses origines. Ayant désormais un nom propre reconnaissable depuis le milieu du roman, et étant également identifiable comme « le héros de Gorre » ou « le chevalier de la charrette », Lancelot décide sciemment de ne pas révéler qui il est, peut-être justement car ces épithètes sont parfois contradictoires. Il y a donc ici un engagement performatif de l'incognito plus poussé. Notons un détail de toute importance dans les deux versions de *Lanzelet* et de la *Charrette* : le cheval du héros est dissocié des masculinités terrestres. C'est dans les deux cas le cadeau d'une femme d'importance, provenant d'un espace que l'on pourrait associer au merveilleux. Ici, ce n'est pas la fée marine, mais la sœur de Méléagant, de Gorre, qui marque ainsi la monture de Lancelot d'une empreinte féminine et merveilleuse, tout en allant par là même à l'encontre de l'autorité tyrannique de son frère.

[284] Les spécialistes de Chrétien ne manqueront sûrement pas de noter que le vermeil a pu également représenter l'orgueil ou les pompes du masculin chevaleresque dans *Le Conte du Graal* par exemple. Le Chevalier Vermeil est caractérisé par ses excès d'orgueil, une figure d'hypermasculinité guerrière, impétueuse, et égocentrée. Pire encore, Arthur dira de lui : « *li plus maus guerriers que j'aie,* / *Qui plus me het et plus m'esmaie,* / *M'a ci ma terre contredite* / *Et tant est fox que tote quite* / *Dit qu'il l'avra, o voille o non.* / *Li Vermaus Chevaliers a non* / *De la foret de Guingueroi.* (vv. 903-09) [le pire ennemi que je puisse avoir, / celui qui me hait le plus et qui d'autant plus m'inquiète, / vient ici de me contredire ma terre, / et il est assez fou pour dire / qu'il l'aura toute à lui, sans restriction, que je le veuille ou non. / Il s'appelle le Chevalier Vermeil / de la forêt de Guingueroi., 87]. Son armure fait pourtant bien envie au jeune Perceval, qu'il trouve de grande beauté. Il le tuera afin de la lui soustraire. *Et ses armes bien li soient,* / *Qui totes vermoilles estoient.* / *Li vallez vit les armes beles,* / *Qui erent freiches et noveles,* / *Si li plorent et dit : « Par foi,* / *Ces demanderai jo le roi.* / *S'il me les me done, bel m'en iert,* / *Et daaz ait qui autres quiert !* » (vv. 829-36) [Son armure lui seyait bien, / elle était entièrement vermeille. / Le jeune homme vit la beauté de ces armes, / qui étaient toutes neuves. / Elles lui plurent et il se dit : « Ma parole, / voilà bien celles que je vais demander au roi. / S'il me les donne, j'en serai réjoui, et au diable qui en cherche d'autres ! », 81-83]. Voir Chrétien de Troyes, *Le Conte du graal*, Charles Méla, éd. et trad. (Paris: Le Livre de Poche, 1990).

> personnage de Mabonagrain) ; *Le Conte du Graal*, v. 948, etc. (pour le Chevalier de la Forêt de Quinqueroi qui est tué après avoir défié Arthur et dont l'identité est reprise par Perceval). Alors que dans ces romans, la couleur vermeille est attribuée à des chevaliers orgueilleux dont elle traduit l'outrance, dans Le Chevalier de la Charrette, elle est associée à Lancelot et pourrait symboliser la passion d'amour.[285]

Une fois ces considérations prises en compte, et si l'on revient sur la déclamation des chevaliers – *« Veez mervoilles / de celui as armes vermoilles !* » (vv. 5869/5872) – alors ce choix d'armure ajoute un niveau sémiotique d'importance en ce qu'il passe ici encore une fois de plus par le prisme de la « vision ».[286] Au vu des codes de masculinités exposés entre eux dans leurs discussions, ces chevaliers s'attendent à des exploits martiaux – des « merveilles » – pareillement grandioses. Même alors qu'ils se moquent du héros, ils le font justement parce que ce dernier n'a pas accompli les « merveilles » escomptées, de remarquables prouesses d'armes. En agissant « au pire » selon les ordres de Guenièvre, c'est-à-dire en se laissant vaincre, Lancelot crée le décalage entre les attentes masculines liées aux pompes de son apparat et à l'action qu'il effectue – ou plutôt, pour cette gente, qu'il n'effectue pas. La tenue de Lancelot peut ainsi jouer sur la double signification, selon la « vision », comme pourra le signaler la double herméneutique « au mieux » / « au pire ». Les « merveilles » sur lesquelles les chevaliers ironisent – les défaites de Lancelot – seront justement les « merveilles » qu'il aura fallu accomplir pour ressortir comme véritable vainqueur du tournoi. Peut-être avons-nous là, via cette double performance, une armure qui symboliserait ainsi à la fois les attentes des chevaliers présents au tournoi et la sémiotique excessive du masculin martial, et celles des femmes qui auront préalablement

---

[285] *Charrette*, 357.

[286] Je rappelle ici encore la définition d'Haraway: « Vision is always a question of the power to see - and perhaps of the violence implicit in our visualizing practices. With whose blood were my eyes crafted? These points also apply to testimony from the position of "oneself." We are not immediately present to ourselves. Self-knowledge requires a semiotic-material technology to link meanings and bodies … Vision requires instruments of vision; an optics is a politics of positioning. Instruments of vision mediate standpoints; there is no immediate vision from the standpoints of the subjugated. » « Situated Knowledges », 585-586.

entraîné Lancelot à agir selon les commandements d' « *Amor* ».[287] Sans visage, sans corps, sans nom, sans écu, sous cette carapace se cache donc ainsi un être malléable, échappant au monolithisme sémiotique, et capable de s'articuler entre les extrêmes.

Ce ne sera pas le cas de l'ensemble des chevaliers l'entourant au tournoi. De même qu'avec la composition des écus, Chrétien s'attarde sur la provenance terrestre de nombreuses pièces d'équipement martial – écus compris – toujours via les discussions entre hommes, qui se gargarisent ainsi de leur éclat. Plusieurs de ces chevaliers proviennent de la tradition arthurienne dite « primitive », de textes bretons, ou antiques, des héros s'inscrivant donc dans une tradition plus épique, à la masculinité guerrière plus exacerbée.[288] Chaque pièce d'équipement provient d'une ville réputée en la matière, ce qui ancre, au-delà du fief, chaque chevalier à une géographie terrestre bien établie, en sus d'appuyer la suprématie de la profession chevaleresque.[289] De plus, Chrétien en profite ici pour souligner les priorités de gloire et de violence martiale des chevaliers, toujours des lèvres de cette gente même (le fonctionnement de « *Reison* », qui commande à la bouche).[290] La description hyperbolique de certaines armes chercherait à traduire la même

[287] Je développerai plusieurs de ces épisodes plus loin.

[288] « La plupart des noms renvoient aux traditions celtiques et antiques – seul Coguillant de Mautirec est inconnu. Certains des chevaliers sont déjà des personnages littéraires. Governal est le nom du precepteur de Tristan. Ignauré est le héros d'un lai breton … ». Croizy-Naquet, *Charrette*, 373.

[289] Ainsi, « *Cil escuz fu fez a Lymoges,* / *si l'an aporta Piladés Limoges* » (vv. 5814) [Cet écu a été fabriqué à Limoges, d'où Piladès l'a rapporté, 373], « *Cil autres fu fez a Tolose,* / *et li lorains et li peitrax,* / *si l'en aporta Keus d'Estrax* » (vv. 5818-20) [Cet autre écu provient de Toulouse, ainsi que les harnais et le poitrail. C'est Keus d'Estraus qui les rapporta, 373], « *Cil vint de Lÿon sor le Rosne* » (v. 5821) [Celui-là vient de Lyon sur le Rhône, 373], « *si fu por une grant desserte* / *donez Taulas de la Deserte* » (vv. 5823-24) [Il a été donné en récompense d'un grand service à Taulas de la Déserte, 373], « *Et cil autres siest de l'uevre* / *d'Engleterre et fu fez a Londres* » (vv. 5826-27) [Et cet autre écu est un ouvrage de fabrication anglaise : il a été fait à Londres, 373], « *sel porte Thoas li Meschins* » (v. 5832) [C'est Thoas le Jeune qui le porte, 373]. « *Ensi devisent et deboissent* / *les armes de ces qu'il conoissent* » (vv. 5833-34) [C'est ainsi que les experts décrivent avec soin les armes des chevaliers qu'ils connaissent, 373]. La traduction est libre, mais conserve la même idée que les hommes sont les maîtres de cette sémiotique qui sert principalement à eux.

[290] C'est le cas par exemple avec le fils du roi d'Aragon, dont Chrétien disait « *qui venuz est an ceste terre* / *por pris et por enor conquerre* » (vv. 5791-92) [il est venu en ce pays pour conquérir honneur et gloire, 371], avec Piladès, « *qui an estor vialt estre adés* / *et molt le dessire et golose* » (vv. 5816-17) [lui qui n'a que bataille en tête : c'est son souhait le plus vif et le plus ardent, 373], le fils du roi d'Irlande, « *uns chevaliers*

hyperbole chez leurs porteurs.[291] Nous le voyons bien, Chrétien prend le temps de nous noyer sous une pléthore de descriptions masculines guerrières poussées afin de mieux faire ressortir l'anonymat du héros, ainsi que sa différence, au beau milieu d'un rassemblement immense, focalisé sur lui-même, et faisant la propagande de soi via une multitude de codes masculins (nom, armes, mythes, réputations). L'on dirait que c'est véritablement devant toute la chevalerie du temps que Lancelot s'apprête à démontrer ses performances à la fois dénonciatrices et instigatrices. Il y a là une large collection de titres, affiliations, écus, bannières, et tout comme il l'a fait avec les noms et les écus des chevaliers, Chrétien ressasse et répète, variation après variation, le nombre écrasant de tous ces mâles.[292] Parfois la voix narrative, qui tente de retranscrire ici ce que les gens voient des tribunes, s'essaye à compter cette assemblée, en vain.[293] En faisant rimer « *des chevaliers, tant en i ot* / *mes n'i ot point de Lancelot* » (vv. 5621-22), Chrétien perpétue le contraste entre le héros et, il semblerait presque, le monde des hommes, en tout cas une grande partie d'entre eux, pour qui il importe d'être visible et prisé. Ce faisant, il assure à l'audience que le

---

preuz et vaillanz » (v. 5637) [un chevalier plein de vaillance, 363], « *qui molt bien et bel le feisoit* » (v. 5641) [dont l'adresse à la joute était merveilleuse d'élégance et d'efficacité, 363], « *et ses chevax estoit saillanz* / *et corranz plus que cers de lande* » (vv. 5638-39) [sur un cheval capable de sauter et de courir mieux qu'un cerf des landes, 363].

[291] Tel l'écu de Taulas, dont on dit que « *n'a nul si boen desoz le trosne* » (v. 5822) [il n'y en a pas de meilleur sous le ciel, 373], et qui sert autant son apparence que ses desseins guerriers, lui « *qui bel le porte et bien s'an cuevre* » (v. 5825) [qui le porte avec élégance et sait s'en faire une bonne protection, 373].

[292] « *Bien cinc liues tot anviron* / *se furent logié li baron* » (vv. 5531-32) [À cinq lieues à la ronde, les seigneurs s'étaient installés, 357], « *Chevaliers boens et esleüz* / *ot molt el chastel amassez* » (vv. 5522-23) [Les chevaliers d'élite étaient rassemblés au château en nombre imposant, 357], « *tant venu que li quinz n'i pot* / *ostel avoir dedanz recet* » (vv. 5526-27) [il était venu en effet, tant de chevaliers qu'un bon cinquième d'entre eux ne put trouver à se loger, 357]. « *Les lances un grant bois resanblent,* / *que tant en i font aporter* / *cil qui s'an vuelent deporter* / *qu'il n'i paroit se lances non* / *et banieres et confanon* » (vv. 5608-5612) [La foule des lances évoque une forêt : ceux qui veulent s'en servir en ont tant fait qu'on ne voit plus qu'elles, avec leurs gonfanons et leurs bannières, 361-63].

[293] « *Chevalier vienent, dis et dis,* / *et vint et vint, trante et trante,* / *ça IIIIXX et ça nonante,* / *ça cent, ça plus et ça deus tanz :* / *si est l'asanblee si granz* / *devant les loges et antor* » (vv. 5600-5605) [Les chevaliers viennent dix par dix, vingt par vingt, trente par trente, ici quatre-vingts, là quatre-vingt dix, là cent, là plus encore et là deux fois plus. L'assemblée est si imposante devant les tribunes et autour, 361] ; « *Si sont plainnes les praeries* / *et les arees et li sonbre,* / *que l'an n'en puet esmer le nonbre* / *des chevaliers, tant en i ot* » (vv.5618-5621) [Il y a tant de chevaliers sur les prairies, les terres labourées et les jachères qu'on ne saurait en estimer le nombre : Il y en a trop !, 363].

héros ne devrait pas être reconnu comme étant un de leurs pairs. S'il y a un excès de chevaliers en excès, Lancelot n'est effectivement pas parmi eux.

Lancelot sera, comme le rappellera maintes fois le héraut d'armes du tournoi, « *qui l'aunera* » (par exemple vv. 5573, 5574, 5581) ou « *celui qui l'aunera* » (par exemple vv. 5627, 5628), comprenons littéralement « celui qui mesurera avec une aune », un bâton de mesure, intelligemment traduit par Croizy-Naquet [celui qui prendra la mesure des autres, 361]. Peut-être pouvons-nous voir ici une autre résonnance symbolique, la *lance* étant, certes, en ancien français, l'une des armes de prédilection du chevalier, mais aussi une unité de mesure. Si tel est le cas, alors une telle association ajouterait un paradoxe certain. C'est en effet parce qu'il se démarque de cette gente chevaleresque typique, ces chevaliers dont « *Les lances un grant bois resanblent* » (v. 5608), qu'il saura prévaloir sur tout combattant, lui le héros sans nom, sans affiliation, et sans équipement des maîtres artisans des cités terrestres. En effet, là où le vermeil recouvrant le corps du héros permettra l'anonymat, c'est par la nudité, et non les armes, que le héros sera reconnaissable. Arrivé devant la tente où « *Lanceloz ot mis son escu* / *a l'uis de son ostel defors,* / *et il, por aeisier son cors,* / *fu desarmet* » (vv. 5536-39) [Lancelot avait posé son écu à la porte de son logis, à l'extérieur. Pour se détendre, il avait ôté son armure, 359], le héraut d'armes du tournoi, dont le métier est de reconnaître chaque participant via la sémiotique de l'écusson, s'arrête :

> L'escu trova a l'uis devant,
> si l'esgarda, mes ne pot estre
> qu'il coneüst lui ne son mestre,
> ne set qui porter le devoit.
> L'uis de la meison overt voit,
> s'antre anz et vit gesir el lit
> Lancelot, et puis qu'il le vit
> le conut et si s'an seigna.

> Et Lanceloz li anseigna
> et desfandi qu'il ne parlast
> de lui, an leu ou il alast,
> que, s'il disoit qu'il le seüst,
> mialz li vandroit que il s'eüst
> les ialz treiz ou le col brisié. (*Charrette*, vv. 5552-65)
>
> [Il remarqua l'écu devant la porte et l'examina, mais il ne put l'identifier, ni lui ni son possesseur ; il ignorait qui pouvait le porter. Comme il voit la porte de la maison ouverte, il entre et aperçoit Lancelot couché sur le lit. Il le reconnut au premier coup d'œil et il se signa alors. Mais Lancelot lui défendit clairement de parler de lui où qu'il allât, précisant que s'il révélait ce qu'il avait appris, mieux vaudrait pour lui qu'il se soit arraché les yeux ou brisé le cou, 359]

Le héraut est ainsi, avec Guenièvre, le seul qui connaîtra la véritable identité de Lancelot durant le tournoi. C'est en entrant dans sa tente, et non en reconnaissant son accoutrement, qu'il identifie, selon la voix narrative, « *Lancelot* » (v. 5558), repris « *Lanceloz* » (v. 5560), partiellement dénudé, « *desarmez* » (vv. 5539, 5543), « *por aeisier son cors* » (v. 5538) [Pour se détendre, 359].

Notre héros ici dévêtu, et dont le corps est directement mentionné, semble inspirer la surprise ou l'étonnement de la part du héraut d'armes. Le fait que le héraut se signe peut entraîner une double interprétation. Il peut en effet reconnaître le héros de Gorre, alors qu'il lui dit : « *Sire, je vos ai molt prisié,* / *fet li hyraus, et toz jorz pris* » (vv. 5566-67) [Seigneur, j'ai eu et j'ai toujours pour vous beaucoup d'estime, dit le héraut, 359]. Il ne peut s'agir d'un discours qui qualifierait un criminel. Pourtant, ce geste rappelle la mise en garde de Chrétien qui invitait les mécréants à se signer plus tôt dans le roman à la vue de la charrette, et qu'il présentait via l'autorité du dicton.[294] Celui qui se signe ici par émerveillement rappelle ceux qui se signaient plus tôt par superstition, de peur que malheur leur arrive à la vue de celui qu'ils pensaient être un criminel. Le héraut se signe-t-

[294] « *Quant tu verras* / *charrete et tu l'encontreras,* / *fei croiz sor toi et te sovaigne* / *de Deu, que max ne t'an avaigne.* » (vv. 341-344) [« Quand charrette verras et rencontreras, fais sur toi le signe de croix et souviens-toi de Dieu, de peur qu'il ne t'arrive malheur ! », 87-89].

il donc alors devant le libérateur des prisonniers de Gorre, ou bien devant « *cil qui fus or la charrete* » (v. 627) ? Ce geste du héraut est ici encore ouvert à l'interprétation, et peut très bien être une réaction émotionnelle face à ce que les épithètes du héros, pour la gente chevaleresque, peuvent suggérer de pire – monter dans la charrette – ou de mieux – sauver les prisonniers de Gorre. En cela, ce même geste pourrait annoncer la double performance que s'apprête à faire Lancelot lors du tournoi – agir « au pire » et « au mieux » – et le jeu des doubles apparences, qu'il maîtrisera parfaitement. Ce que le héraut « voit » doit rester un mystère, ce même mystère qui entoure le nom « *Lancelot* ».[295]

Face au héraut à même de le reconnaître, c'est-à-dire au risque de perdre l'incognito qui l'entoure, Lancelot se montre menaçant. Révéler son nom, ce serait en effet s'inscrire dans la tradition masculine chevaleresque qui règne sur ce tournoi, dont la terminologie sert à la différenciation parmi les hommes, un aspect dont il semble fermement vouloir se démarquer. C'est ainsi qu'il saura perdre au combat, suivant les directives que lui mandera Guenièvre via l'intermédiaire de l'une de ses suivantes, et c'est justement parce qu'il perdra que Guenièvre saura le reconnaître, et « *ele set bien, et si s'an test, / que ce est Lanceloz por voir* » (vv. 5712-13) [elle sait bien, à coup sûr, mais n'en souffle mot, que c'est Lancelot, 367]. Avec le héraut, elle est véritablement la seule à même de le « *voir* » (v. 5713) sous son armure. Suivant les directives de la reine, Lancelot surpassera par son humilité tout autre chevalier, eux qui ne pourraient envisager la défaite que comme une atteinte à leur masculinité guerrière. Ainsi ne pas avoir de nom se présente comme un avantage pour Lancelot, une définition par la non-définition. À la différence des

[295] Notons qu'il y a peut-être ici aussi un motif non-exploité par Chrétien. C'est en effet lors du « Tournoi de Trois Jours » que Lanzelet est comparé à une demoiselle, une fois dévêtu de sa dernière armure. Dans le Vulgate, nous verrons comment le corps du héros est également apparenté, en partie, à des traits féminins. Que « voit » le héraut alors qu'il pose les yeux sur le corps dénudé du héros ? Cela restera un mystère, et Chrétien n'offrira jamais aucune description physique de Lancelot.

autres, il saura se montrer malléable entre deux performances antagonistes et fort extrêmes, commandées par Guenièvre : agir « au mieux » *(*« *'au mialz'* », v. 5889 ; « *'mialz'* », v. 5899) mais aussi « au pire » *(*« *'au noauz'* », vv. 5656, 5664), un terme qui renvoie au nom du tournoi. L'évènement prend en effet place « *a Noauz* » (v. 5515), et est organisé par la « *dame de Noauz* » (v. 5379) :

> Demantres que fors del païs
> fu la reïne, ce m'est vis,
> pristrent un parlemant antr'eles
> les dames et les dameiseles,
> qui desconseilliees estoient,
> et distrent qu'eles se voldroient
> mariïer molt prochienemant ;
> s'anpristrent a cel parlemant
> une ahatine et un tornoi.
> Vers celi de Pomelegoi
> l'anprist la dame de Noauz.
> De cels qui le feront noauz
> ne tandront parole de rien,
> mes de ces qui le feront bien
> dïent que les voldront amer. (*Charrette*, vv. 5369-83)
>
> [Durant la captivité de la reine, il y eut, je crois bien, une réunion tenue par les dames et les demoiselles privées de soutien. Elles déclarèrent qu'elles voulaient se marier très prochainement, et elles décidèrent donc au cours de cette réunion d'organiser un grand tournoi qui opposerait le parti de la dame de Pomelegoi à celui de la dame de Noauz. Elles dédaigneront ceux qui se conduiront au plus mal, mais elles accorderont leur amour à ceux qui seront les vainqueurs : voilà ce qu'elles disent, 349-351]

Il n'y en effet pas qu'une foule d'hommes à ce tournoi : « *Dames et dameiseles gentes* / *i rot tant que mervoile fu* » (vv. 5534-35) [C'était extraordinaire de voir autant de dames et de belles demoiselles !, 359]. Ce sont elles qui ont organisé l'évènement, ce sont elles qui déclarent vouloir se marier, et la voix narrative use du temps futur afin de confirmer qu'elles seront effectivement en charge de départager « *cels qui le feront noauz* » (v. 5380) de « *ces qui le feront bien* » (v. 5382). Mais les codes sémiotiques

héraldiques leur permettant de faire de la sorte semblent leur être imposés ici par les hommes. Le tournoi est organisé sur le principe patriarcal de la prouesse martiale de l'homme comme déterminant de valeur sociale. Il s'agit de demoiselles « *qui desconseilliees estoient* » (v. 5374) [privées de soutien, 349] et dont le but est donc ici de participer à un système marital qui cherche à leur fait comprendre qu'elles doivent être soutenues, conseillées par les hommes. Si Chrétien insiste sur le fait que « *molt i avoit des sergenz* / *de totes parz, destre et senestre* » (vv. 5588-89) [il y avait beaucoup d'hommes en armes de tous côtés, à droite comme à gauche, 361], c'est afin de mieux souligner, comme le montrent ici les vers qui suivent tout juste, que « *La ou li tornoiz devoit estre* / *ot unes granz loges de fust,* / *por ce que la reïne i fust,* / *et les dames et les puceles* » (vv. 5590-93) [Sur le lieu même du tournoi, on avait dressé de hautes tribunes en bois pour la reine, les dames et les jeunes filles, 361]. Leur rôle est clairement assigné par la voix narrative. Du haut de leurs postes d'observations, d'où elles ne bougeront presque pas, ces femmes observent, et s'apprêtent à juger ces hommes, une fois de plus, par la « vision » : « *veoir voldront l'ahatine* / *et qui mialz le fera ou pis* » (vv. 5598-99) [assister à la rencontre et juger la valeur des joutes, des meilleures comme des pires, 361], ou plutôt « voir … qui agira au mieux ou au pire ». Pour l'heure, l'« instrument de vision »[296] de ces demoiselles est fortement influencé par l'exploit du masculin guerrier, les codes de l'héraldique et le système patriarcal. Mais nous verrons que grâce à Lancelot, et notamment, grâce à Guenièvre et « *Amor* », qui commandent à ses faits et gestes, les codes sémiotiques influençant leur « vision » s'en trouveront bouleversés.

[296] « Vision requires instruments of vision; an optics is a politics of positioning. Instruments of vision mediate standpoints; there is no immediate vision from the standpoints of the subjugated. » Haraway, « Situated Knowledges », 586.

Tandis que Lancelot choisira de conserver la même armure vermeille en agissant « au pire » comme « au mieux », il troublera les attentes liées à une binarité imposée des rôles des genres. Il permettra en effet la remise en question de la suprématie des masculinités guerrières, tandis que dames et demoiselles vocaliseront leur souhait de ne point vouloir se marier. En effet, en agissant « au mieux », Lancelot semble à première vue suivre les attentes de « *Reison* », et ce, dès le premier jour : « *Quant Lanceloz an l'estor vint,* / *il seus valoit des meillors vint* » (5631-32) [Dès que Lancelot participa à la mêlée, à lui seul il en valut vingt des meilleurs, 363]. Mais alors que l'on se demande « *« Qui est-il ? »* » (v. 5629), le héraut d'armes tient parole, « *Ne lor an vialt rien dire cil* » (v. 5630) [il ne veut rien leur dire, 363]. « *Trestuit de demander s'angoissent :* / *« Qui est cil qui si bien le fet ? »* » (vv. 5644-45) [Tous s'interrogent avec fièvre : « Qui est ce parfait jouteur ? », 362]. Ils ne le sauront jamais. Lancelot demeure « *celui qui l'aunera* » (vv. 5627, 5628), et en décidant de rester silencieux sur son identité, il reconfigure déjà, comme son titre l'implique, ce qui fait le moule des masculinités chevaleresques telles qu'exposées lors de ce tournoi, n'ayant pas profité de sa supériorité martiale pour faire sa propre éloge via la médiatisation du nom. Mais la finalité de sa performance n'aura véritablement lieu que lorsque Guenièvre lui demandera d'agir « au pire ». Après avoir montré ses talents de jouteurs sans révéler son visage, le reste du jour durant, Lancelot passe pour un lâche et subit railleries et plaisanteries, au point où les chevaliers transforment son dévouement en concubinage avec l'allégorie de Lâcheté, l'émasculant ainsi par les mots.[297] Mais cette

[297] « *mes an lui s'est tote reposte* / *Malvestiez : l'a trové tel oste* / *qui tant l'ainme et qui tant la sert* / *que por s'enor la soe pert* » (vv. 5763-66) [Non, c'est Lâcheté qui s'est logée chez lui toute entière : elle a trouvé en lui un hôte si aimant et si dévoué que, pour l'honorer, il se déshonore, 369]. Et plus tard à nouveau, les chevaliers de dire : « *Ja n'a el monde rien tant vil,* / *si despite ne si faillie ;* / *si l'a Malvestiez an baillie* / *qu'il ne puet rien contre li faire* » (vv. 5874-77) [Il n'y a pas d'être au monde plus vil, plus méprisable ni tombé aussi bas ! Lâcheté exerce un tel pouvoir sur lui qu'il est impuissant devant elle !, 375].

conduite, qui pour les chevaliers n'est pas digne d'un homme, puisqu'elle représente une atteinte à l'honneur, est pour Guenièvre, et très vite, pour dames et demoiselles, qui se rendent compte qu'il s'agit d'un acte d'amour, tout le contraire. Le lendemain, Lancelot agissant à nouveau « au mieux », selon le bon vouloir de Guenièvre, les hommes présents au tournoi se rendent compte que le chevalier aux armes vermeilles a pu accomplir l'impensable : se ridiculiser sciemment, et supporter une émasculation publique. En agissant « au pire », il agit finalement « au mieux ».

En suivant les commandements d' « *Amor* », qui favorise l' « *ergon* », la performance de Lancelot ira même jusqu'à faire reconsidérer la centralité du « *logos* » chez ces chevaliers. C'est en vocalisant leur repentir des dires de la veille, c'est-à-dire, ironiquement, en usant à nouveau de « *Reison* », qui commande à la bouche, qu'ils déclameront leur changement de raisonnement:

> Et cil qui gaber le soloient
> dïent « Honi somes et mort.
> Molt avomes eü grant tort
> de lui despire et avillier :
> certes il valt bien un millier
> de tex a en cest chanp assez,
> que il a vaincuz et passez
> trestoz les chevaliers del monde,
> qu'il n'i a un qu'a lui s'aponde. » (*Charrette,* vv. 5994-6002)
>
> [Et tous les moqueurs de la veille s'exclament : « Nous voilà perdus et déshonorés ! Nous avons eu grand tort de le mépriser et de le dénigrer. Assurément, il en vaut à lui seul mille de ceux qui se trouvent sur ce champ. Il a vaincu et surpassé tous les chevaliers du monde : aucun n'est capable de l'égaler. », 383]
>
> Au partir del tornoiemant,
> le quierent et demandent tuit,
> n'an truevent point, car il s'an fuit,
> qu'il n'a cure qu'an le conoisse.
> Grant duel en ont et grant angoisse
> li chevalier qui an feïssent
> grant joie se il le tenissent. (*Charrette,* vv. 6050-6056)

> [À l'issue du tournoi, tous le cherchent et le réclament, mais on ne trouve aucune trace de lui, car il s'est enfui, ne tenant pas à être reconnu. Une grande peine et une grande tristesse étreignent les chevaliers : ils auraient été très heureux de lui faire fête, s'ils avaient pu le retenir !, 385]

Lancelot quittera le tournoi sans jamais révéler son identité, la mobilité du personnage traduisant ici encore le caractère insaisissable de son identité. Malgré qu'il soit resté caché sous son armure vermeille, c'est d'autant plus « *car il s'an fuit* » (v. 6053) qu'il démontre « *qu'il n'a cure qu'an le conoisse* » (v. 6054). Il ne souhaite nullement s'inscrire parmi cette gente, ou être célébré par elle. Cette « *grant joie* » (v. 6056) que ces chevaliers s'apprêtaient à lui faire n'aurait fonctionné que pour eux, en leurs termes. C'est auparavant dans la prison de Gorre que Lancelot a expérimenté, dans les bras de Guenièvre, « *sanz mantir* / *une joie et une mervoille* / *tel c'onques ancor sa paroille* / *ne fu oïe ne seüe* » (vv. 4684-87) [sans mentir une joie si merveilleuse que jamais encore on n'en entendit décrire, jamais on n'en eut connaissance de semblable, 313]. Il ne saurait désormais en trouver nulle autre ailleurs.

En ce qui concerne les demoiselles, chacune s'étant promise de ne vouloir épouser que le meilleur chevalier et espérant être celle parmi cette large assemblée qui arrivera à gagner son cœur, toutes vocaliseront également leur désolation :

> Et les dameiseles disoient,
> qui a mervoilles l'esgardoient,
> que cil les tolt a marïer,
> car tant ne s'osoient fïer
> en lor biautez n'an lor richeces,
> n'an lor pooirs n'an lor hauteces,
> que por biauté ne por avoir
> deignast nule d'eles avoir
> cil chevaliers, que trop est prouz.
> Et neporquant se font tex vouz
> les plusors d'eles, qu'eles dïent
> que s'an cestui ne se marïent

ne seront ouan marïees
n'a mari n'a seignor donees. (*Charrette*, vv. 6003-16)

[Et les demoiselles, tout en l'admirant avec émerveillement, disaient qu'il leur ôtait tout espoir du mariage. Elles n'osaient plus se fier à leur beauté, à leurs richesses, à leur pouvoir ni à leur noblesse : comment croire que ce chevalier daignât épouser l'une d'elles, pour son charme ou pour son bien ? Il est de trop grand mérite ! Et pourtant, la plupart formulent le vœu que, si elles ne se marient pas avec lui, pas de mariage pour elles cette année et pas d'autre maître ni mari !, 383]

Et se aus chevaliers pesa
quant il ensi lessiez les a,
les dameiseles, quant le sorent,
asez plus grant pesance en orent,
et dïent que, par saint Johan,
ne se marïeront ouan :
quant celui n'ont qu'eles voloient,
toz les autres quites clamoient.
L'anhatine ensi departi,
c'onques nule n'an prist mari.
Et Lanceloz pas ne sejorne,
mes tost an sa prison retorne. (*Charrette*, vv. 6057-68)

[Mais s'il en coûta aux chevaliers d'avoir été ainsi délaissés, les demoiselles, quant à elles apprirent la nouvelle, en furent bien plus affligées encore. Elles jurent pas saint Jean, qu'elles ne se marieront pas de l'année ! Faute d'avoir celui qu'elles désiraient, elles rendaient leur liberté à tous les autres. Ainsi le tournoi s'acheva-t-il, sans qu'aucune eût pris de mari, 385-87]

Les demoiselles ici aussi reconsidèrent les codes de séduction qui consistent à faire jouer les apparats (« *lor biautez* »), l'argent (« *lor richeces* »), leur influence, ainsi que celle de leur maison (« *lor pooirs* ») et la réputation (« *lor hauteces* ») afin de se marier. Exactement comme les chevaliers viennent de le faire,[298] c'est par la bouche qu'elles amènent leur changement de logique, publiquement, comme si elles formaient un seul corps. « *Amor* », ici, a vaincu « *Reison* ». Leur déclaration prend même un caractère solennel. Elles font d'abord un vœu (v. 6012), puis jurent plus loin par Saint Jean (v. 6061)

[298] Les deux passages se suivent d'ailleurs immédiatement, ce qui renforce l'influence de la performance de Lancelot pour les deux sexes. Les chevaliers déclarent leur faute vv. 5994-6002, et les demoiselles la leur vv. 6003-16.

qu'elles ne se marieront pas cette année (« *ne seront ouan marïees* », v. 6015), que Chrétien fait rimer avec « *n'a mari n'a seignor donees* », c'est-à-dire être « offertes » (« *donees* », v. 6016), à ce que Croizy Naquet traduit ainsi intelligemment ni [maître ni mari, 383]. Guenièvre, quant à elle, se moquera de ces jeunes filles :

> Et la reïne qui antant
> ce dom eles se vont vantant,
> a soi meïsme an rit et gabe.
> Bien set que, por tot l'or d'Arrabe,
> Qui trestot devant li metroit,
> La meillor d'eles ne prandroit,
> La plus bele ne la plus gente,
> Cil qui a totes atalante. (*Charrette*, vv. 6017-24)
>
> [Cependant, la reine, entendant leurs propos présomptueux, retient un sourire et se moque d'elles en son for intérieur. Étalerait-on devant lui tout l'or d'Arabie, il dédaignerait, elle le sait bien, la meilleure d'entre elles, la plus belle et la plus élégante, ce chevalier qui les enchante toutes, 383]

Elle ne vocalisera pas publiquement ses pensées. Elle-même une suivante d' « *Amor* », qui commande au cœur plutôt qu'à la bouche, elle reste silencieuse. S'il est délicat de confirmer ici que les actions de Lancelot et la stratégie de Guenièvre aillent jusqu'à faire reconsidérer l'essence même de l'institution du mariage chez ces demoiselles, la performance se conclue tout de même avec ces jeunes filles n'ayant pas à s'offrir aux modèles chevaleresques tels qu'exposés au tournoi et à s'assujettir aux codes patriarcaux avec lesquels ils souhaiteraient les gouverner. La démonstration de Lancelot permet à ces chevaliers et demoiselles de repenser une performativité des genres en dehors d'une binarité déséquilibrée qu'ils ont suivie à la lettre lors du tournoi, et qui n'a pas fonctionné. Là où, selon l'usage, l'un des buts pratiques du tournoi est d'amasser richesses et possessions tout en faisant plusieurs prisonniers, « *les chevax que il gaaigne* / *done a toz*

ces qui les voloient » (vv. 5992-93) [les chevaux qu'il a gagnés, il les distribue à qui les veut, 383], et c'est lui qui, une fois le tournoi achevé, « *an sa prison retorne* » (v. 6068).[299]

II) D'une herméneutique du lac à une herméneutique de la charrette

a. La charrette

i. Les bœufs avant la charrette : La cour d'Arthur

Dans la *Charrette*, la cour d'Arthur sert d'épisode introductif, un modèle traditionnel et conservateur, notamment concernant le maintient de coutumes qui peuvent aller jusqu'à nuire au système même.[300] Ce premier ancrage aura, parmi un grand nombre de fonctions, celle de dévoiler un déséquilibre des structures de pouvoir entre les sexes au sein de ce qui demeure, dans un contexte dit « arthurien », la cour de référence de l'idéologie chevaleresque. Selon Lacy, la cour arthurienne demeure en effet pour tout chevalier une garantie du prestige :

> Arthur's court … remains the center of the chivalric universe. The court, with its fame and splendor, dominates the romances and remains constantly present before the hero's eyes, providing inspiration for action and standards for conduct. Acceptance in Arthur's court is a knight's guarantee of fame throughout the world … The court is the source of much of the good in the world, for it not only provides a vision of sumptuous luxury but it upholds important ideals, from the preservation of social and political order (chivalry is a conservative institution) to the protection by its members of the afflicted and oppressed.[301]

Méléagant (dont le nom nous est tu à ce stade de l'histoire) interrompt les festivités de l'Ascension du royaume de Logres. À la cour d'Arthur, il est un affront pour les hommes

---

[299] Pour Bruckner, une fois le tournoi achevé, « Lancelot embodies a new concept of *chevalerie*, a reconciliation of the competing demands of love and prowess … Lancelot's love and his heroism are totally integrated, even though at times they may appear (to the characters or the romance public) to be opposed. » *Shaping Romance*, 95-96.

[300] De même, dans *Lanzelet*, il y avait tout un ancrage terrestre avant l'épisode du lac qui permettait d'appuyer le dysfonctionnement politique de Gaunes, soumis aux excès du masculin martial de Pant, afin de mieux appuyer le contraste présenté par l'influence de l'éducation féérique du héros. Dans le Vulgate, il s'agira du système tyrannique de Claudas.

[301] *The Craft of Chrétien de Troyes*, 2. Notons que Lacy conclue plus loin que la cour d'Arthur, telle que présentée dans la *Charrette*, semble compromise.

comme pour les femmes dès les premiers vers du roman. La quête principale de Lancelot ne sera pas de libérer des demoiselles en détresse, ou bien des pairs faits prisonniers, mais de libérer – certes dans un contexte aristocratique – le genre humain.[302]

> a tant ez vos un chevalier
> qui vint a cort molt acesmez,
> de totes ses armes armez.
> Li chevaliers a tel conroi
> s'an vint jusque devant le roi
> la ou antre ses barons sist,
> nel salua pas, einz li dist:
> « Rois Artus, j'ai en ma prison,
> de ta terre et de ta meison,
> chevaliers, dames et puceles (*Charrette*, vv. 44-53)
>
> [Voilà que survint à la cour un chevalier fort bien équipé, armé de pied en cap. Dans cet équipement, il s'avança jusque devant le roi, là où il était assis au milieu de ses barons, et sans le saluer, il lui déclara : « Roi Arthur, je retiens prisonniers des gens de ta terre et de ta maison, des chevaliers, des dames et des jeunes filles …, 73]

À la cour, Arthur siège parmi ses barons. Les femmes sont également représentées, mais elles forment un cercle autour de Guenièvre.[303] Geôlier des deux sexes, c'est tout équipé et à dos de cheval que Méléagant s'immisce parmi elles et eux, jusqu'au roi, qu'il ne salue pas. Méléagant représente ici une masculinité visuellement martiale et arrogante, un antagoniste de choix pour Lancelot. Imposant par l'attitude, il l'est aussi par sa stature.[304]

---

[302] Rappelons ici que le nom du héros est prononcé dans son entièreté deux fois dans le roman. Le nom « *Lanceloz del Lac* » est mentionné une première fois par Guenièvre (v. 3666), lorsqu'il lui est demandé par une demoiselle. Le nom est répété plus loin une deuxième fois seulement (v. 5154), par les chevaliers qui viennent d'être libérés de Gorre, après que Gauvain leur demande si quelqu'un a déjà sauvé la reine.

[303] « *Molt ot an la sale barons,* / *et si fu la reïne ansanble.* / *Si ot avoec aus, ce me sanble,* / *mainte bele dame cortoise* » (vv. 36-39) [les barons dans la salle étaient nombreux. S'y trouvaient aussi la reine et avec elle, je crois bien, mainte belle dame courtoise, 73].

[304] Méléagant est en effet « *uns granz chevaliers* » (v. 558), et plus loin, « *uns chevaliers molt forz et granz* » (v. 638).

Par contraste, Arthur semble être un souverain las et fatigué.[305] L'assertion de Méléagant le rend penaud, privé même de la part de Chrétien d'une réponse au style direct là où Méléagant s'adressait directement à Arthur, et « *Li roi respont qu'il lui estuet* / *sofrir, s'amander ne le puet* / *mes molt l'an poise durement* » (vv. 61-63) [Le roi répond qu'il lui faut supporter cette situation s'il ne peut y remédier, mais qu'il en est profondément affligé, 73]. Méléagant demande au roi de choisir un unique chevalier, « *nes un an cui tu te fiasses* » (v. 71) [« en qui tu [Arthur] aurais assez confiance », 73], une assertion introduite par une clause commençant par « *si* » : *« Rois, s'a ta cort chevalier a… »* (v. 70) [« Roi, s'il se trouve à ta cour un seul chevalier », 73]. La requête de Méléagant reste conditionnelle, et suggère même peut-être qu'une telle personne n'existe pas parmi la gente arthurienne.[306] À l'heure où il s'agit de désigner le favori du roi, les barons semblent bien plus concernés par le prestige d'une telle désignation que par le sort de ces prisonniers et prisonnières qui ne sont jamais revenus. Les barons d'Arthur sont plongés dans cette performance du « *logos* » de « *Reison* », que Méléagant manipule ici à son avantage, et dont la valeur propagandiste est d'exalter le système qui reconnaît la place politique de ces chevaliers via la sémiotique du verbe. Les plus vains comme les plus fiers ne peuvent que s'adonner à faire pencher la balance à leur avantage, afin d'être désigné comme étant le champion d'Arthur, « celui en qui il aurait assez confiance », un titre de prestige.

---

[305] Sur les transformations d'Arthur au sein de la légende arthurienne, voir notamment Barbara N. Sargent-Baur, « Dux Bellorum / Rex Militum / Roi Fénéant: The Transformations of Arthur in the Twelfth Century », dans *King Arthur: A Casebook*, Edward Donald Kennedy éd. (New York and London : Garland, 1996), pp. 29-43. « It looks as if he [Chrétien] weighed in the balance the character of Arthur that had been made famous by the two popular chroniclers [Geoffrey of Monmouth and Wace] ; and after a period of treating it with great respect, he revised his conception of the king and concluded by presenting a legendary figure who had lost much of his royal dignity and importance. », 41.

[306] Cela s'avèrera être le cas, Lancelot n'étant apparemment pas à la cour (il n'y est en tout cas pas mentionné) et, puisqu'il couchera plus tard avec la reine, n'étant peut-être pas l'homme en qui Arthur devrait avoir le plus confiance non plus.

Ainsi Keu menace de quitter la cour si Arthur ne le choisit pas, un exemple de don contraignant pour le roi.[307] Arthur préférera demander à Guenièvre de s'humilier en public plutôt que de voir partir son piètre sénéchal, une performance qui témoigne de la représentation des sexes à la cour.[308] Guenièvre se mettra donc à genoux devant Keu, et ce, sans hésitation (c'est là un détail d'importance face à Lancelot, qui hésitera à monter dans la charrette), et obtiendra ainsi son obtempération. Guenièvre est donc ici celle qui est prête à s'humilier, si ce n'est pour le bien commun ou la stabilité politique du royaume, par service pour son mari, et par extension, par soumission forcée au système patriarcal.[309] De même, Gauvain abordera son oncle, et se permettra de lui signaler : « *Sire, fet il, molt grant anfance* / *avez feite, et molt m'an mervoil* » (vv. 226-27) [« Sire, vous avez agi avec une

[307] Il s'agit en effet ici du motif du « don contraignant ». Traditionnellement, il s'agit d'offrir à tel ou tel protagoniste un don « en blanc ». Selon Jean Frappier, ces derniers sont ainsi liés par la promesse « même si elle contredit leurs principes moraux ou leurs sentiments profonds ». Philippe Ménard, qui nomme le même motif « don en blanc qui lie le donateur », notera que « [c]es considérations ne valent que pour des personnages de premier plan, qui ont une personnalité et dont il faut souligner l'imprudence naïve ou la générosité héroïque. Mais bien souvent les conteurs glissent rapidement sans se soucier de la psychologie du bienfaiteur ou du bénéficiaire. Ce qui les intéresse est ailleurs, dans le renversement de situation provoqué par l'octroi du don. Très souvent, en effet, le « don contraignant » procure à un personnage quelque chose qu'il n'aurait jamais pu obtenir. Il entraîne une péripétie. C'est celà qui plaît à nos auteurs. On peut donc légitimement soutenir qu'en littérature le « don contraignant » est un *deus ex machina*, un moyen commode pour animer le récit et produire un bouleversement ». Voir Jean Frappier, *Amour Courtois et Table Ronde* (Genève: Droz, 1973), 225, et Philippe Ménard, « Le don en blanc qui lie le donateur : réflexions sur un motif de conte », dans *An Arthurian Tapestry : Essays in Memory of Lewis Thorpe*, Kenneth Varty, éd. (Glasgow: U of Glasgow, 1981), 50-51.

[308] Il lui demandera : « *Alez a lui, ma dame chiere,* / *quant por moi remenoir ne daigne,* / *proiez li que por vos remaigne* / *et einz l'an cheez vos as piez,* / *que ja mes ne seroie liez* / *se sa compagnie perdoie.* » (vv. 122-127) [« Allez le trouver, ma chère épouse ! Comme il ne daigne pas rester pour moi, priez-le de rester pour vous et jetez-vous plutôt à ses pieds, car plus jamais je n'aurais de joie si je devais perdre sa compagnie », 77].

[309] Nous noterons une instance similaire plus loin dans le roman. En effet, avant qu'elle ne puisse partir pour le tournoi de Noauz, il aura fallu aux organisatrices que « *les plusors tant qu'a la cort vindrent* / *devant le roi, et si le tindrent* / *molt an grant c'un dun lor donast* / *et lor voloir lor otreast* » (vv. 5395-98) [la plupart des dames et des demoiselles se rendirent à la cour pour trouver le roi, et le prièrent vivement de leur accorder un don et d'accepter d'avance ce qu'elles désiraient, 351]. C'est à cause de la coutume du don contraignant qu'Arthur laisse Guenièvre partir pour le tournoi, alors qu'elle vient tout juste d'être délivrée du royaume de Gorre. Même Guenièvre vocalisera que sa liberté de mouvement dépend du bon vouloir de son mari, malgré que ces dames et demoiselles, ayant réussi leur tour de force, lui aient assuré que « *ja ne vos quiert retenir* / *ne ja nel vos contredira* » (vv. 5416-17) [« il ne cherchera pas à vous en empêcher et il ne vous en dissuadera pas », 353] : « *Et ele dist qu'ele i ira,* / *des que il le congié l'an done* » (vv. 5418-19) [La reine répond alors qu'elle s'y rendra, du moment que le roi le lui permet, 353].

grande naïveté, et j'en suis vraiment stupéfait », 81-83]. Sans même demander son reste au souverain, Gauvain a « *anpris … l'afeire* » (v. 241) [« pris les choses en main »] (81), selon les dires d'Arthur, et impose très clairement sa décision au roi : « *Je ne m'an porroie tenir* / *qu'après n'alasse isnelemant* » (vv. 232-33) [« Je ne saurais m'empêcher, pour ma part, de me lancer immédiatement à leur recherche », 83]. Aucun choix n'est ainsi véritablement fait par Arthur, et deux de ses barons s'autoproclament ainsi champions par soucis de réputation.[310] Ils ne peuvent en effet être des héros de choix, puisque le but est ici d'affronter Méléagant, un modèle qui représente les excès d'égocentrisme et de logocentrisme des masculinités guerrières, alors que l'attitude de Keu et de Gauvain prend le dessus sur les décisions immédiates de leur souverain, le bien du royaume (la libération des prisonniers), et va même jusqu'à mettre la reine à genoux par soucis de fierté. C'est là un des dangers de la chevalerie arthurienne telle que dépeinte par Chrétien, chose qu'observait déjà Lacy :

> Chrétien presents us, throughout his works, a varied picture of chivalry and the court, ranging from theoretical ideals to general precepts to very explicit and precise rules. By the time we come to his last work, knighthood … can be reduced to a kind of chivalric catechism, a series of rules and precepts which can be recited and learned and which, if followed, will bring success and glory … It is scarcely surprising that such a code will come into conflict with a knight's moral sense or natural inclination; indeed, in a sense, chivalry is in fundamental conflict with itself, for in its theoretical purpose it is directed away from itself, toward others, while in fact it has become self-centered and self-serving … The means and ends of chivalry have been inverted: feats of prowess, bringing the knight renown and reputation, should have as their legitimate justification the protection and defense

[310] Il ne s'agit pas de n'importe quels barons. Gauvain est lié à Arthur par le sang, et Keu est son sénéchal. Ils sont tous deux de hauts représentants de la cour arthurienne. De plus, nous avons là deux chevaliers qui furent présents aux origines mêmes de la légende arthurienne. Ils peuvent ainsi, avec Arthur, en représenter les fondations. Dans *Culhwch and Olwen* par exemple, un conte gallois daté du début du II[ème] siècle, Cai (Keu) et Gwalchmei (Gauvai) font partie des meilleurs chevaliers d'un roi Arthur encore jeune et guerroyant. Voir *Culhwch and Olwen : An Edition and Study of the Oldest Arthurian Tale*, Rachel Bromwich et Daniel Simon Evans, éds (Cardiff: U of Wales P, 1992). Pour une version traduite, voir *The Mabinogion and Other Medieval Welsh Tales*, Patrick K. Ford, éd. et trad. (Los Angeles: U of California P, 1997).

> of others, but now such defense serves to illustrate the knight's prowess and increase his renown.[311]

Lancelot, c'est ainsi le héros dont la masculinité et la chevalerie devront se distancer de ce modèle. N'étant pas à la cour d'Arthur au début du roman, est-il d'ailleurs vraiment « arthurien » ? Si tel est le cas, Chrétien a décidé, en contraste avec ces barons pompeux, visibles comme sonores, de ne pas même mentionner sa présence. Tandis qu'elle monte à cheval, Guenièvre se chuchote à elle-même : « *« Ha ! amis, se le seüssiez,* / *ja, ce croi, ne me lessissiez* / *sans chalonge mener un pas ! »* » [« Ah ! ami, si vous le saviez, jamais, j'en suis sûre, vous ne me laisseriez, sans vous y opposer, faire un seul pas ! », 81]. Si « *amis* » se réfère ici à Lancelot, alors l'assertion de Guenièvre implique qu'il ne se trouve pas à la cour.[312] Tandis que Méléagant emporte Guenièvre, l'importance qu'elle donne à l'immédiateté de l' « *ergon* » chez son mystérieux « *amis* » dans son assertion, si immanente qu'elle ne doit permettre ne serait-ce qu'un seul pas, sera un détail d'importance afin de comprendre l'herméneutique de la charrette.

---

[311] *The Craft of Chrétien de Troyes*, 3.

[312] Nous noterons cependant que ces vers changent de manuscrit à manuscrit, entraînant des sens et interprétations différentes. Le manuscrit C (Bibliothèque nationale de France, fr. 794), du scribe Guiot, offre une leçon un peu différente : « *ha ! rois, se vos ce seüssiez* / *je ce croi ne l'otroiesiez* / *que Kex me menast un seul pas* », que Mario Roques traduit : « 'ô roi Arthur, si vous aviez su à quoi la demande de Keu devait aboutir, vous ne l'auriez pas accordée' ». Le manuscrit C offre donc, à la place d' « *amis* », la figure du roi. La leçon du manuscrit T (Bibliothèque nationale de France, fr. 12560) est encore plus vague: « *Ha Ha se vos ce seüssiez* / *je ce croi ne me leissessiez* / *Sanz chalonge mener un pas*. » Sans référant direct, tels « *amis* » ou « *rois* », elle incite la confusion. Reste dans les trois leçons la mention d'un pas ! Nous noterons également le détail suivant : « *Molt le cuida avoir dit bas , /mes li cuens Guinables l'oï,* / *qui au monter fu pres de li* » (vv. 212-14) [Elle pensa avoir parlé tout bas, mais le comte Guinables l'entendit, car il trouvait près d'elle quand elle monta en selle, 81]. Antoinette Saly suggère qu'il s'agit peut-être là d'un confident de la reine et de Lancelot (à la manière de Galehaut dans le Vulgate), et qu'ainsi, c'est le comte Guinables qui prévient Lancelot de l'enlèvement de la reine, ce qui expliquerait pourquoi le héros est déjà en route pour sauver Guenièvre lorsque nous le rencontrons pour la première fois. Au demeurant, c'est l'une des nombreuses ouvertures narratives de l'auteur qui n'est pas exploitée plus avant dans le texte, et rien n'est dit plus tard de l'importance ou de l'influence d'une telle information entre les mains du comte. Voir Mario Roques, éd. et trad., *Le Chevalier de la Charrette* (Paris: Champion, 1958), 221 ; Antoinette Saly, « Le cuens Guinables l'oï », *Bulletin de la Faculté des Lettres de Mulhouse* 6 (1974), 69-75.

ii. La charrette avant les bœufs : Symbolisme psychopompe

Après confirmation de l'échec de Keu, dont on verra quelques vers plus loin le cheval ensanglanté revenir de la forêt sans son maître, Gauvain, à la poursuite de Lancelot, « *revit par avanture* / *le chevalier tot seul a pié* / *tot armé, le hieume lacié,* / *l'escu au col, l'espee ceinte,* / *si ot une charrete atainte* » (vv. 316-320) [il revit par hasard le chevalier tout seul, à pied, entièrement armé, le heaume lacé, l'écu au cou, l'épée au côté. Il venait de rejoindre une charrette, 87]. Chacune des pièces d'équipement du héros est ici présentée de façon à suggérer la défense. Le heaume est lacé, l'écu est au cou et non en main, une posture défensive, et l'épée est ceinte. Pour la première fois, il est également à l'arrêt. Tout ceci suggère la crainte que Guenièvre lui reprochera plus tard. Deux facteurs viennent également s'ajouter à ce descriptif, présentés en un seul vers : « *le chevalier tot seul a pié* » (v. 317). Lancelot sort à peine du combat épique de la clairière que Gauvain jalousa, un exploit qu'il accomplit, à la différence de ses congénères du tournoi de Noauz, « *tot seul* », entendons certes à lui seul, mais également loin du regard des autres, sans soucis d'image donc. L'audience même n'y assista point.

Mais Lancelot est également « *a pié* ».[313] Pour être « chevalier de la charrette », une terminologie qui, comme je l'ai montré, prête à confusion, il fallut qu'il n'ait plus de cheval. Lancelot, cependant, malgré des différences déjà palpables dès les premiers

[313] C'est un signe que l'on pourrait interpréter dans un premier temps comme un manque symbolique, celui du cheval, qui participe vivement à la noblesse apparente de cette caste – posséder et entretenir un cheval étant une marque de richesse – et qui en fait même la terminologie. Mais dans la *Charrette*, nous avons vu comment le premier cheval du héros tombe raide mort de fatigue, face à Gauvain qui en possède trois, en grande forme, puis comment le héros choisit un de ces trois destriers sans prendre le temps d'en estimer la valeur, la force ou l'apparat, et que l'on retrouvera également mort quelques vers plus loin. Lors du tournoi de Noauz, nous avons vu comment Lancelot offre les destriers qu'il a gagnés à qui souhaite se les approprier, tandis que celui sur lequel il monte lui est offert par la sœur de Méléagant, et vient de l'autre monde. Ainsi, Lancelot peut parfois aller jusqu'à sacrifier ou se débarrasser de ce symbole de masculinité qu'est le cheval afin de mieux suivre les commandements d' « *Amor* ». Et lorsque le cheval est remarquable, et fait la différence dans le texte, il provient des mains de femmes et est associé au merveilleux. C'est cette même dialectique qui lui permettra, si tôt dans le roman, de monter sur la charrette.

instants du roman avec les chevaliers d'Arthur ou de Noauz, commence le roman « *chevalier* ».[314] C'est donc d'une terminologie qui entendrait une construction masculine chevaleresque préalablement établie, aussi distancée soit-elle du modèle arthurien, que Lancelot part, afin de devoir subir le procédé émasculateur de la charrette. Mais monter sur la charrette, c'est également s'associer à un objet qui peut prendre, à l'image du héros éponyme, un caractère mystérieux, ou merveilleux. C'est aussi suivre les commandements d' « *Amor* », dont la patronne terrestre semble être Guenièvre, et les demoiselles que le héros rencontrera avant d'arriver à Gorre, les secrètes coursières. Ce faisant, Lancelot doit accepter l'ingérence d'une manière d'être au féminin dans la pratique de soi,[315] et donc, embrasser en partie les canevas performatifs qui lui sont ainsi imposés.

Revenons sur la charrette. Chrétien nous en propose un descriptif clair :

> De ce servoit charrete lores
> don li pilori servent ores,
> et en chascune boene vile,
> ou or en a plus de trois mile,
> n'en avoit a cel tans que une,
> et cele estoi a ces comune,
> aussi con li pilori sont,
> a ces qui murtre et larron sont
> et a ces qui sont chanp cheü
> et as larrons qui ont eü
> autrui avoir par lerrecin
> ou tolu par force en chemin (*Charrette*, vv. 321-32)

[314] Dans le chapitre précédent, je montrai comment l'herméneutique du Lac magnifiait un épisode essentiel permettant de construire en partie le héros avec l'empreinte d'un féminin merveilleux. D'abord construit par les fées marines, Lanzelet a dû par la suite sortir du Lac pour découvrir les codifications masculines chevaleresques, qu'il lui fallut de même imiter et reproduire. Ici, avec la *Charrette,* Lancelot commence d'abord *chevalier* pour se diriger ensuite vers une identité qui pourra troubler les attentes traditionnelles de ce moule (renom, gloire, prestance, réputation). De plus, à la différence de *Lanzelet*, c'est un apprentissage qui se fera durant toute la première moitié du roman, grâce à l'intervention de mystérieuses demoiselles, et qui ne sera visiblement maîtrisé qu'au moment du tournoi de Noauz.

[315] Par « pratique de soi », j'entends « une pratique d'autoformation du sujet … ce qu'on pourrait appeler une pratique ascétique, en donnant à ascétisme un sens très général, c'est-à-dire non pas le sens d'une morale de la renonciation, mais celui d'un exercice de soi sur soi par lequel on essaie de s'élaborer, de se transformer et d'accéder à un certain mode d'être. » Voir Michel Foucault, « L'éthique du soucis de soi comme pratique de la liberté », dans *Dits et écrits, tome IV (1954-1988),* Daniel Defert, François Ewald, et Jacques Lagrange, éds. (Paris: Gallimard, 1994), 99.

> [On se servait à l'époque des charrettes comme on se sert des piloris de nos jours, et dans chaque bonne ville, où l'on en dénombre à présent plus de trois mille, il n'y en avait qu'une seule en ce temps-là. Elle était utilisée, comme le sont aujourd'hui nos piloris, aussi bien pour les traîtres que pour les assassins que pour les vaincus en combat judiciaire, pour les voleurs qui se sont emparés du bien d'autrui par la ruse ou par la force sur les grands chemins, 87]

Notons que la description symbolique de la charrette prend le pas sur sa description physique. Notons de plus qu'elle est conduite par « *un nain* » (v. 347), un personnage de mauvais augure, généralement fourbe et traitre dans le roman arthurien, décrit comme « *charretons* » (v. 348), un terme qui peut à la fois faire référence au conducteur et au passager du véhicule, et qui viendra s'ajouter à la collection des épithètes dérogatoires du héros.[316] Aucun cheval n'est directement mentionné ici, ce qui aide peut-être à marquer le contraste entre l'objet en question et l'apanage sémantique du chevalier.[317]

Anne Martineau, dans une étude récente sur la fonction des nains dans le roman médiéval, associe le véhicule et son mystérieux conducteur au symbolisme de son pays de destination – et certainement d'origine – un « envers du monde » du royaume d'Arthur.[318] Si *Le Chevalier de la Charrette* n'offre pas d'épisode du lac, le texte esquisse différemment des jeux de symétrie – et surtout d'asymétrie – entre des espaces géographiques *a priori* « inversés » et qui marqueront tous deux l'identité du héros. Si Lancelot est « *del rëaume de Logres nez* » (vv. 1936, 2087), inscrivant ainsi son passé et

---

[316] Par exemple v. 890 : « *Lors li vient sus li charretons* » [Alors le chevalier de la charrette court sur lui, 117]. Le choix de traduction est logique, le terme « charretier » ne pouvant se référer au passager d'une charrette en français moderne, mais il ne peut transcrire les jeux de confusion sémantique propre au vieux français.

[317] C'est là un élément sur lequel David J. Shirt a insisté, alors qu'il précisait qu'une étude comparative manuscrite ne permettait pas de garantir la présence de chevaux tirant la charrette, ce qui marque d'autant plus son caractère mystérieux, et l'associe plus encore au personnage du nain. Voir Shirt, « Chrétien de Troyes and the Cart », dans *Studies in Medieval Literatures and Languages in Memory of Frederick Whitehead*, W. Rothwell, W. R. J. Barron, David Blamires, et Lewis Thorpe, éds. (Manchester, Manchester U P, 1973), 294-95.

[318] *Le nain et le chevalier : Essai sur les nains français du Moyen Âge* (Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003), 118-19.

on présent à Logres, il est également « *cil qui delivrera* / *toz ces qui sont pris a la trape* / *el rëaume don nus n'eschape* » (vv.1940-42), et son futur se trouve à Gorre. Mais une fois « héros de Gorre », voilà qu'il doit repartir vers Logres. Nous ne savons d'où il vient au début du roman et où il se dirige à sa conclusion, et c'est ainsi que, selon les dires de la demoiselle qui l'accompagne alors qu'il soulève la stèle l'annonçant comme étant le futur héros de Gorre, *il n'a tel chevalier vivant* / *tant con vantent li quatre vant* (vv. 1959-60) [il n'y avait pas au monde un chevalier d'une telle valeur partout où soufflent les quatre vents, 171]. La remarque de la demoiselle est fort judicieuse et pourrait même indiquer bien plus. Là où le passé, le présent, et le futur du héros s'entremêlent, et où son identité géographique échappe à l'unicité, l'on serait à même de se demander si ce chevalier des quatre vents, au moment où il s'avère qu'il soulève ce qui sera sa propre tombe, est bien « *chevalier vivant* ».

La fonction de la charrette invite ainsi à une lecture à plusieurs niveaux. Tout d'abord, elle est instrument de penitence. Toujours selon Shirt, « Chrétien had a gallows cart in mind when he composed this part of the romance … regularly used to convey criminals to their place of execution and very often it served as a 'drop'».[319] Quiconque monte dans ce véhicule, en particulier un chevalier, sera immédiatement perçu comme antagoniste aux idéaux masculins chevaleresques tels que présentés dans le texte. Pour tout chevalier, passer pour « *charretons* » signifierait favoriser la traîtrise plus que la justice, l'assassinat plus que l'art de la guerre, ou encore le vol plus que le gain. Il y aurait donc mort sociale. D'ailleurs, en ce qu'elle conduit à la mort de ses passagers, la charrette conserve une partie de son symbolisme psychopompe, que l'on retrouve encore aujourd'hui en Bretagne dans la légende folklorique de l'Ankou. Elle est donc peut-être

[319] « Chrétien de Troyes and the Cart », 290.

ainsi une manifestation du royaume de Gorre au sein du royaume de Logres, et fait office de marqueur de changement et de passage. Monter sur la charrette ne sera pas une finalité mais une invitation au passage, à la mobilité entre un système codifié et son « envers ». Martineau nous offre plusieurs points communs entre l'Ankou et le nain de la *Charrette*.[320] Comme avec la charrette qui tire l'Ankou, celle du nain inspire la crainte, que l'on retrouve dans la position défensive et l'hésitation de Lancelot. L'on ne sait si le nain la tire ou si des chevaux mortuaires le font, et digne d'un objet merveilleux ou fantomatique, l'objet même échappe à toute description. Tout comme l'Ankou, le nain prend dans sa charrue un personnage de sexe masculin, qui se retrouve à pied, sans monture, et qui souhaiterait arriver à destination le plus pressement possible. Et puis, comme l'Ankou, le nain lui fait une promesse qu'il tiendra, et disparaît ensuite sans demander son reste. J'ajouterai quelques observations à celles de Martineau, des observations que l'on retrouve dans d'autres études.[321] Je retiendrai particulièrement que dans de nombreuses versions de la légende, l'homme que l'Ankou prend dans sa charrette devient parfois lui-même l'Ankou pour l'année suivante. C'est-à-dire qu'à l'image de son cocher de fortune, il se meure, ses traits deviennent peu reconnaissables, comme c'est souvent le cas dans de nombreuses représentations de la mort au Moyen Âge, dont les représentations parfois squelettiques, ou bien celles d'une figure couverte d'un linceul, ne permet pas d'identifier un genre précis.[322]

---

[320] *Le nain et le chevalier*, 123-125.

[321] Pour plus d'informations sur l'Ankou, voir par exemple Daniel Giraudon, *Sur les chemins de l'Ankou : Croyances et légendes de la mort en Bretagne* (Fouesnant: Yoann Embanner, 2012), 64-88; Claude Sterckx, *Mythologie du monde celte* (Paris : Marabout, 2009), 265-72.

[322] Sur la variété des représentations de la Mort au Moyen Âge, voir par exemple Philippa Tristram : « The figures of Life and Death … reflect the many colours that merge to form the 'swan-whit' world of faith … All dramatize the 'dynamic polarities' of Life and Death, but most can vary their colours and serve in either company … Life and Death themselves have no constant values, for Death is sometimes God's messenger, at others his enemy ; whilst Life, in its temporal aspect, may signify spiritual death, or, in its eternal dimension, the soul's immortality." *Figures of Life and Death in Medieval English Literature* (New York: New York U P, 1976), xiii-xiv. Sur les représentations de la Mort, Paul Binski dira par exemple que « part of

Or, en montant sur la charrette, Lancelot devient lui aussi « *charretons* », comme son conducteur, ainsi que passeur des prisonniers de Gorre. L'Ankou est d'ailleurs parfois le serviteur de la Mort, comme les nains sont ceux de Méléagant dans la *Charrette*, un nom aux consonances définitivement maléfiques. Mais surtout, notons que l'Ankou a comme possible racine bretonne *ankouaat*, qui signifie « oublier »,[323] une conséquence pertinente pour Lancelot dont Chrétien dira plus loin, après qu'il fut monté sur la charrette, « *que lui meïsmes en oblie* » (v. 715) [qu'il s'en oublie lui-même, 107]. Monter sur la charrette, c'est à de nombreux niveaux accepter de devenir une figure changeante, de transition, entre royaumes « envers », entre vie et mort, entre « *Reison* » et « *Amor* », et sûrement, entre les genres qui servent le mieux ces deux allégories au sein du roman, les masculinités chevaleresques logocentriques et un féminin courtois mystérieux, au point où Lancelot, dont les traits physiques ne sont jamais dénotés dans la Charrette, et dont l'occasionnelle nudité a pu susciter un émoi tel que le héraut d'armes du tournoi de Noauz s'en signe, s'efface. Monter dans la charrette, c'est ainsi accepter que tout le soi doive mourir, afin de mieux pouvoir renaître.

Mais dans un roman dont la réputation est d'être l'une des illustrations de l'amant devant suivre les codes de la *fin' amors*, monter dans la charrette c'est remplacer Méléagant, et résister symboliquement à la mort politique du sexe féminin, à son enfermement dans un système de pensée et de contrôle rigide et imperméable. C'est en

---

the threat posed by Death personified [is] namely his capacity to surprise ». *Medieval Death, Ritual and Representation* (Ithica: Cornell U P, 1996), 36. La Vie et la Mort étant donc si proches, les interprétations symboliques de Logres et de Gorre, bien que souvent présentées comme binaires ou bien « envers », sont fort changeantes, et toutes valables. Jacques Ribard, par exemple, dira : « Le royaume de Gorre, loin d'être comme on l'a souvent prétendu le royaume des morts, est au contraire celui des véritables vivants. Passer du royaume de *l'Ogre(s)* au royaume de *Gorre*, comme le fait Lancelot, c'est passer de ce monde mortel que représente le royaume d'Arthur à un nouvel avatar du célèbre Avalon, à un Autre Monde, qui est celui des éternels vivants. » « Les romans de Chrétien de Troyes sont-ils allégoriques ? », 7-20.

[323] Voir Jean-François Le Gonidec, *Dictionnaire Français-Breton* (London: Forgotten Books, 2017).

effet parmi une « *rote* » (v. 557) [un cortège, 99] que Lancelot aperçoit la reine pour la première fois, d'une fenêtre lointaine. L'on retrouve ici Keu sur une « *biere* » (v. 556) [civière, 99], mais surtout « *delez ot duel grant et fier* / *que trois dameiseles feisoient* » (v. 554-555) [trois jeunes filles [qui] exprimaient bruyamment leur profonde douleur, 99]. C'est un cortège aux aspects funéraires que Méléagant « *menoit* » (v. 558), positionné « *devant* » (v. 557), tandis qu'il dirige la plus grande représentante de la gente féminine de Logres, ainsi que quelques-unes de ses suivantes, tout droit au royaume des morts. Méléagant « *si l'a el rëaume mise* / *don nus estranges ne retorne,* / *mes par force el païs sejorne* / *an servitude et an essil* » (vv. 639-643) [a enlevé la reine et il la retient prisonnière dans son royaume, dont nul étranger ne revient, contraint qu'il est de demeurer dans ce pays, en servitude et en exil, 103]. Si Lancelot parvient à Gorre, c'est certainement parce qu'il n'est pas véritablement « *estranges* » (v. 640) au royaume des morts, lui qui est monté dans la charrette, a levé sa propre tombe, passera près de la mort à plusieurs reprises, notamment durant cet épisode où il faillit de peu de tomber par la fenêtre à la vue de la reine, et ira même jusqu'à faire une tentative de suicide (vv. 4256-4404). Il déclarera même : « *Ha ! Morz ! Com m'as or agueitié* » (v. 4271) [« Ah ! Mort ! Comme tu as su me prendre au piège ! », 291].[324]

iii. La charrette et les bœufs : La politique de l'ignorance

S'il est ainsi fort probable que Chrétien ait adapté, entre autres, une vieille légende bretonne de la Mort, il est également question, plus figurativement, de mort sociale. Le « *charretons* » subit une dégradation morale qui doit passer par le prisme du regard du

[324] Une telle approche comparative nous invite à penser qu'une partie de l'herméneutique de Gorre n'est pas si éloignée de celle du lac dans *Lanzelet* et le Vulgate, un royaume dont Lancelot aura pu être le seul étranger à pouvoir y aller et en revenir, emporté, comme le présent cortège, « *par force* » (v. 642), pour se retrouver pareillement « *an servitude et an essil* » (v. 643), grandissant loin de tout, et se retrouvant finalement porteur d'une empreinte « du Lac », comme il se retrouve ici, dans la *Charrette*, porteur de celle de l'autre monde.

peuple, suivi de sa vindicte. Via la coutume, le canevas éthique de la charrette et sa codification leur est volontairement accessible, car notamment diffusée par le peuple même via le langage. La charrette est l'instrument de reconnaissance et de punition des marginaux et des exclus par la « vision », dont le fonctionnement prend forme de coutume populaire dans la bouche de Chrétien, avec l'utilisation de l'imparfait d'habitude: « *qui a forfet estoit repris,* / *s'estoit sor la charrete mis* / *et menez par totes les rues,* / *s'avoit totes enors perdues,* / *ne puis n'estoit a cort oïz* / *ne enorez ne conjoïz* » (vv. 333-38) [Tout criminel pris sur le fait était placé sur la charrette et traîné par toutes les rues. Dès lors il devenait un proscrit ; il était désormais privé d'audience à la cour et frustré de marques de reconnaissance et d'amitié, 89]. Il s'agit d'une punition morale qui ferme à jamais, pour tout individu ayant été vu dans ce véhicule, l'insertion à la cour, ainsi que toute forme de reconnaissance. C'est véritablement un synonyme de mort pour tout chevalier, dont la cour représente l'épicentre social, et la reconnaissance le principal outil de la promotion de soi. Lorsqu'on lui somme de se nommer, ou encore durant le tournoi de Noauz, Lancelot, par sa volonté d'anonymat, semble donc être un bon candidat pour la charrette, puisque ne pas avoir de nom se montre ainsi fort pratique. Afin d'être « *a cort oïz* » (v. 337), donc être annoncé en public, mais aussi avoir « *enors* » (v. 336) ou être « *enorez* » (v. 338), il faut en effet avoir un nom, et le faire connaître.

Avec ou sans nom, être « *charretons* », c'est se soumettre à tout un procédé de catégorisation et d'aliénation. Le substantif même, en ce qu'il est également porté par le conducteur du véhicule, dépourvoit le passager de toute terminologie précise ou transparente, ainsi que de toute réputation ou affiliation de cour. En n'offrant aucune qualification précise, liée au crime par exemple, ou à toute diffamation transparente, il

s'agira de vouloir sciemment multiplier, dans l'espace d'un même terme, tout ce qui s'oppose à la « Loi », que William E. Burgwinkle définit ainsi :

> not only any sort of regulation by which communities establish standards and norms, but also the internalized laws of exchange, prohibition, and development by which subjectivity, gender, and status are determined. Thus, Law can be a publicly disseminated set of rules, a notion of the ordered society, or a set of unexpressed assumptions, the mastery of which determines the extent to which one belongs or is excluded from full participation in a community. This latter sense of the word includes not only ethical notions and the associations made between what is wrong or evil and what is excluded, but also psychoanalytic notions of Law as that foundational prohibition which holds together and gives access to the symbolic order, makes social relations possible, instantiates the subject.[325]

Toute tentative de ré-articulation de soi au sein de systèmes conservateurs, tout ce qui vient troubler l'ensemble des frontières sémiotiques qui composent ces systèmes, se retrouve ainsi convenablement compacté dans la terminologie « *charretons* ». C'est ce caractère disruptif des systèmes de classification unilatéraux que le terme entraîne qui nous intéresse ici, en ce qu'il qualifie tout ce qui est inclassable et se rapproche vaguement d'une idée du mal (éthique, politique, folklorique, etc.). Le « *charretons* », c'est en cela l'ennemi de la « Loi » et des raisonnements qu'elle impose, une figure que l'on qualifie grossièrement plus qu'elle ne peut se qualifier elle-même, et que l'on accuse, diffame, et agresse souvent, sans savoir véritablement de quoi. La logique accusatoire n'est nullement nourrie d'une quelconque réflexion, l'herméneutique de la charrette se suffit à elle-même. En tant que « *charretons* », Lancelot est très clairement perçu comme étant ce que l'on pourrait définir grossièrement « tout ce qui vient perturber la Loi établie ». On le voit et l'accusera comme un criminel, et chose qu'il acceptera. Mais être « *charretons* », c'est également être « ce qui vient troubler l'ordre religieux ». La charrette en appellera en effet à la superstition du peuple: « *quand tu verra* / *charrete et tu l'ancontreras,* / *fei croiz sor toi et te sovaigne* / *de*

[325] *Sodomy, Masculinity, and Law in Medieval Literature* (Cambridge: Cambridge U P, 2004), 3.

Deu, que max ne t'an avaigne » (vv. 341-344) [« Quand charrette verras et rencontreras, fais sur toi le signe de croix et souviens-toi de Dieu, de peur qu'il ne t'arrive malheur ! »] (87-89). Si l'on considère la fonction psychopompe du véhicule, et sa présence dans le monde des vivants, là où les morts ne reviennent généralement pas, être « *charretons* », c'est être ici également « ce qui peut corrompre les frontières ». En montant sur la charrette, Lancelot, lui qui est déjà à la fois « du Lac », « de Logres », c'est-à-dire, dont on ne sait vraiment où, apparaissant au milieu des bois et non à la cour, s'apprête à devenir en sus « de Gorre », l'opposé symétrique de Logres, à la frontière incertaine.

Et puis, être « *charretons* », c'est bien sûr être « ce qui trouble les délinéations du genre » telles qu'imposées par la société, et ce, en deux temps. D'abord, cela représente, pour la gente chevaleresque, une émasculation. Par exemple, ce sont trois jeunes femmes, une audience de poids pour jauger la virilité, qui demanderont plus tard : « *Nains, qu'a cist chevaliers meffet* / *que tu mainnes come contret* ? » (vv. 439-440) [Nain, quel crime a commis ce chevalier que tu traînes comme un impotent ?, 93]. Mais aussi Gauvain, lorsqu'invité par le nain à monter avec Lancelot, jugera l'acte comme « *molt grant folie* » (v. 389) [pure folie, 91]. Il déclarera de suite que « *trop vilain change feroit* / *se charrete a cheval chanjoit* » (vv. 391-392) [il perdrait trop au change, s'il troquait un cheval contre une charrette, 91]. Nous pouvons lire ici encore comment le cheval, dont le sacrifice, l'absence, ou l'empreinte féminine et merveilleuse, est un marqueur important de différenciation et d'altruisme chez Lancelot, est au contraire pour Gauvain l'une des marques symboliques de la force et du prestige de sa caste, ainsi que de sa masculinité. Le cheval pourrait ainsi être un « envers » symbolique de la charrette, faisant de cette dernière, du point de vue de Gauvain, un symbole d'émasculation, et pourrait même nous

inviter à penser que l'objet n'est en effet pas tiré par des chevaux. Mais aussi, et c'est là mon second point, Gauvain suit en effet les stricts commandements de « *Reison* » en agissant de la sorte, et c'est de ses lèvres que prend forme sa logique. Monter dans la charrette, c'est suivre au contraire les prescriptions d' « *Amor* », dont la propagande est uniquement assurée dans le roman – une fois Lancelot mis à part – uniquement par les femmes (notamment Guenièvre, les mystérieuses demoiselles que Lancelot rencontrera, et la sœur de Méléagant. C'est délaisser une approche à la masculinité focalisée sur l'apparat et l'individualisme, que Gauvain, la cour d'Arthur, Méléagant, et plus tard les chevaliers présents au tournoi de Noauz, représentent très bien, pour embrasser une « pratique de soi » plus altruiste, dont la codification, au-delà d' « *Amor* », provient du discours des femmes. Si pour l'heure, « *A tant la voie se metent:* / *cil chevalche, cuil dui charretent* / *et ensemble une voie tindrent* » (vv. 395-397) [Ils se mettent en chemin ; l'un est à cheval, les deux autres sont sur la charrette, mais ils suivent de concert la même voie, 91], cette « *voie* » leur sera commune jusqu'aux portes de Gorre, mais pas au-delà, Gauvain n'ayant pu accepter l'expérience de la mort sociale symboliquement nécessaire au passage des frontières, allant à l'encontre de la « Loi ». En embrassant une alternative sacrificielle, en envisageant l'existence et l'inscription subjective dans un espace en dehors des normes imposées par la « Loi », Lancelot peut atteindre, puis revenir, d'un royaume qui défie les frontières de la norme de Logres.

Ainsi « *charretons* », est particulièrement difficile à définir, en ce qu'il peut être perçu, car pernicieusement promu, comme savoir intuitif, qui tombe de sens, qui va de soi. Il s'agit d'un décalage sémantique, d'une distorsion de sens totalement délibérée, et suffisamment vague pour permettre d'y apposer toute un ensemble d'éléments

hypothétiques, et bien souvent erronés. Que l'on utilise pour Lancelot un terme vaguement générique (« *charretons* »), ou paradoxal (« *chevalier a* / *de la charrette* »), ce qui importe c'est que ce dernier soit appelé comme tel, publiquement, qu'il soit sémiotiquement reconnaissable comme une anomalie. La charrette, objet d'aliénation publique qui peut porter en son sein une multitude de criminels différents, permet ainsi d'articuler autour d'un même terme le même vague, la même méconnaissance de son passager. Après qu'il y fut monté, Lancelot, Gauvain, et le nain, arrivent plus tard dans un château, où le héros devra subir les premières conséquences néfastes de son choix :

> Del chevalier que cil aporte
> sor la charrete se mervoillent
> les genz, mes mie nel consoillent,
> einz le huient petit et grant,
> et li vieillart et li anfant,
> parmi les rues a grant hui.
> S'ot molt li chevaliers de lui
> vilenies et despit dire.
> Tuit demandent : « A quel martire
> sera cist chevaliers randuz ?
> Iert il escorchiez ou panduz,
> noiez ou ars an feu d'espines ?
> Di, nains, di, tu qui le traïnes,
> a quel forfet fu il trovez ?
> Est il de larrecin provez ?
> Est il murtriers ou chanp cheüz ? » (*Charrette*, vv. 402-17)
>
> [La vue du chevalier que le nain amène sur sa charrette étonne les habitants mais, au lieu de se renseigner discrètement sur son compte, tous, petits et grands, vieillards et enfants, l'accueillent avec des huées, de rue en rue, dans un grand brouhaha. Le chevalier s'entend dire nombre d'injures et d'insultes. Tous demandent : « À quel supplice ce chevalier va-t-il être livré ? Sera-t-il écorché vif ou pendu, noyé ou brûlé sur un bûcher d'épines ? Dis, nain, dis, toi qui le traîne ainsi, de quel crime l'a-t-on trouvé coupable ? Est-il jugé pour vol ? Est-il un meurtrier ou bien a-t-il été vaincu dans un combat judiciaire ? », 91]

Lancelot éprouve ici les « *vilenies et despit* » (v. 409) des ignorants, qu'ils professent par la bouche, alors que nous n'avons aucune preuve textuelle, à ce stade de l'histoire, que

Lancelot a commis un crime.[326] Ils suivent donc la logique de la charrette sans en questionner le fonctionnement, qui invite à dégrader tout « *charretons* » verbalement alors qu'on l'exhibe de ville en ville. Tandis que « *les genz* » (v. 404) – le peuple de Logres donc – se perdent dans un catalogue lexical d'actes et punitions criminelles afin de tenter de mieux qualifier (ou plutôt disqualifier) « *cist chevaliers* » (v. 412), le nain, « *s'est adés teüz* / *qu'il ne respont ne un ne el* » (v. 418) [reste silencieux, s'abstenant de répondre quoi que ce soit, 91].

En jouant sur la tension entre savoir et ignorance, le peuple participe activement à faire de Lancelot une figure qui inspire la curiosité. Le savoir résulte souvent du pouvoir, et la « Loi » dont parlait Burgwinkle est justement là pour montrer ces individus « autres » du doigt, afin que leur différence soit reconnaissable par la mise en spectacle. Mais le contraire est tout aussi fonctionnel, et le pouvoir résulte souvent du savoir, et ce savoir peut être utilisé pour manipuler, réarticuler, diriger, tout individu. Par le biais de coutumes telles que celle de la charrette, les dominants peuvent sémiotiser à souhait les dominés, par ignorance, sans avoir besoin de connaître la nature de leurs faits et gestes. Ici, le peuple suit cette pratique pernicieuse, dont la mise en place nécessite leur participation afin de leur donner une illusion de pouvoir, celle de faussement reconnaître, et donc, faussement définir. Dans de telles contingences, l'ignorance se manifeste comme pouvoir aussi puissant, peut-être même plus puissant, que le savoir. C'est ce que note Eve Kosofsky Sedgwick :

> Ignorance is as potent and multiple a thing there is as knowledge. Knowledge, after all, is not itself power, although it is the magnetic field of power. Ignorance and

[326] L'épisode sert aussi peut-être à annoncer son futur crime, celui de coucher avec la reine, bien que Chrétien s'abstienne de présenter l'acte comme étant un crime. Mais encore, il sert peut-être aussi à indiquer que Lancelot a déjà commis la faute (ou une, ou plusieurs, fautes) dans le passé, ou bien encore qu'aimer la reine est déjà en soi, pour la « Loi » de Logres, une transgression.

> opacity collude and compete with knowledge in mobilizing the flows of energy, desire, goods, meanings, persons … It is the interlocutor who has or pretends to have the *less* broadly knowledgeable understanding of interpretive practice who will define the terms of exchange … Such ignorance effects can be harnessed, licensed, and regulated on a mass scale for striking enforcement – perhaps especially around sexuality …[327]

Telle est la pratique de « *Reison* » dans le roman, qui consiste à suivre le « *logos* » sans le remettre en question. Lancelot fait ici l'expérience de la politique de l'ignorance face à laquelle tout « *charretons* » doit faire face, en ce qu'il échappe à la classification terminologique claire et précise au-delà du fait que « *sor la charrete vint* » (v. 477), « *sor la charrete ot sis* » (v. 542), ou « *fu sor la charrete* » (v. 627). La réponse du nain, « *ne un ne el* », renforce l'éternelle fluidité du héros, ainsi que son jeu de non-placement dans des systèmes binaires. Aux trois demoiselles qu'ils rencontreront plus tard, et qui rappelleront verbalement l'émasculation que représente le véhicule, « *Cil ne lor an vialt reison rendre,* / *einz fet le chevalier descendre* / *de la charrete, si s'an va* » (vv. 441-443) [Le nain ne daigne pas leur donner d'explication, mais il fait descendre le chevalier de la charrette puis s'éloigne, 93]. À l'image du héros à la fin du récit, dévêtu, puis emporté nous ne savons où par une foule pleine de liesse,[328] « *ne sorent ou il s'an ala* » (v. 444) [personne ne sut où il s'en alla, 93].

b. Les faux pas de Lancelot

i. Hésitation, honte, et malheur

Revenons, pour ainsi dire, quelques pas en arrière. Ainsi Lancelot s'approcha de la charrette : « *Li chevaliers a pié, sanz lance,* / *après la charrete s'avance* » (vv. 345-346) [Le chevalier, à pied, sans lance, s'avance près de la charrette, 89]. Nous avons ici une

[327] *Epistemology of the Closet* (Berkeley: U of California P, 2008), 3-4.
[328] « *Lancelot desarment adonques* / *cil qui plus lié an furent onques,* / *si l'en ont mené a grant joie* » (vv. 7105-07) [Les plus enthousiastes désarment alors Lancelot et l'emmènent avec une immense joie, 441].

description qui semble faire office de passage. En sus du manque du cheval, l'arme de prédilection étymologique symbolique du héros prend ici une importance marquante par son absence. Il n'en deviendra que mieux « *charretons* », laissant l'espace d'un instant « *chevaliers* » derrière lui, avant d'être réinstauré plus tard comme étant à la fois « *chevalier* » et « *de la charrete* », deux aspects à priori incompatibles se retrouvant dans une seule et même appellation paradoxale. Le nain garantit à Lancelot qu'il aura rejoint la reine le lendemain s'il décide de monter avec lui. À ces dires, « *tantost a sa voie tenue* / *li chevaliers, que il n'i monte* » (vv. 360-361) [Sur le coup le chevalier a continué sa route, sans y monter, 89].[329] Comme va parfaitement le symboliser le débat intérieur entre les deux allégories « *Amor* » et « *Reison* », la véritable erreur de Lancelot est qu'il fit preuve d'hésitation. À la différence du code de conduite appuyé par deux fois par Guenièvre,[330] qui privilégie l'immédiateté de l' « *ergon* » ainsi que la volonté sacrificielle, Lancelot eut « *honte* / *de la charrete*, *et si dostates* » (vv. 4492-93), il hésita par peur de la honte. En effet, au-delà de l'hésitation, c'est bien la « *honte* » (v. 362) de Lancelot que dénonce la

[329] Les manuscrits donnent ici des versions différentes. On notera en particulier la leçon du manuscrit A (Chantilly 472, musée de Condé), « *tant solement deus pas demore* » (comprenons, « qu'il hésita le temps de deux pas »), une leçon de toute importance puisque, plus tard, lorsqu'il aura rejoint la reine, son erreur aura été très précisément, selon les dires de Guenièvre, que « *vos demorastes deus pas* » (v. 4495) [vous avez tardé le temps de faire deux pas !, 305]. Le manuscrit de Guiot, qui n'offre pas de précision de « deux pas » ici, le fera pourtant lors de la seconde rencontre entre Lancelot et Guenièvre, créant ainsi une possible confusion. L'on a particulièrement critiqué ce passage du manuscrit de Guiot. Selon Karl D. Uitti et Alfred Foulet, « à bien des égards, Guiot offre une version non poétique du texte de Chrétien. » Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. et trad. Alfred Foulet et Karl D. Uitti (Paris: Bordas, 1989), xxxviii-xxxix. Uitti a appuyé plusieurs contresens, dont le plus important est celui de l'absence de cette référence aux « deux pas » de Lancelot. S'ensuivit un vif débat entre Uitti et David Hult au sein du journal *Speculum*, Uitti souhaitant la réinsertion de cette leçon, qu'il considérait comme une erreur éditoriale de la part de Guiot, dans les éditions critiques se basant sur le manuscrit C, et Hult au contraire soutenant qu'il s'agissait-là d'un simple détail qui n'altérait en rien la bonne compréhension du texte. Voir David Hult, « Lancelot's Two Steps : A Problem in Textual Criticism », *Speculum* 61 (October 1986), 836-58 ; Karl Uitti et Alfred Foulet, « On Editing Chrétien de Troyes : Lancelot's Two Steps and Their Context, » *Speculum* 63.2 (Avril 1988), 271-292. David Hult, « Steps Forward and Steps Backward : More on Chrétien's *Lancelot* », *Speculum* 64 (Avril 1989), 307-316.

[330] Rappelons l'assertion de Guenièvre à la cour, tandis qu'elle se chuchotait à elle-même, comme à son mystérieux « *amis* » (v. 209), « *ja, ce croi, ne me lessissiez* / *sans chalonge mener un pas !* » (vv. 209-211) [jamais, j'en suis sûre, vous ne me laisseriez, sans vous y opposer, faire un seul pas !, 81). C'est encore son hésitation qu'elle reprochera plus loin au héros.

voix narrative, en précisant que cela fera son malheur : « *Mar le fist et mar en honte,* / *que maintenant sus ne sailli,* / *qu'il s'an tendra por mal bailli !* » (vv. 362-64) [Quel malheur pour lui, quel malheur vraiment d'avoir honte d'y sauter aussitôt, car, il le paiera fort cher !, 89].[331] Le crime du héros est donc lié à cet affect, sur lequel je reviendrai, alors que je développerai la fonction transformatrice de la honte et le caractère antonymique des allégories « *Amor* » et « *Reison* ».

ii. « *Amor* » et « *Reison* »

Juste après que mention est faite que Lancelot a hésité à monter interviennent les allégories « *Amor* » et « *Reison* », initiant le passage du sol à la charrette, et peut-être déjà, si tôt dans le roman, si ce n'est que sur le plan symbolique, de Logres à Gorre.

> Mes Reisons, qui d'Amors se part,
> li dit que del monter se gart,
> si le chastie et si l'anseigne
> que rien ne face ne anpreigne
> dom il ait honte ne reproche.
> N'est pas el cuer mes en la boche
> Reisons qui ce dire li ose.
> Mes Amors est el cuer anclose,
> qui li comande et sermont
> que tost an la charrete mont.
> Amors le vialt et il i saut,
> que la honte ne li chaut
> puis qu'Amors le comande et vialt. (*Charrette*, vv. 365-77)

> [Mais Raison qui s'oppose à Amour lui dit de ne pas y monter. Elle le lui conseille et elle lui recommande de ne rien faire, de ne rien entreprendre qui puisse lui attirer honte et reproche. Ce n'est pas du cœur, mais de la bouche que coulent les paroles que Raison a l'audace de lui tenir. Pourtant, Amour qui est enclos dans son cœur l'invite et l'exhorte à monter immédiatement dans la charrette. Amour le veut, il y saute donc. Peu lui importe la honte, du moment que c'est l'ordre et la volonté d'Amour !, 89]

[331] Je noterai ici rapidement un autre rapprochement avec *Lanzelet*. Le but du héros, en quittant le Lac pour aller quérir son nom et ses origines, était bien d'affronter, puis surpasser, « *liet* » et « *shamen* », la « tristesse » et la « honte ».

Au-delà des deux personnifications allégoriques (« *Amor* » et « *Reison* »), les deux seuls éléments antagonistes du passage sont la « *boche* » (v. 370) et le « *cuer* » (v. 372), que j'associerai ici, comme je l'ai fait plus tôt, au « *logos* » (la logique, mais aussi la terminologie, le définitionnel, qui passe souvent par le verbe) et à l' « *ergon* » (l'action, le mouvement). Il est peu surprenant que Lancelot choisisse « *Amor* », lui dont le nom et la mine chevaleresque (le « *logos* ») prêtent à confusion, mais que la fluidité, l'action ou le mouvement (l' « *ergon* ») caractérise toujours, même ici, alors qu'il hésite tout en continuant sa route.

Tout « *logos* » impose « *ergon* ». Ici, l'outil majeur de « *Reison* » est la bouche. Il ne s'agit pas de raisonner au sens contemporain du terme, avec la tête, faire preuve d'esprit critique, progressiste, mais au contraire de suivre une logique qui fait le conservatisme chevaleresque : suivre des codes de masculinité qui imposent que le chevalier ne doive rien entreprendre qui puisse lui attirer « *honte* » et « *reproche* » (v. 369) et qui sont renforcés par la coutume, les écrits, la « Loi ». Ainsi l' « *ergon* » qui suivrait cette logique serait une absence totale de mouvement, et les recommandations de « *Reison* » sont claires à ce sujet tandis qu'elle demande à Lancelot que « *rien ne face ne anpreigne* » (v. 368) [de ne rien faire, de ne rien entreprendre, 89], comprenons ici, dans un sens transgressif, de ne pas se muer. Le changement, la mobilité, apparaissent ainsi comme l'ennemi de « *Reison* ». « *Amor* », au contraire, apparaît ici sans logique immédiatement lisible. J'entends, par contraste, que « *Reison* », la logique explicative de la bouche, « *li dit* » (v. 366) et lui explique en ses termes les conséquences de son acte (« *honte* » et « *reproche* »). « *Amor* », quant à elle, « *li comande et sermont* » (v. 373) [l'invite et l'exhorte, 89], le pousse au changement, sans promettre de conséquence logique, positive comme négative, à l'acte en

question. Si Lancelot monte sur la charrette, c'est simplement « *puis qu'Amors le comande et vialt* » (v. 377). Cependant, à nouvel « *ergon* », nouveau « *logos* », nouvelle pratique de soi qui peut mener à une nouvelle logique de l'homme et de l'humain, et cette expérience progressiste, soutenue par un symbole (la charrette) qui représente sur le plan le plus élémentaire, notamment à l'opposé du cheval que l'on conduit, la volonté de se laisser porter par de nouvelles codifications, ici, en contexte, jusqu'à des terres que l'on pensait inaccessibles, c'est déjà ici travailler à devenir « *celui qui l'aunera* », celui le mieux à même de reconsidérer, de remesurer, ce qui régit et codifie, et parfois enferme, l'humain.

De même, une dualité et complémentarité similaires s'articulent autour des termes « *matiere* » et « *san* », qui apparaissent pour la première fois chez Chrétien dans le prologue du roman. Avec la « *matiere* », nous avons, entre autres, un symbolisme du solide, de l'autorité de ce qui est déjà écrit (ou conté oralement), et de l'origine, et avec « *san* », le symbolisme du mouvant, du possible romanesque, ainsi que des nouvelles destinations du roman arthurien. « *Matiere et san li done et livre* / *la contesse, et il s'entremet* / *de panser, que gueres n'i met* / *fors sa painne et s'antancïon* » (vv. 26-29) [la comtesse lui fournit la matière et la ligne directrice ; lui, il veille à la mise en forme, sans rien apporter de plus que ses efforts et ses soins, 71]. Ce n'est pas par hasard que ces deux termes apparaissent ainsi de pair, rassemblés ici sous la direction de Marie de Champagne, à l'image du débat « *Amor* » / « *Reison* » qui s'opère devant la charrette, et des deux performances du héros lors du tournoi de Noauz (« au mieux » / « au pire »), qui dépendront toutes deux du bon vouloir de Guenièvre. Plutôt que d'imaginer Chrétien contraint d'écrire *Le Chevalier de la charrette*, voyons plutôt dans sa collaboration avec

Marie un partenariat des genres et des tâches, comme l'illustre l'histoire qu'ils mettent en place ensemble.[332]

Ce qui fait Lancelot est donc difficilement saisissable, et ne peut être caractérisé à ce stade de l'histoire que par la nécessité de devoir rester mobile, fluide, changeant. C'est la rapidité du passage et la volonté d'embrasser une identité continuellement transitoire qu'il lui faut à présent maîtriser, afin d'être prompt à ne pas rester enfermé dans tel ou tel modèle ou performance du genre. Suite à l'épisode de la charrette, le but des mystérieuses demoiselles que Lancelot rencontrera sera de faire en sorte qu'il puisse se distancer de la honte d'avoir « *honte* », ainsi que du reproche du « *reproche* ». Après suffisamment d'expérience et de réitération performative, Lancelot parviendra à dépasser sa peur. Il lui faudra pour cela se fier à « *Amor* » et la malléabilité de son « *ergon* », face à l'emprisonnement du « *logos* » de « *Reison* », qui confine le sujet dans la rigidité subjective et définitionnelle.

III) Entraînement à la honte et à la fluidité identitaire

a. Performativité de la honte

Lors du tournoi de Noauz, Lancelot n'hésite pas à agir, « au mieux » ou « au pire », comme Guenièvre lui a demandé, et confirme même « *qu'il n'est riens nule qui me griet* » (v. 5901) [rien ne m'est pénible à faire, 377]. Il se montre ainsi capable de réarticuler la « pratique de soi », au risque de mettre sa réputation en danger et en agissant à l'encontre des attendes du masculin chevaleresque telles que présentées durant l'épisode du tournoi de Noauz. Ce dernier sert ainsi à confirmer la maîtrise de tout un savoir-faire de

[332] Pour plus d'information sur « *matiere* » et « *san* », voir Douglas Kelly, *The Art of Medieval French Romance* (Madison: U of Wisconsin P, 1992), *Sens and Conjointure in the 'Chevalier de la Charrette'* (La Haie, Paris: Mouton, 1966).

l'oscillation des représentations de soi. C'est une leçon qui fonctionne de façon fort butlerienne, via la répétition, dont la première instance est l'épisode de la charrette – où Lancelot hésite par peur de la honte – et la dernière, le tournoi de Noauz, où le héros crée le trouble chez chevaliers et dames en agissant de manière contradictoire, passant d'une manière de mettre en scène le masculin chevaleresque à une autre, à la sémiotique inversée, et ce, sans peur ni hésitation.

Cette perspective, que j'aimerais développer ici, n'a pas toujours été la plus courante. Jean Frappier disait par exemple que « l'humiliation que consent à subir Lancelot en montant dans la charrette d'infamie ou en combattant « *au pis* » n'est pas une humiliation réelle, capable de lui causer une honte intérieure : un amant courtois tel que lui ne juge pas la valeur de sa conduite selon l'opinion du monde. »[333] Frappier définit ici la honte comme une réaction sensible comme sensée – puisqu'il y consent – qui suivrait l'humiliation, et qui, conséquemment, affecte la manière dont le sujet tente – ou non – de s'inscrire dans une société donnée, et comment il y est perçu. Il fait donc de l'expérience de la charrette un consentement à l'humiliation aussi immédiat que celui du tournoi de Noauz. Ce n'est pas le cas. L'hésitation dont Lancelot fait preuve durant l'épisode de la charrette et dont il s'est débarrassé durant le tournoi de Noauz fait toute la différence. Même si l'on peut considérer, si l'on souligne la posture défensive de Lancelot face à la charrette, que le héros hésite parce qu'il a peur, le dialogue intérieur entre « *Amor* » et « *Reison* » est très clair, et « *Reison* », qui se manifeste en premier, lui recommande bien « *que rien ne face ne anpreigne* / *dom il ait honte ne reproche* » (vv. 368-69) [de ne rien faire, de ne rien entreprendre qui puisse lui attirer honte et reproche, 89]. Ainsi, cette peur du véhicule obituaire, que l'on retrouve dans le dicton qui lui est associé puisqu'il qui

[333] *Chrétien de Troyes: L'homme et l'œuvre* (Paris : Hatier-Boivin, 1957), 144-45.

somme tout passant de se signer en sa présence, symbolise peut-être également la peur de la honte comme forme de mort sociale. Lacy dira quant à lui : « Lancelot's offense is his hesitation to humiliate himself by getting into the cart; in other words, his shame is his hesitation to *accept* shame for love's sake. »[334] C'est cette perspective que j'aimerais développer ici, tout en accentuant plus avant la fonctionnalité de la honte comme affect transformateur, comme un espace transitoire, un décalage d'une position subjective où l'on se rend compte qu'agir suivant une ensemble de codifications de soi données rentre en conflit avec les attentes sociales, ou la « Loi », à un élan de réflexion et de réarticulation de soi – l'expérimentation de la honte – ou l'on peut réévaluer sa propre subjectivité, afin d'en ressortir transformé, plus à même de se conformer aux attentes de la « Loi », ou bien au contraire bien décidé à vouloir s'y opposer, mais encore, et plus à propos, toute autre variante entre ces deux extrêmes. Lorsqu'elle est imposée, voire pratiquée, par soi-même, et non lorsqu'elle est le fruit d'une accusation externe du type « Honte à vous ! », cette honte-là est, selon Eve Kosofki Sedgwick, un exemple de performativité « queer » :

> Shame floods into being as a moment, a disruptive moment, in a circuit of identity-constituting identificatory communication … But in interrupting identification, shame, too, makes identity … One is *something* in experiencing shame, though one may or may not have secure hypotheses about what … it is the place where the *question* of identity arises most originarily and most relationally. At the same time, shame both derives from and aims toward sociability. [335]

> [Shame] is a kind of prototype of … queer performativity. In this usage, "queer performativity" is the name of a strategy for the production of meaning and being, in relation to the affect shame … The usefulness of thinking about shame in relation to queer performativity, in any event … is perhaps to offer some psychological, phenomenological, thematic density and motivation to … "torsions" or aberrances between reference and performativity, or indeed between queerness and other ways of experiencing identity and desire … [T]o view performativity in terms of habitual shame and its transformations opens a lot of new doors for thinking about identity politics … [Shame] is not a discrete intrapsychic structure,

[334] *The Craft of Chrétien de Troyes*, 90.
[335] *Touching Feeling*, 36-37.

> but a kind of free radical that (in different people and also in different cultures) attaches to and permanently intensifies or alters the meaning of – of almost anything: a zone of the body, a sensory system, a prohibited or indeed a permitted behavior, another affect such as anger or arousal, a named identity, a script for interpreting other people's behavior toward oneself.[336]

Nous le voyons bien ici, pour Sedgwick, dans ce contexte précis, « queer performativity » est une stratégie de la « pratique de soi » liée à l'affect de la honte. C'est cet espace où la question identitaire prend lieu qui m'intéresse ici, et, lorsqu'il est associé à la honte, le caractère transgressif de ce questionnement, permettant, après mûre réflexion de celui ou celle qui en fait l'expérience, ou suite à une pratique à répétition, la possible disruption identitaire du sujet d'avec les codes qui forgeraient les représentations du genre, par exemple dans ce contexte précis, les masculinités chevaleresques arthuriennes, ainsi que celles des chevaliers du tournoi de Noauz.

L'expérience de la charrette, que Gauvain, de son point de vue subjectif, qui passe par le prisme des codes qui commandent à sa masculinité, considère comme étant « *folie* », deviendra pour Lancelot, avec le temps, la norme à suivre. Nous avons déja vu avec Lancelot comment la honte « attaches to and permanently intensifies or alters the meaning of … a named identity ». Le mystère qui entoure le nom du héros, la démultiplication de ses appellations en « *cil* », leur paradoxe (« *chevalier de la charrette* ») ou leur caractère dérogatoire pour la société mais qui pourra se montrer novateur, ou expérimental, pour le héros (« *charretons* »), sont là pour le prouver. Mais les autres aspects que Sedgwick mentionne seront également, dans une certaine mesure, affectés par la honte. Si « a zone of the body » n'est pas altérée chez Lancelot, c'est le corps tout entier qui, une fois le héros dénudé face au héraut d'armes, ou bien dans les bras de Guenièvre, ne bénéficiant d'aucune description physique, reste un mystère. Il fait également l'expérience de

[336] *Touching Feeling*, 61-62.

l'immatériel, si bien « *que lui meïsmes en oblie,* / *ne set s'il est ou s'il n'est mie* / *ne ne li manbre de son non* » (vv. 715-19) [qu'il s'en oublie lui-même : il ne sait s'il est ou s'il n'est pas ; il ne sait son nom, 107], et « a sensory system » est aussi remis en question. Alors qu'il monte sur la charrette, mais encore, alors qu'il s'unie à Guenièvre, « a prohibited or indeed a permitted behavior » deviennent des concepts qui s'entremêlent, et leur sémiotique s'inverse, ici dérogatoires, et là, nécessaires. Avec l'entraînement à la honte que leur octroieront les mystérieuses demoiselles qu'il rencontrera sur son chemin, nous verrons que « another affect such as anger or arousal » pourra aussi être redéfini, mais surtout que Lancelot devra apprendre à réévaluer, ainsi que supporter, « other people's behavior toward oneself ». Cet espace qui marque à la fois l'interruption et la construction identitaire, « the place where the *question* of identity arises most originarily and most relationally », pourrait déjà être représenté dans le texte lors de l'hésitation de Lancelot et de l'irruption des allégories d' « *Amor* » et de « *Reison* », qui marquent une pause précédant l'action de monter dans la charrette. Ce court passage (vv. 365-77) – deux pas, qui peuvent représenter chacune des deux allégories – où l'on assiste à un débat intérieur chez le héros, peut déjà représenter la honte dont Lacy parle lorsqu'il dit que « his shame is his hesitation to *accept* shame for love's sake ». En résistant à cette honte que lui impose « *Amor* », Lancelot hésite à réarticuler la pratique de soi sous des angles novateurs, antagonistes au conservatisme de « *Reison* », celui de Gauvain, de la chevalerie arthurienne, de la gente masculine représentée à Noauz, ainsi de Méléagant. Le rôle des demoiselles que Lancelot rencontrera sera crucial concernant son apprentissage à la fluidité identitaire. Il se fera via la pratique de la honte et de la non-hésitation.[337]

[337] Sur les multiples interventions de ces demoiselles concernant la construction identitaire du héros, voir par exemple Emmanuèle Baumgartner, *Chrétien de Troyes, Yvain, Lancelot, la Charrette et le Lion* (Paris:

b. Entraînement des demoiselles

i. La première demoiselle : Le lit merveilleux

Le Chevalier de la Charrette oppose son héros éponyme aux rigidités gouvernementales de l'enfermement, des frontières et du proscrit. Si son premier pied de nez évident est d'abandonner « *Reison* » en montant sur la charrette, ses élans de défiance des politiques et coutumes masculinistes seront nombreuses. On l'observe dès sa première nuit, tandis qu'il dormira dans un lit que la première des demoiselles qu'il rencontre lui interdira: « *ne gist qui desservi ne l'a* / *ne fu pas fez cist a voz cors* » (vv. 470-71) [« nul ne peut se coucher s'il ne l'a pas mérité. Il n'a pas été préparé pour vous, 95]. Mais « *qu'a desdaing et a despit tint* / *la deffanse a la dameisele* » (vv. 478-79) [considérant avec dédain et mépris l'interdiction de la jeune fille, 95], Lancelot veut en savoir plus sur « *la querele* / *pour coi cist liz est an defanse* » (vv. 480-81) [« la raison pour laquelle ce lit est interdit », 95], ce à quoi la demoiselle rétorque :

> « A vos, fet ele, ne taint rien
> Del demander ne de l'anquerre.
> Honiz est chevalier an terre
> puis qu'il a esté an charrete
> si n'est pas droiz qu'il s'antremete
> de ce don vos m'avez requise,
> entesmes ce que il i gise,
> qu'il le porroit tost conparer,
> ne ge ne l'ai pas fet parer
> si richement por vos colchier.
> Vos le conparrïez molt chier
> Se il vos venoit nes an pans. » (*Charrette*, vv. 484-95)

Presses Universitaires de France, 1992), 54-59 ; Anne-Laure Bucher, « Féminité et purification du héros dans les romans de Chrétien de Troyes », dans *Essais sur la purification: le héros et le saint III*, *PRIS-MA* 16.2 (2000), 215-238. L'identité de la plupart de ces demoiselles est de plus fort cryptique. Il en va de même de leur provenance, leur but, leur motivation, et du crédit des tests qu'elles imposent au héros. Ce sont ces nombreux éléments qui ont pu favoriser leur association à des fées. Voir à ce sujet Lucienne Carasso-Bulow, *The Merveilleux in Chrétien De Troyes' Romances* (Genève : Droz, 1976), 39, 6, ou encore Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, Jean-Claude Aubailly, éd. et trad. (Paris : Flammarion, 1991), 29-34.

> [« Ce n'est pas vous qui êtes en mesure de poser la question. Le déshonneur frappe tout chevalier en ce monde une fois qu'il est monté sur une charrette. Il n'est pas convenable qu'il se mêle, comme vous le faites, de poser pareille question, et encore moins de prétendre coucher dans ce lit : il pourrait fort vite le payer cher. Je ne l'ai pas fait préparer si luxurieusement pour que vous y dormiez. Il vous en coûterait très cher si l'idée même vous en venait à l'esprit. », 95]

Le roman met l'emphase sur le rôle des femmes concernant la mobilité et la fluidité des représentations de genre du héros. Ainsi, il ne faut pas comprendre ici que Lancelot a du dédain face à cette interdiction parce qu'elle provient d'une femme, mais plutôt, face à l'idée même d'interdiction, surtout lorsque non-fondée. Que Lancelot désobéisse sera le but de la leçon.

L'opposition entre « *an terre* » et « *an charrete* » est bien marquée par la demoiselle, ce qui confirme l'aliénation sociale que représente le geste de Lancelot. Il est ici question de ce qui est « *droiz* » ou non, de la « Loi » donc, que la parole seule promeut, comme le veut « *Reison* ». Il est aussi question des apparats, qui servent à la propagande de la « Loi ». Par contraste, le luxe de la couche s'oppose au caractère ordurier du « *charretons* ». Le lit et sa couverture, dont Chrétien prend le temps d'en faire la description détaillée,[338] pourrait même représenter une merveille. Il est donc peu surprenant que cela soit dans ce lit qu'il ait souhaité dormir. À toute tentative d'opposition de la « Loi » survint la menace, l'intimidation, l'automatisme conséquent de la punition ou de la rétribution, dont la forme précise n'est d'ailleurs pas développée par la demoiselle. Ce qu'il coûtera à Lancelot, s'il dort dans ce lit, reste volontairement vague. Ainsi, l'idée même du châtiment, ou de la honte que pourrait susciter ce châtiment, n'en ressortent que

[338] Chrétien prend même le temps de pousser la description plus avant, mettant ainsi l'emphase sur la symbolique de l'objet en contraste avec celui qui souhaite y dormir. Il dit ainsi que la couverture est « *un samit jaune, / un covertor d'or estelé ; / n'estoit mie de veir pelé / la forreüre, ainz ert de sables* » (vv. 506-509) [faite d'un brocart de soie jaune étoilé d'or. La doublure n'était pas faite d'une fourrure d'écureuil toute râpée, mais bien de zibeline, 97]. Quant au lit, « *Li liz ne fu mie de glui / ne de paille ne de viez nates* » (vv. 512-13) [Le lit lui-même n'était pas fait de chaume ni de paille, ni de vieilles nattes, 97].

mieux. Il ne sait ce qui lui arrivera, mais Lancelot accepte qu'un châtiment advienne.[339] Lancelot se montrera vainqueur, et survivra non sans mal à la pointe menaçante d'une lance qui lui tombera dessus du plafond, lui écorchant le flanc, ainsi qu'à un incendie qui consume l'essentiel de sa couche. Il fera un point d'honneur à rester dans ce lit. Il maîtrisera d'abord l'incendie « *ne por son lit ne guerpi* » (v. 531) [sans pour autant quitter son lit, 97], puis, sans laisser libre court à la crainte, « *einz se recoucha et dormi* / *tot autresi seüremant* / *com il ot fet premieremant* » (vv. 532-34) [Au contraire, il se recoucha et dormit aussi paisiblement qu'auparavant, 97].

À la différence de l'épisode de la charrette, Lancelot n'a pas hésité face au danger, et s'est immédiatement opposé à la « Loi » oppressive au « *charretons* », ainsi qu'à la logique de l'interdiction qui n'est jamais véritablement expliquée – ou explicable – au-delà de la coutume qui la promeut et qui se suffit à elle même. Ne sachant à quel châtiment ingrat il devra faire face, Lancelot agit. Le leurre du lit merveilleux a fonctionné. Chrétien ajoutera deux détails d'importance concernant la couche. Il s'agit d'un lit qui « *bien fust a oés un roi metables* » (v. 510), qui [aurait pu être digne d'un roi, 97], ce qui pourrait servir ici deux symboliques, l'une annonçant (ou certifiant) que Lancelot est l'amant de la reine, celui qui, parce qu'il se glisse pour ainsi dire sans hésitation dans des draps royaux, pourrait donc se glisser dans ceux du roi, et l'autre démontrant que les apparences ne font pas l'identité, que l' « *ergon* » d' « *Amor* » permet de contrecarrer le logocentrisme de « *Reison* », qui se manifestait avant la nuit de manière automatique des lèvres de la demoiselle. Ce lit, « *qui fu lons et hauciez* / *plus des autres deus demie aune* » (vv. 504-05) [qui était plus haut et plus long que les deux autres d'une demi-aune, 97] annonce

[339] « *Jel verrai ?* » (v. 497), demande-t-il, et, suite à confirmation de la demoiselle (« *Voire* », v. 497), il rétorque : « *Or i parra* » (v. 497) [Eh bien, attendons de voir !, 95].

également le futur titre de « *celui qui l'aunera* », et la mesure dont il fera preuve, une référence annonciatrice des futurs jeux de placements « entre » de Lancelot. C'est avec la même détermination que Lancelot rejoindra plus tard la reine dans sa geôle – se jouant ainsi de ce symbole de la punition et de l'immobilité – bien que cette dernière ait cru que « *ceanz ne porroiz venir* » (v. 4523) [« vous ne pourrez pénétrer ici », 305], une geôle pourtant « *bien fers et bien gardez* » (v. 4533) [bien fermée et bien surveillée, 307]. L'épreuve du lit merveilleux accomplie, et « *que, quant ele ot asez gabé* / *le chevalier et ranponé,* / *si li dona cheval et lance* » (vv. 587-89) [bien qu'elle eût beaucoup persiflé et rabroué le chevalier, elle lui fit don d'un cheval et d'une lance, 101], et fait donc du « *charretons* » un « *chevalier de la charrette* ».[340]

ii. La deuxième demoiselle : Les deux ponts

Lancelot promet à la deuxième demoiselle qu'il rencontre de se mettre « *toz a son voloir* » (v. 634) [à son entière disposition , 103], et réussit ici là où il avait précédemment échoué, car il le fait « *sanz arest et sanz redot* » (v. 632) [sans crainte ni hésitation, 103], mais aussi « *come cil cui Amors fet riche,* / *et puissant et hardi par tot »* (v. 630-632) [avec la noblesse, la puissance, et l'audace que donne Amour toujours et en tous lieux, 103]. Par contraste avec l'épisode du lit merveilleux, Lancelot n'est pas « *riche »* dans les apparences, et s'oppose au matérialisme que le terme pourrait suggérer. Sa richesse provient ici clairement des commandements d' « *Amor* », qui invitent à la mobilité, qui lui permettent d'évoluer « *par tot* », de savoir démontrer une malléabilité exemplaire dans la « pratique de soi ». C'est cette deuxième demoiselle qui indiquera au héros les deux ponts que l'on peut prendre pour se rendre à Gorre : « *Li uns a non li Ponz Evages,* / *por ce que*

[340] Elle ne sera pas la seule à équiper le héros, Lancelot étant principalement habillé et équipé par les femmes dans la *Charrette*, comme c'est le cas dans la plupart des autres romans où il est le protagoniste principal.

soz eve est li ponz, / *et s'a des le pont jusqu'au fonz* / *autant desoz come desus* » (vv. 656-659) [« L'un s'appelle le Pont immergé, parce qu'il est sous l'eau et passe à égale distance de la surface et du fond », 105], mais « *Li autre ponz est plus malvés* / *et est plus perilleus assez,* / *qu'ainz par home ne fu passez,* / *qu'il est com espee tranchanz,* / *et por ce trestotes les genz* / *l'apelent le Pont de l'Espee* » (vv. 668-73) [« L'autre pont est de loin le plus difficile et le plus dangereux : jamais personne en effet ne l'a franchi. Il est aussi tranchant qu'une épée et c'est pourquoi les gens l'appellent le Pont de l'Épée », 105]. Rappelant le moment où Gauvain offrit à Lancelot de prendre l'un de ses chevaux, et où Lancelot ne prit pas le temps de choisir, ce dernier propose à son tour à Gauvain de faire un choix : « *Prenez celi qui mialz amez* » [« Prenez celle que vous préférez », 105]. Lancelot se désiste ainsi de l'imposition du choix, qui peut mener à l'hésitation, mais évite également de se positionner, en raison des superlatifs qui caractérisent le Pont de l'Épée, soit en couard, soit en héros avide d'exploit égocentré. Il échappe ainsi plus simplement à l'imposition du choix binaire, et démontre sa capacité à pouvoir s'articuler entre deux voies différentes, sans y attacher de préférence.

Mais Gauvain ne sait que faire, et lui se perd dans la pratique de « *Reison* », ne sachant quelle logique suivre, car ne sachant vraiment quelle voie fera son succès : « *Del prandre ne puis estre sages,* / *je ne sai preu le quel je praigne,* / *mais n'est pas droiz qu'an moi remaingne* / *quant parti m'an avez le geu:* / *au Pont desoz Eve me veu* » (vv. 692-96) [« Je ne suis pas en mesure de choisir et j'ignore de quel côté se trouve mon avantage. Mais je n'ai pas le droit d'hésiter puisque vous m'avez laissé choisir : je me décide pour le Pont sous l'Eau », 107]. Gauvain hésite ici, si ce n'est que le temps de le dire, et surtout, le temps de dire qu'il ne devrait pas. Lors de leur première rencontre, lorsque Gauvain lui

laissa l'opportunité de choisir un cheval, Lancelot sauta sur le premier équidé à sa portée, sans chercher à prendre celui qui le mettrait le plus en valeur. Durant l'épisode du lit merveilleux, Lancelot s'opposa également à ce qui « *n'est pas droiz* » (v. 488), l'imposition de la « Loi ». Gauvain s'y assujettit ici, alors qu'il précise, sans nécessairement en questionner le fondement, qu'il « *n'est pas droiz* » (v. 694) d'hésiter ainsi, bien qu'il le fasse. Ainsi, en hésitant tout en déclarant qu'il n'en a pas le droit, Gauvain se sert de l'hésitation, si antagoniste au script d' « *Amor* », afin de ne pas passer pour un lâche. Les deux chevaliers ont entendu que le Pont de l'Épée était le « *plus malvés* » (v. 668), le « *plus perilleus* » (v. 669), « *qu'ainz par home ne fu passez* » (v. 670), mais Gauvain utilise la pratique de « *Reison* » pour travestir les dires de la demoiselle à son avantage : « *Par foi, fet mes sire Gauvains,* / *molt est perilleus et grevains* / *li uns et li autres passages* » (vv. 689-691) [« En vérité, dit monseigneur Gauvain, les deux passages sont l'un comme l'autre forts dangereux et difficiles à franchir », 107]. Ce faisant, il montre comment le logocentrisme lui sert à conserver son prestige. Lancelot, à l' opposé, après s'être désisté du calcul que le choix peut entraîner, accepte la décision de Gauvain : « *Donc est il droiz que je m'an voise* / *au Pont de l'Espee, sanz noise,* / *fet l'autres, et je m'i otroi* » (vv. 697-699) [« Il est logique que je me rende sans discuter au Pont de l'Épée, réplique l'autre, et j'en suis tout à fait d'accord », 107]. Ce que « *est il droiz* » ici pour Lancelot, n'est pas le positionnement binaire suivant un choix logique, mais la faculté de pouvoir s'articuler entre ces deux options.

Comme le précise Lacy, « [b]oth ways are perilous, but the sword-bridge is both shorter and more dangerous »,[341] et Lancelot, en passant par le Pont de l'Épée, combine à la fois l'immédiateté du mouvement et la confrontation de la peur. Mieux encore, non

[341] *The Craft of Chrétien de Troyes*, 90.

seulement il s'agit ici d'un pont, d'un espace « entre » donc, d'un symbole du « transitoire », mais d'un pont « *qu'ainz par home ne fu passez* » (v. 670), que Croizy-Naquet traduit [jamais personne en effet ne l'a franchi, 105], mais dont j'appuierai la traduction littérale « qu'aucun *homme* n'a pu franchir ». Il s'agit de l'une de ces merveilles dont la description marque l'impossibilité, peut-être liée ici à la qualité (« *home* », v. 670) de ceux qui y sont passés. En accomplissant cette merveille, Lancelot continue cet entraînement aménagé par les femmes qui l'invite à remettre en question ce qui codifie les pratiques du masculin chevaleresque, ce qui fait l' « *home* » selon la « Loi » de Logres, étape sans doute nécessaire afin de mieux faire le passage à son « envers », Gorre. Après avoir quitté cette deuxième demoiselle, Chrétien se plaît à dessiner son héros par l'incognito, à l'effacer, le dématérialiser en jouant avec la non-inscription binaire. Lancelot s'abandonne à « *Amors, qui le justise* » (v. 713) [qui le domine,107] avec tant d'ardeur « *que lui meïsmes en oblie, / ne set s'il est ou s'il n'est mie / ne ne li manbre de son non, / ne set s'il est armez ou non, / ne set ou va, ne set don vient* » (vv. 715-19) [qu'il s'en oublie lui-même : il ne sait s'il est ou s'il n'est pas ; il ne sait son nom ; il ne sait s'il est armé ou non ; il ne sait ou il va ; il ne sait d'où il vient, 107]. Cet espace expérimental, qui ferait ici la honte de Gauvain par exemple, pour qui l'existence, le nom, les armes, l'origine et la destination codifient sa masculinité, devient progressivement pour Lancelot identité. L'existence ou la transparence, la nomination ou l'incognito, l'habit ou la nudité, l'origine et la destination deviennent tous incertains. Et c'est cette incertitude, cette absence de positionnement strict et immuable, qui préviendra à la peur de la honte. C'est ici ce que l'appellation « *cil de la charrete* » (v. 711) condense sa présente expérience, et que Croizy-Naquet traduit trop rapidement [Le chevalier de la charrette, 107], au lieu de « celui de la

charrette », à l'heure où il efface justement tout ce qui fait les codifications sociales du masculin chevaleresque (force, nom, armes, provenance) et où « *ses chevax molt tost l'en porte* » (v. 725) [son cheval l'emporte à toute allure, 107], comme par fortune, par la voie « *la meillor et la plus droite* » (v. 727) [sur la meilleure voie et la plus directe, 107].[342]

iii. La troisième demoiselle : Le passage du gué

Ainsi dans ses pensées, en pleine expérience transitoire, tandis que Lancelot s'approche d'un gué, un autre espace de transition donc,[343] c'est « *uns chevaliers* » (v. 732), bel et bien « *armez* » (v. 731) qui lui barrera la route et qui lui sommera par trois fois de s'arrêter. Ce dernier est accompagné par la troisième demoiselle que rencontrera le héros. Ici aussi, dans chacune des altercations du chevalier, c'est l'interdiction qui primera sur ce qui devrait faire le fond de la coutume.[344] Lancelot, à ce moment précis, est encore dans cet espace d'oubli de soi, une pratique qui s'éternise, il semblerait, sans que cela ne lui soit déplaisant, et « *n'ancor ne se remuet ne lasse* / *li chevaliers de son panser* » (vv. 736-37) [le chevalier, sans se lasser, était encore tout absorbé dans ses pensées, 109]. Ainsi, « *Cil pense tant qu'il ne l'ot pas* » (v. 759) [le chevalier est si captivé par ses pensées qu'il ne l'entend pas, 109], et son cheval ayant choisi d'aller s'abreuver, le gardien du gué, comme promis, desselle violemment notre héros. C'est très précisément « *enmi le*

---

[342] Rappelons comment, dans *Lanzelet*, c'était ce cheval venu de la mer, ainsi que Fortune, qui conduisaient véritablement le héros.

[343] Croizy-Naquet précise : « Alors que le gué ou toute autre frontière liquide sert souvent de passage vers l'Autre Monde dans le roman arthurien, il n'aide pas en l'occurrence à établir la géographie des lieux. » *Charrette*, 109. Le gué survint en effet juste au moment où Lancelot fait l'expérience de l'oubli de soi, que j'ai pu rapprocher plus tôt à la légende de L'Ankou. Cependant, le Pont de l'Épée se trouve encore plus loin. L'incertitude entourant les géographies du texte renforce ainsi celle des identités du héros.

[344] « *Chevaliers, ge gart* / *le gué, si le vos contredi* » (vv. 742-43) [« Chevalier, je suis le gardien de ce gué et je vous l'interdis ! », 109] ; « *Lai le gué, si feras que sages,* / *que la n'est mie li passages* » (vv. 749-50) [« Quitte le gué, tu feras preuve de sagesse, car ce n'est pas là qu'il faut traverser ! », 109] ; « *Chevaliers ! N'antrez mie el gué* / *sor ma desfanse et sor mon gré,* / *que par mon chief je vos ferrai* / *si tost come el gué vos verrai* » (vv. 755-58) [« Chevalier, n'avancez pas dans le gué, puisque je vous le défends et que je vous l'interdis : sur ma tête, je vous combattrai aussitôt que je vous y verrai ! », 109].

gué » (v. 769) [au beau milieu du gué, 111] que Lancelot s'abat de tout son long, ici encore symboliquement « entre » les deux rives donc. En ce qui concerne « *la lance et li escuz del col* » (v. 772), habits du masculin chevaleresque, ils sont tous deux envolés, et c'est au contact de l'eau que le héros reprend ses esprits. S'ensuit une discussion électrique qui rappelle celle que Lancelot eut plus tôt avec la première demoiselle qui lui refusait d'aller dormir dans le lit « *riche* ». Alors que Lancelot, interloqué, demande au gardien d'expliquer son geste, ce dernier le fait par le logocentrisme : « *je le gué vos contredis* / *trois foees* » (vv. 785-86), il lui a [« interdit par trois fois le gué », 111], « *et si antrastes sor mon pois,* / *et bien dis que je vos ferroie* / *tantost qu'an l'eve vos verroie* » (vv. 790-92) [« Et pourtant, vous y êtes entré contre ma volonté. J'ai bien dit que je vous attaquerai dès que je vous verrai pénétrer dans l'eau », 111]. Et Lancelot de répondre : « *Dahez ait qui vos oï onques* / *ne vit onques mes, que je soie !* / *Bien puet estre, mes je pansoie* » (vv. 793-95) [« Que je sois maudit si je vous ai jamais entendu ou aperçu ! Il est bien possible – mais j'étais plongé dans mes pensées », 111].[345] Cet espace de réflexion et de l'oubli soi a donc pu permettre au héros, bien qu'il ne s'en soit pas rendu compte, de s'opposer à la « Loi » oppressive du gardien. Le chevalier du gué lui interdit symboliquement toute expérience de « passage », tandis que Lancelot s'apprêtait à traverser le gué, sans lui donner d'explication, en démontrant une attitude fort territoriale qui peut représenter les excès des masculinités martiales que le héros doit apprendre à reconnaître afin de mieux les combattre.

[345] Thomas Betram Wallace Reid fait de ce tour le renforcement d'une malédiction, que Lancelot ici vocalise. Voir Thomas Betram Wallace Reid, « *Dahez ait qui vos oï onques*/N*e vit onques mes, que je soie !* », dans *Philologica Romanica Erhard Lommatzsch gewidnet*. Manfred Bambeck et Hans Helmut Christ-Mann, éds. (Munich: Fink, 1975), 317-22.

Cependant, alors qu'il est si soudainement extirpé de son espace de méditation, c'est Lancelot qui sombrera dans l'excès. Il se vexe, cherche réparation par la violence, et le gardien dira que Lancelot use de « *menace* » et d' « *orguel* », alignés dans le même vers (v. 805). Poussé par son désir de vengeance, et non sans vanité, « *car il an cuidoit bien tex cent* / *devant lui mener et chacier* » (vv. 860-61) [car une centaine d'ennemis comme lui, il s'estime bien capable de les refouler et de les chasser, 115], Lancelot perd son temps dans une querelle égoïste. Il lui faut aller récupérer son équipement en contrebas de la rivière, ainsi que son cheval, ce qui prend un certain temps, et l'adversaire se montre ensuite coriace, d'abord à cheval, puis à pied, tandis que « *les espees bien i aoevrent,* / *qu'eles ne finent ne reposent* » (vv. 868-69) [Leurs épées s'activent, sans cesse ni repos, 115]. Ce sera précisément cette perte de temps qui le ramènera soudain à l'expérimentation de la honte :

> Molt granz cos antredoner s'osent
> Tant que la bataille a ce monte
> an son cuer en a molt grant honte
> li chevaliers de la charrete,
> et dit que mal randra la dete
> de la voie qu'il a enprise,
> quant il si longue piece a mise
> a conquerre un seul chevalier
> S'il en trovast en un val hier
> tex cent, ne croit il pas ne panse
> qu'il eüssent vers lui desfanse ;
> s'an est molt dolanz et iriez
> quant il est ja si anpiriez
> qu'il pert ses cos et le jor gaste (*Charrette*, vv. 870-83)
>
> [Mais la lutte se prolonge et le cœur du chevalier de la charrette se remplit de honte : il se dit que ce sera difficile pour lui de s'acquitter de la dette qui l'a engagée sur ce chemin, s'il doit mettre aussi longtemps pour vaincre un seul chevalier ! Hier encore, aurait-il rencontré dans un vallon une centaine d'homme comme celui-là, il pense, il est sûr qu'ils n'auraient pas pu lui résister. Il est profondément affecté et irrité de se voir rabaissé qu'il dispense en vain ses coups et perd sa journée, 115].

Cette honte qu'il expérimente ici fonctionne à nouveau comme un espace de réflexion. Le vers 874, qui commence par « *et dit que* », marque l'ouverture du dialogue intérieur. Cette honte, c'est bien lui qui se l'impose, entraînant avec elle la résurgence de la dénomination paradoxale « *li chevaliers de la charrete* » (v. 873). Lancelot confronte ainsi lui-même le manque d'utilité de son geste, puisque son attitude a mené à un grand délai qui le distancie encore plus de la reine et des prisonniers de Méléagant. Par soucis égoïste, il ne peut réussir ici, contre un seul adversaire, et l'audience assiste à son combat accablant, qui se manifeste par sa longueur – et ici, possiblement, sa lourdeur – textuelle (vv. 840-69, 884-93). Par contraste, au début du roman, Lancelot avait pu vaincre tant d'adversaires à lui seul, comme le nota Gauvain, jaloux, pourtant juste derrière lui, alors qu'il trouva le cheval qu'il lui avait concédé quelques vers plus tôt gisant au beau milieu de ce qui ressemblait à un champ de bataille. L'absence de description, l'économie textuelle, confirmaient que le but n'était justement pas d'applaudir le spectacle des prouesses martiales du héros, mais bien l'immédiateté de son entreprise principale : sauver la reine. Son rabaissement n'est donc pas ici basé sur la manière dont son absence de victoire puisse rejaillir négativement sur sa masculinité guerrière, mais bien sur le fait qu'il ait osé considérer que cela puisse être le cas, ou en tout cas, qu'il y eût une mésentente si importante qu'il lui fallut sacrifier autant de temps pour tenter d'y apporter correction.

Ce constat fait que Lancelot change sa perspective, et le changement est manifeste via l'utilisation d'un autre juron : « *Lors li vient sus li charretons,* / *si jure quanqu'il puet veoir* / *que mar le fist el gué cheoir* / *et son panser mar li toli* » (vv. 890-93) [Alors le chevalier de la charrette court sur lui et jure sur tout ce qui est sous le ciel qu'il a été bien mal inspiré de l'avoir fait tomber dans le gué et de l'avoir tiré de ses pensées, 117]. C'est à

ce moment précis que la demoiselle qui siégeait près du gardien du gué au début de l'épisode intervient, « *les menaces antant et ot, / s'a grant peör et se li prie / que por li lest qu'il ne l'ocie* » (vv. 896-98), elle [comprend bien la portée de ces menaces. Elle a grand peur et le supplie de renoncer, par égard pour elle, à le tuer, 117]. C'est n'est plus l'humiliation personnelle qui compte ici, mais bien la violation dont le gardien du gué a pu faire preuve en forçant le héros hors de son espace d'effacement subjectif, et puisque qu'il empêche l'évolution du héros, le gardien pourrait maintenant subir le même sort que les chevaliers de la clairière qui se trouvaient sur son chemin. Alors que Lancelot « *dit que si fera voir, / ne puet por li merci avoir, / que trop li a grant honte feite* » (vv. 899-901) [rétorque qu'il le tuera à coup sûr : il ne peut, même pour elle, lui pardonner la grande honte qu'il lui a infligée, 117], la demoiselle, qui est intervenu à temps, sait de quelle honte il s'agit désormais. Non pas celle de l'humiliation publique, mais bien celle d'avoir été expulsé de cet espace performatif que la honte permet, et ce, à cause des pratiques hypermasculines du chevalier du gué sur lesquelles, l'espace d'un instant, Lancelot a pu se calquer. Une fois la leçon apprise, Lancelot épargnera le gardien suite aux demandes de la demoiselle. Ce faisant, il décide d'aller à l'encontre de la logique de « *Reison* » et se distancie d'une idéologie qui laisserait entendre qu'il y a pu avoir atteinte à sa réputation. Voici qui le prépare à être « *celui qui l'aunera* », alors qu'il saura perdre sans perdre la face à Noauz.

iv. La quatrième demoiselle : Le viol simulé

Tandis que la troisième demoiselle saura montrer au héros comment se positionner face aux actes de violence qui peuvent advenir entre hommes, la prochaine demoiselle que Lancelot rencontrera s'assurera de son positionnement concernant les abus qui sont parfois

commis envers les femmes. Après de rapides salutations, elle lui offre l'hospitalité pour la nuit, « *mes par itel herbergeroiz* / *avoec moi vos coucheroiz ;* / *einsi le vos offre et present* » (v. 950) [« Mais vous y serez logé à la condition que vous coucherez avec moi, je vous en fais l'offre et le don », 119], ajoute-t-elle. Après avoir tenté en vain d'aller à l'encontre de cette proposition indécente, c'est à contrecœur que Lancelot lui en fait la promesse, et son malaise se traduit immédiatement.[346] Chrétien prendra le temps de caractériser ici l'attitude stéréotypique du mâle égoïste et coureur de jupons, alors qu'il ajoute que « *Plusor sont qui de ce presant* / *li randissent V^c merciz* » (vv. 952-53) [Nombre d'hommes lui auraient cinq cent fois rendu grâce pour une telle offre, 119]. Le test consistera justement à s'assurer que Lancelot ne suive pas ce modèle-là. Parce qu'il refuse dans un premier temps, puis accepte contre son gré, il s'en distancie en effet, tout en laissant à la demoiselle son pouvoir décisionnel.

Le texte renforce ainsi la suprématie de la demoiselle, tandis que Lancelot « *l'otroie si come le vialt* » (vv. 962-63) [se plie à ses conditions, 121], ou plutôt ici fait « comme si », et plus loin, « *il li ot acréanté* / *son voloir et sa volenté* » (vv. 971-72) [il se fût soumis à son bon plaisir et à sa volonté, 121]. La demeure de cette jeune femme n'est d'ailleurs pas sans rappeler ce qui fait souvent le symbolisme des espaces fées. Il est clos, fortifié, avec un pont-levis, près de l'eau, caractérisé par l'absence de tout homme, ce qui n'est pas sans rappeler la description du lac dans *Lanzelet* ainsi que dans le cycle Vulgate. C'est d'ailleurs elle qui l'y emmène :

> si l'en mainne jusqu'an un baile,
> n'avoit plus bel jusqu'an Thessaile,
> qu'il estoit clos a la reonde

[346] « *de l'octroier li cuers li dialt.* / *Quant itant seulemant le blesce,* / *molt avra au couchier tristesce* » (vv. 964-66) [Son cœur se désole d'avoir accepté : si pour le moment, il ne ressent que blessure, à l'heure du coucher, il éprouvera une vive affliction, 121].

de hauz murs et d'eve parfonde,
et la dedanz home n'avoit
fors celui qu'ele i amenoit (*Charrette,* vv. 973-978)

[[E]lle l'emmena jusqu'à un enclos fortifié, le plus beau qu'on pût voir jusqu'en Thessalie : il était entouré de murs élevés et d'un fossé aux eaux profondes. Il n'y avait aucun homme à l'intérieur, sauf celui qu'elle y amenait, 121]

À l'intérieur, les couleurs, les matières, et la nourriture soulignent l'opulence paradisiaque. Il en sera de même pour lit dans lequel Lancelot devra plus tard rejoindre la demoiselle, rappelant fortement celui dans lequel il se coucha chez la première qu'il rencontra. Dans cet espace, c'est elle qui est aux commandes. Ainsi :

Vaslet ne sergent n'escuier
N'ont trové leanz ne veü.
De son col oste son escu
Li chevaliers, et si le pant
A un croc, et sa lance prant
Et met sor un hantier an haut.
Tantost de son cheval jus saut,
et la demeisele del suen.
Au chevalier fu bel et buen
quant ele tant nel vost atendre
que il li eidast a descendre.
Tantost qu'ele fu descendue,
sanz demore et sanz atendue
tresqu'a une chanbre s'an cort.
Un mantel d'escarlate cort
Li aporte, si l'an afuble. (*Charrette,* vv. 1004-19)

[Mais à l'intérieur, ni jeunes gens ni serviteurs ni écuyers ne se montrèrent à eux. Le chevalier ôte l'écu de son cou et le suspend à un crochet. Il prend sa lance et la place par le haut dans un porte-lance. Aussitôt, il saute à bas de son cheval et la demoiselle du sien. Le chevalier jugea bon qu'elle ne voulût pas l'attendre pour l'aider à mettre pied à terre. À peine descendue, elle court sans plus tarder jusqu'à une chambre et elle lui rapporte un court manteau d'écarlate pour l'en revêtir, 123]

L'absence d'hommes est ici encore renforcée. Elle n'a, il semblerait, ni maître ni serviteur, et son indépendance est bien marquée alors qu'elle descend elle-même de son cheval, sans aucune aide de la part Lancelot, qu'il estime être une bonne chose. La distance des corps

qui sied ici Lancelot va de pair avec la distanciation du héros du système patriarcal, et la demoiselle n'en est que mieux autonome. La répétition de « *Tantost* » (vv. 1010, 1015) sert aussi le pouvoir de la demoiselle tout en appuyant la thématique de l'immédiateté et de la non-hésitation. Aussitôt Lancelot désarmé, en effet, c'est elle qui l'habille d'un vêtement de son choix. Elle utilise également beaucoup l'impératif pour s'adresser au héros (« *Lavez vos mains, si asseez* », v. 1030 ; « *alez vos la fors deduire* », v. 1041), et ce dernier obtempérera (« *Molt volantiers* », v. 1035) ou usera du futur pour assurer à la demoiselle que ses désirs seront des ordres (« *Je vos tendrai* / *vostre covant* », vv. 1049-50). Alors qu'il revient d'une promenade que la demoiselle lui a demande d'aller faire, Lancelot fait le tour du château afin de la retrouver, mais elle semble avoir disparu : « *Del querre plus ne se delaie* / *por le covant que il li ot* » (vv. 1062-64) [Sans tarder davantage, il se met en quête pour tenir sa parole, 125]. Ici encore, Lancelot est concerné par le temps qu'il perd, et c'est ainsi qu'il passe de salle en salle, non pour assouvir un désir charnel, mais bien afin d'honorer sa promesse et pouvoir repartir au plus vite.

Tandis qu'il la cherche bon gré mal gré, il la retrouve finalement en mauvaise posture, criant à l'aide, la robe retroussée, un chevalier sur elle, et six autres assistant au spectacle. « *Il me honira, veant toi* » (v. 1081) [« il va me déshonorer sous tes yeux », 127], lui dit-elle clairement. « *Fera donc cist sa volenté* / *de moi, veant tes ialz, a force ?* » (vv. 1082-83) [« Le laisseras-tu donc me violer sous tes yeux ? », 127], insiste-t-elle. Notons que le texte appelle la demoiselle, à ce moment précis, « *cele* / *avoec cui couchier se devoit* (vv. 1066-67) [celle avec qui il devait coucher, 125], tandis que cette dernière lui rappellera que « *Ja te doiz tu couchier o moi,* / *si con tu m'as acreanté* » (vv. 1080-81) [« C'est toi seul qui doit coucher avec moi, comme tu me l'as promis », 127]. Ainsi, la

demoiselle veut tester le héros, et voir si c'est par décence qu'il la sauvera, ou bien s'il le fera afin de supplanter ceux qui cherchent à la violer. Lacy note ici l'hésitation du héros à agir promptement :

> When he does find her being mistreated by another knight (in the presence of six armed guards), he *hesitates* to defend her and pronounces a monologue which, significantly, might have been his reasoning in the cart episode … These events turn out, notably, to be a test. Yet, while he considers whether to delay his quest to Guenevere by defending this lady, his actions constitute a delay in his immediate duty to the latter, and this episode is thus transformed into an analogue of his original hesitation regarding the queen.[347]

J'ajouterai que « his reasoning » est une fois de plus initié par un affect précis, la honte : « *S'en a grant honte et molt l'en poise* / *quant nu a nu a li adoise ;* / *si n'en ert mie talentos,* / *ne tant ne quant n'an ert jalos* » (vv. 1089-1090) [Il est rempli de honte et s'offense de les voir pressés nus l'un contre l'autre, mais il n'en ressentait aucun désir et cela n'éveillait en lui aucun sentiment de jalousie, 127]. Face à la demoiselle si « *molt vileinemant* » (v. 1086) violentée, la honte survint ici pour annoncer un décalage entre la scène de viol et la « pratique de soi » de Lancelot, et la voix narrative s'empresse de développer la question afin d'assurer à l'audience que cette pratique n'inclue justement pas le viol. Le héros ne ressent aucun sentiment de désir ou de jalousie. Il n'a pas honte de voir quelqu'un d'autre que lui ainsi pressé sur la demoiselle, mais il a honte de se retrouver ici face à un tel acte, ce qui le projette à nouveau dans un espace de réflexion. S'ensuit un autre monologue, qui représentera une fois de plus, ne serait-ce que par son existence, et sa taille imposante (vv.1103-31), une hésitation, un moment où l'acte est en suspens pendent que la pensée s'agite. Tout comme l'épisode de la charrette, l'on pourrait penser ici que Lancelot a peur. Suite à la description de la scène de viol s'ensuit immédiatement une

[347] Lacy, *The Craft of Chrétien de Troyes*, 90-91.

analyse du danger que représentent les violeurs, bien mise en exergue avec la conjonction « *mes* » :

> Mes a l'entree avoir portiers,
> trestoz armez, deux chevaliers
> qui espees nues tenoient.
> Après quatre sergent estoient,
> si tenoit chascuns une hache
> tel don l'en poïst une vache
> tranchier outre parmi l'eschine,
> tot autresi con la racine
> d'un genoivre ou d'une geneste
> Li chevaliers a l'uis s'areste
> Et dit : « Dex, que porrai ge feire ? » (*Charrette*, vv. 1093-1103)
>
> [Cependant, l'entrée de la chambre était gardée par des portiers bien armés, deux chevaliers avec une épée nue à la main. Derrière eux se tenaient quatre serviteurs, chacun muni d'une hache capable de trancher de part en part l'échine d'une vache aussi aisément qu'une racine de genévrier ou de genêt. Le chevalier s'arrête au seuil de la porte, en se disant : « Dieu, que pourrai-je faire ? », 127]

Il y a donc ici un véritable arrêt dans la progression du héros, et il est intéressant de noter que c'est cette immobilité qui relance immédiatement sa honte ainsi que le constat qu'il est effectivement en train de perdre son temps. Il se rappelle le but premier de sa quête : « *Meüz sui por si grant afeire* / *con por la reïne Guenievre* » (vv. 1104-05) [« Je me suis mis en route pour une noble cause, qui n'est rien moins que de délivrer la reine Guenièvre », 127]. Cependant, la situation présente un conflit qui ne peut être résolu sans se retrouver honteux d'une manière ou d'une autre. En effet, s'il ne sauve pas la demoiselle prestement, et décide de repartir à la poursuite de Guenièvre, il montrera qu'il a un « *cuer de lievre* » (v. 1106), que de « *Malvestiez* » (v. 1108) [Lâcheté, 127] il suit « *son comandement* » (v. 1109), et il en déduit que « *n'ateindrai je pas ce que je chaz* » (v. 1110). Mais de même, « *honiz sui se je ci remaing* » (v. 1113) [« je suis totalement déshonoré, si je m'arrête », 127]. Quelque soit son choix, il gagnera ici ce qu'il aura à perdre là. Son succès comme son déshonneur restent donc dans cette zone de neutralité ou

de partialité que représente très bien son expérience de la honte. Il ajoutera de même que « *Molt me vient or a grant desdaing* / *quant j'ai parlé del remenoir* » (vv. 1112-13) [« Mais je suis vraiment méprisable d'avoir parlé de rester ici », 127]. Plus loin, ce conflit intérieur, et sa représentation symbolique précédemment établie, seront résumés en quelques vers par Chrétien : « *or en ai honte, or en ai duel* / *tel que je morroie, mon vuel* / *quant je ai tant demoré ci* » (vv. 1115-17) [« oui, j'en ai honte, j'ai ai une telle souffrance que je mourrai – c'est tout ce que je veux, pour avoir tant tardé ici ! », 127]. Nous retrouvons ici, via l'expérience de la honte, la thématique de la dualité du héros ainsi que le symbolisme mortuaire qui lui est associé, la confirmation que la « *honte* » à laquelle Lancelot doit échapper, pour reprendre Lacy, est « his shame is his hesitation to *accept* shame ».[348] L'aspect transformateur de l'affect doit être maîtrisé au point où il devienne un automatisme. Sans cela, Lancelot confirme vocalement que « *mialz morir ne vuel* / *a enor que a honte vivre* » (vv. 1120-21), qu'il préférerait [« mourir avec honneur plutôt que de vivre dans la honte », 129].

Les appels incessants de la demoiselle le sortiront de ses esprits et l'inciteront à agir, non sans un certain sens comique, alors qu'il se dira, vers la fin de ce long aparté que représente son monologue intérieur, « *Et je oi que ceste chestive* / *me prie merci molt sovant* » (vv. 1128-29) [« Mais j'entends cette malheureuse qui réclame avec insistance mon secours », 129]. Mais, rappelant la scène précédente où il faillit abattre le gardien du gué, alors qu'il jure ici que ses adversaires ne viendront pas à bout de lui et se montre de plus en plus menaçant, la demoiselle intervient, et les congédie tous, révélant l'épisode comme étant une habile mise-en-scène. Le héros tiendra sa promesse et partagera la couche de son hôtesse, où il se montrera chaste car fort mal à l'aise, et très vite, la demoiselle

[348] *The Craft of Chrétien de Troyes*, 90.

partira afin de le laisser dormir seul. Lancelot aura ainsi tout de même tenu sa promesse, en partageant, l'espace d'un temps, la couche de la demoiselle, sans avoir dû véritablement « coucher » avec elle. Le test du héros prend fin. Nécessaire aux procédés de réflexion transformateurs du héros, la honte est un affect qu'il doit embrasser, mais ce passage d'un état à un autre doit devenir un automatisme. Si toute décision personnelle n'empêche en rien les préjugés de l'autre, si la société et sa « Loi » finissent toujours par affecter en partie, souvent par la parole, la réputation, l'honneur, ou la projection identitaire – des systèmes de subjectivation qu'elles ont d'ailleurs créés – pourquoi avoir honte de la honte, et pourquoi donc hésiter à pratiquer le soi autrement ? Alors qu'il repart le lendemain, accompagné de la demoiselle, plutôt que de lui faire la discussion, le voici reparti dans cet espace. L'un est une corvée, l'autre un plaisir : « *pansers li plest, parlers li grieve* » (v. 1341).

Conclusion, dans la *joie*

Je ne peux faire une étude détaillée de chaque épisode où Lancelot s'adapte progressivement à devenir, par l'immédiateté du passage, « *celui qui l'aunera* », mais d'autres exemples pertinents illustrant la nécessité de s'écarter des systèmes qui font les excès du masculin guerrier seront développés plus avant. Tous verront la participation de l'une de ces mystérieuses demoiselles et feront office d'entraînement à l'immédiateté du passage ou de la transformation, à la honte comme expérience du non-référentiel, s'écartant tout autant d'une masculinité excessive – guerrière comme sexuelle – ainsi qu'à l'idée d'une émasculation totale.

Un bon exemple de ce dernier point est l'épisode du peigne, que Lancelot trouve, non sans portée symbolique, près d'une « *fontainne* » (v. 1352). La demoiselle

l'accompagnant précisera, sans que l'on sache d'où lui vient cette information, qu'il s'agit du peigne de Guenièvre. À ces dires, Lancelot « *n'a tant de vertu* / *que tot nel coveigne ploier:* / *par force l'estut apoier* / *devant a l'arçon de la sele* » (vv. 1430-33) [fut pris d'une telle faiblesse qu'il le put faire autrement que de se pencher et qu'il dut s'appuyer devant lui à l'arçon de la selle, 145]. Tandis que la demoiselle se rue vers lui pour lui empêcher l'humiliation de se désarçonner tout seul, Lancelot réagit soudain, et demande à la demoiselle pourquoi elle fit preuve d'un tel empressement. Chrétien nous informe alors que la jeune fille ne lui formula pas ses véritables motivations (qu'il se garde également de nous révéler, une autre ellipse narrative), mais nous saurons tout de même ce qui importe : si la demoiselle se tait sur « *le porcoi* » (v. 1452), c'est afin d'éviter « *qu'il an eüst honte et angoisse* » (v. 1454), et qu'il associe ainsi le deuxième affect au premier, à l'heure où il lui faut apprendre plutôt comment ce dernier peut être une expérience positive. La demoiselle doit rapidement trouver un prétexte à donner à Lancelot. Feignant un désir incontrôlable de posséder un tel objet, elle préfère lui dire que « *por ce sui descendue a terre* » (v. 1460) [« C'est pour cela que je suis descendu de cheval », 147] plutôt que de lui avouer que, alors qu'il était perdu dans cet espace, il allait tomber de son propre cheval. Lancelot détachera du peigne les cheveux de la reine avant de lui donner l'objet, et commencera à les idolâtrer (« *les comance a aorer* », v. 1468), sans tenir compte de la présence de la demoiselle, ce qui entraînera en lui la « *joie* » (v. 1472), et le « *liez* » (v. 1473) [bonheur, 147], au point où « *Ne cuidoit mie que rëoncles* / *ne autres max ja mes le praigne* » (1478-80) [Il s'estimait désormais à l'abri des ulcères ou de toute autre maladie, 147], c'est-à-dire au point où la « *honte* » n'équivaut plus à l'« *angoisse* », mais à son contraire, la « *joie* ».

Plus loin, voulant s'assurer de Lancelot « *se preuz seroiz* » (v. 1536) [« si vous êtes capable de vaillance », 151], elle lui demandera de vaincre un homme voulant l'emporter, et dont elle dira qu'il montre « *si grant joie, et tant se delite* / *com s'il m'avaoit ja tote quite* » (vv. 1533-34) [« de la joie et du bonheur comme s'il m'avait déjà toute à lui », 151]. Lancelot protègera la demoiselle d'un rapt forcé, tout en exposant ce vivace importun comme étant un suivant de « *Reison* » et du logocentrisme: « *ne vos paroles ne gastez*, / *mes parlez un po par mesure* » (vv. 1604-05) [« Ne gâchez pas vos paroles mais soyez un peu mesuré dans vos propos », 153], lui dira-t-il. C'est en effet par la violence et l'excès du « *logos* » que ce chevalier demande possession de la demoiselle, elle qui décida d'accompagner Lancelot, et non le contraire. Notons que le chevalier suit d'ailleurs à la lettre la coutume du « *conduit* » (v. 1317) :

> Les costumes et les franchises
> estoient tex, a cel termine,
> que dameisele ne meschine,
> se chevaliers la trovast sole,
> ne plus qu'il se tranchast la gole
> ne feïst se tote enor non,
> s'estre volsist de boen renon ;
> et s'il l'esforçast, a toz jorz
> an fust honiz an totes corz.
> Mes, se ele conduit eüst,
> uns autres, se tant li pleüst
> qu'a celui bataille an feïst
> et par armes la conqueïst,
> sa volenté an poïst faire
> sanz honte et sanz blasme retraire (*Charrette*, vv. 1308-1322)
>
> [En ce temps-là, les us et coutumes voulaient que tout chevalier amené à rencontrer une demoiselle ou une jeune fille seule se sentît contraint, autant qu'à ne pas se trancher la gorge, à ne pas lui manquer de respect s'il tenait à conserver son renom. Mais s'il lui faisait violence, il aurait alors été à jamais déshonoré et banni de toutes les cours. En revanche, si elle était sous escorte, un autre chevalier pouvait, s'il en avait envie, la lui disputer et faire sa conquête par les armes, et la soumettre alors à sa volonté, sans encourir ni honte ni blâme, 139]

Un bon exemple de coutume d'un système patriarcal excessif, nous voyons ici comment l'importance du « *renon* » (v. 1314), de ne pas être « *honiz an totes corz* » (v. 1316), de « *par armes … conqueïst* » (v. 1320) et de suivre « *sa volenté* » (v. 1321) font, via cet us, la masculinité chevaleresque de Logres. Sous ces étranges contentions, escorter une demoiselle sans pouvoir la défendre, c'est la soumettre à la possibilité de la captivité, du viol, ou d'autres violences. La laisser sans escorte demeure pareillement risqué, même si le violeur en trouvera déshonneur, un bien maigre prix à payer, notamment loin de tout regard. Mais notons que suivre cette coutume à la lettre, c'est aussi très justement éviter de se soumettre à la « *honte* » (v. 1322), et donc à la possibilité du reconditionnement comportemental de soi. L'épisode, qui dévoile l'attitude excessive que peut entraîner celui qui se laisse trop emporter par la « *joie* » ou se « *delite* » (v. 1533) de façon démesurée – les mêmes affects employés quelques vers plus tôt pour qualifier ce qui animait Lancelot tandis qu'il idolâtrait les cheveux de Guenièvre – sert de leçon. La « *joie* » du héros devra être autre. L'intervention du père du chevalier, contraint de l'attacher afin qu'il évite un affrontement avec Lancelot, car l'estimant perdu d'avance, lui sauvera certainement la vie.

Lancelot se montrera moins clément avec le prochain mâle. Suivant les directives d'une autre demoiselle, et bien qu'ayant ici encore hésité, il finira par trancher la tête de l'homme « *au plus desleal* » (v. 2900) [le plus déloyal, 221], comme ce sera le cas avec Méléagant à la fin du roman, lui dont la voix narrative dit en effet que « *Nus ne fust miaudres chevaliers* / *se fel et deslëaus ne fust* » (vv. 3170-72) [Il aurait été le meilleur chevalier du monde, s'il n'avait été traître et déloyal, 235]. À l'opposé, elle dira de Lancelot que « *cil qui ert au pont passez* / *estoit miaudres que nus assez* » (vv. 3177-78) [l'homme qui avait traversé le pont était de loin le meilleur de tous, 235], faisant de la

faculté « transformative », liée au « passage », la plus grande des qualités, dont Lancelot restera l'unique possesseur. Trancher la tête de ce chevalier, en hésitant ici, préparera le héros à le faire plus tard avec Méléagant, sans aucune hésitation. Après que la jeune fille lui propose de faire sa réputation, lui promettant que « *donques dirai ge sanz mantir* / *que preuz estes et molt valez* » [« je dirai alors sans mentir que vous êtes un homme très valeureux et plein de mérite », 151], c'est à cette demoiselle que Lancelot dira simplement qu'il est né au royaume du roi Arthur et il ne lui donnera point son nom (vv. 2010-13). Elle le quittera ainsi, s'assurant qu'il ne s'assujettisse à l'office de « *Reison* ».

Lors du premier combat avec Méléagant, Lancelot l'affronte tout en lui tournant le dos, afin de pouvoir se battre en gardant la reine en vue.[349] Après que la demoiselle accompagnant la reine lui somme de passer derrière son adversaire afin de pouvoir concilier les deux actes, Lancelot s'exécute immédiatement, sans hésiter, mais pas avant de sentir à nouveau cette « *honte* » (v. 3712) qui apparait ici encore comme espace de transition entre les deux performances. Cette « *honte* » qui précédemment l'incombait lui sert ici à concilier des actes à priori non-conciliatoires – faire face à la reine tout en se battant avec Méléagant en tournant le dos à son adversaire – et cette dualité performative qui mène normalement à la honte, devient ici son identité profonde, au point ou la « *honte* » même s'évanouit presque instantanément, car ne l'incombant plus durant de longues réflexions, et étant devenu, suivant les commandements d' « *Amor* » qui poussent le héros à l' « *ergon* » non-hésitante, l'espace identitaire qui marque la transition rapide entre performativité et performativité, ce que souligne Sedgwick :

[349] Le caractere parodique de la scène est fort palpable, mais la démonstration symbolique reste pertinente et suit la progression du héros à travers des performances qui s'écartent de ce que l'on pourrait attendre de ce qui fait la masculinité guerrière.

> Shame, it might finally be said, transformational shame, is *performance*. I mean theatrical performance. Performance interlines shame as more than just its result or a way of warding it off, though importantly it is those things. Shame is the affect that mantles the threshold between introversion and extroversion, between absorption and theatricality, between performativity and – performativity.[350]

Le voici donc fin prêt à être « *celui qui l'aunera* », pouvant faire la transition entre différentes versions de ce que « au mieux » et « au pire » signifient pour des audiences différentes, et ce, sans hésitation. Le père de Méléagant voulant tenter de raisonner son fils avant de se résigner à le voir mourir, demande à la reine d'intervenir. Suivant les ordres de la reine, Lancelot « *molt fet tost et volontiers* » (v. 3807) [s'empresse d'exécuter volontiers, 269], et cesse de combattre Méléagant « *ne puis que li darrïens moz* / *de la boche li fu colez* » (vv. 3814-16) [Sitôt que le dernier mot fut coulé de sa bouche, 269]. C'est là une performance que Chrétien associe sans surprises à « *qui aimme* » (v. 3806) [Celui qui aime, 269] et au « *amis antiers* » (v. 269) [parfait ami, 269], et nous retrouvons là toute un champ lexical qui sera utilisé durant le tournoi de Noauz, où Lancelot agira selon les directives de la reine « *molt volantiers,* / *come cil qui est suens antier* » (vv. 5662-66), et dès le prologue, lorsque Chrétien disait qu'il s'évertuait à composer la *Charrette* pour Marie « *molt volontiers* / *come cil qui est suens antiers* » (vv. 3-4). L'a-t-il fait avec une certaine amertume, ou un certain ressentiment, comme on a souvent pu le penser ? Nous ne le saurons pas, et nous saurions l'affirmer. Là où le texte nous montre que Guenièvre et les mystérieuses demoiselles parviennent, une fois le roman achevé, à perfectionner le héros plus qu'à l'émasculer, à lui faire transcender la mécanique de l'homme plus qu'à la gripper, rien n'est si simple.

Pour que la nuit d'amour entre Lancelot et Guenièvre puisse avoir lieu, il aura été nécessaire pour le héros de faire plusieurs « trans-itions » de l'interdit, d'oppositions à la

[350] *Touching Feeling,* 38.

« Loi » – notamment le « trans-port » dans une geôle ainsi que la « trans-gression » d'une morale – confirmant ainsi Lancelot comme étant une figure du « trans- », j'entends, via le préfixe, du passage, du mouvement, du perpétuel entre-deux et de la non-inscription systémique, caractérisé par l'espace performatif de la « *honte* » que Guenièvre se chargera de remplacer la par la « *joie* », une « *joie* » associée au merveilleux. L'expérience de cet interdit sera en effet pour les deux amants « *sanz mantir* / *une joie et une mervoille* / *tel c'onques ancor sa paroille* / *ne fu oïe ne seüe* » (vv. 4684-87) [sans mentir une joie si merveilleuse que jamais encore on n'en entendit décrire, jamais on n'en eut connaissance de semblable, 313].[351] À la « *joie* » se couple la « *mervoille* », et Guenièvre s'inscrit donc dans une longue tradition des merveilles vécues par le héros. Leur union a nécessité un passage difficile, où le héros s'est grièvement blessé alors qu'il tenta de déloger les barreaux de la geôle afin de s'y immiscer, ce qui rappelle l'entrée de Lancelot au sein du royaume de Gorre par le Pont de l'Épée, un passage difficile qui fit également saigner le héros, un pont qui « *estoit de toz autres divers,* / *qu'ainz tex ne fu ne ja mes n'iert* » (v. 3024-25) [ne ressemblait à aucun autre : on n'en vit jamais et on n'en verra jamais de tel, 227]. L'union avec Guenièvre se présente pareillement comme un passage merveilleux vers l'interdit. Face à ce héros qui, à Noauz, « *autel chiere tot par igal* / *fet il del bien come del mal* » (vv. 5923-24) [ménage le même accueil au bien comme au mal, 379], nous sommes en mesure de nous demander, comme le feront les futurs écrivains du *Lancelot* en

[351] En insistant sur l'aliénation de Lancelot et de Guenièvre, Chrétien fait de leur amour marginal quelque chose d'aussi inimitable que les exploits du héros. Lancelot et Guenièvre mériteraient tous deux une reconnaissance politique de poids, lui capable de tout, elle figure de conciliation, mais les systèmes qui les enferment et les dirigent ne sauraient être aussi modelables ou adaptables que ces deux marginaux. Il leur reste l'amour, dont ils choisiront de transcender l'interdit, et qui fera d'eux des égaux. Les jeux d'équité terminologique et de parallélismes entre les deux amants seront en effet nombreux. Par exemple: « *d'un dolz salu l'a salüee,* / *et ele un autre tost li rant,* / *que molt estoient desirrant* / *il de li et ele de lui* » (vv. 4594-97) [il l'a saluée d'un salut très doux qu'elle s'empresse de lui rendre : tous deux étaient mus par un même désir, lui d'elle et elle de lui, 309]. Ou encore : « *il la tient antre ses braz* / *et ele lui antre les suens* » (vv. 4680-81) [il la tient entre ses bras et … elle le tient entre les siens, 313].

prose, vers lequel je me tourne maintenant : « *Ce que doit ?* » (v. 5695) [Que penser ?, 367].

CHAPITRE 3 : Le cycle Vulgate

Introduction

> Je quit que se vous saviés com grant fais il a en chevalerie, jamais ne vous prendroit talens de l'enchargier. – Pour coi, dame ? fait il. Sont dont li chevalier de greignour force de cors ne de menbres que li autres home ne sont ? – Nenil, fait ele, fix de roi. Mais il couvient tel chose en chevalier que il ne couvient pas en autres homes, et se vous l'oïssiés deviser, ja n'avriés si hardi le cuer qu'il ne vous en tremblast. (*Le Livre du Graal*, §. 837)
>
> [Je crois que, si vous saviez quel fardeau est la chevalerie, vous ne souhaiteriez jamais vous en charger. – Pourquoi donc, ma dame ? Les chevaliers sont-ils plus forts et plus robustes que les autres hommes ? – Non, fils de roi, répondit la dame. Mais un chevalier doit posséder des qualités qui ne sont pas nécessaires aux autres hommes, et si vous osiez les envisager, vous ne seriez jamais assez hardi pour empêcher votre cœur d'en trembler, *Le Livre du Graal*, II 247-48][352]

Comme le suggère ce mystérieux avertissement, que la Dame du Lac offre à Lancelot, pour devenir chevalier le héros ne devra pas se focaliser sur les caractéristiques qui font les masculinités du temps – la force ou la robustesse, signes de virilité – mais sur d'autres aspects. En défavorisant ces idéaux, et en embrassant de nouveaux codes de soi, Lancelot pourra s'écarter de ce qui fait « *li autres home* ». Le cycle Vulgate permettra une

[352] Pour plus d'information sur ce qu'est le cycle Vulgate, les romans qui le composent, notamment sa pièce centrale, le *Lancelot* propre, voir introduction pp. 40-43. L'édition que j'utilise pour ce chapitre est celle de la Pléiade, fondée sur le manuscrit de Bonn (S 526), estimé aux alentours de 1280. Il s'agit de l'un des manuscrits cycliques complets les plus proches de la date estimée de composition du cycle, bien qu'il date du milieu du XIII^{ème} siècle. Il s'agit d'une édition en trois volumes, préparée par Daniel Poirion, et publiée sous la direction de Philippe Walter, avec la collaboration d'Anne Berthelot (t. I, t. II), Robert Deschaux (t. I, t. II, t. III), Irène Freire-Nunes (t. I, t. III), Gérard Gros (t. I, t. III), Mireille Demaules (t. II), Jean-Marie Frits (t. II), Éric Hicks (t. II), Marie-Geneviève Grossel (t. III) et Mary B. Speer (t. III). Les éditeurs ont appelé cette édition *Le Livre du Graal*, un choix de titre qui sort de l'ordinaire pour se référer au cycle Vulgate puisque *Li Hauz Livres du Graal* (*Le Haut Livre du Graal*) est l'autre nom qui est attribué au *Perlesvaus*. En fait, « Le Livre du Graal » est une référence directe à la mise en abyme du cycle même. Merlin commande en effet à Blaise de consigner chaque détail qu'il lui transmet afin de créer un livre pour la postérité du nom de « Livre du Graal », le cycle que le lecteur a entre ses mains. Pour une étude comparative manuscrite, un travail de choix est le « Projet Lancelot-Graal » présent en ligne (http://www.lancelot-project.pitt.edu/lancelot-project.html), un travail de groupe basé à l'Université de Pittsburgh, dont le but, comme le « Projet Charrette » dont je parlais dans le chapitre précédent (p. 145), est de contraster les manuscrits entre eux. C'est un projet qui rassembla des spécialistes tels que, entre autres, Alison Stones, Keith Busby, Elspeth Kennedy, ou encore Roger H. Middleton. Voir Daniel Poirion et al., éds., *Le Livre du Graal, t. I-III* (Paris: Gallimard, 2001-2009).

construction du genre de Lancelot qui, tout en présentant plusieurs immixtions féminines, comme dans le reste du corpus, permettra la mise en place de nouveaux thèmes et symbolismes nouveaux basés sur le renversement, l'asymétrie, la pluralité ou la dualité.

Dans ce chapitre, je montrerai comment ce même espace du « lac », bien que dépourvu du merveilleux apparent qui l'habillait chez Ulrich, continuera de symboliser à la fois la suprématie politique du sexe féminin ainsi que le jeu des apparences. Après avoir rapidement établi le rapport du héros à ses parents terrestres, j'analyserai les traits et valeurs de celle qui sera construira véritablement le héros, Viviane, la fameuse « Dame du lac », ainsi que les symbolismes géographiques et terminologiques qui habillent cet espace sur lequel elle règne en maîtresse autonome. Je montrerai ensuite les multiples jeux de pluralité, dualité, et neutralité du héros. Dans un premier temps, je montrerai comment le lac pourra aller jusqu'à altérer – ou même peut-être révéler – les représentations du corps du héros, tandis que les auteurs du cycle offriront à l'audience le tout premier portrait anatomique de Lancelot, contrastant des traits masculins et féminins en un seul et même corps. Je parlerai ensuite des deux noms du héros, de leurs oppositions, et de l'échappée étymologique de « Lancelot » que le héros porte ici en surnom. Je soulignerai par la suite comment le héros bénéficiera de deux figures gouvernementales, dirigeant à la fois sa construction et ses performances, et comment elles participeront à un reconditionnement des rôles traditionnels de genre. Il s'agira de la Dame du Lac, qui servira au héros de véritable mentor, tandis que le jeune enfant s'opposera vivement à la violence de celui qu'elle avait premièrement attitré, et puis de Guenièvre, qui fera office de souverain à la place d'Arthur, renversant ainsi les rôles escomptés du système protoféodal représenté dans le texte. J'aborderai succinctement la question de la relation du héros avec le

chevalier Galehaut, et montrerai comment celle-ci doit rester dans l'ouverture interprétative plus que dans les certitudes de l'homosocial ou de l'homosexualité. Pour conclure je relèverai quelques remarques comparant le symbolisme du héros avec celui du Graal, afin de montrer comment l'objet représentera l'unique symbole qui imposera l'arrêt à cette figure de mobilité qu'est le héros.

I) L'enfance de Lancelot

a. La Dame du Lac

i. Les parents du héros

Tout comme son homologue Lanzelet, Lancelot est né dans un royaume du siècle qui sera dévasté par la guerre et les excès des masculinités guerrières d'une figure tyranique. La mère du héros est ici « *Hellainne* » (§. 837) [Hélène, I 1662], « *moult bele dame et moult par estoit amee de toutes bones gens* » (§. 1) [très belle, et très appréciée des gens de biens, II 5], « *si haute dame vers Dieu et vers le siecle* » (§. 24) [très noble aux yeux de Dieu comme à ceux du monde, II 27], une aristocrate estimée par hommes et femmes donc, ainsi que de Dieu. Hellainne participe également à la gestion politique du royaume, et le père du héros, Ban de Bénoïc, lui demande souvent conseil. En cas de décès, il est dit que ce dernier souhaiterait que sa femme puisse toujours vivre « *en autrui dangier que el sien* » (§. 24) [ne dépendre que d'elle-même, II 27]. La mère de Lancelot est ainsi une femme qui a su trouver une certaine forme d'indépendance, même au sein du conditionnement marital, une figure de la femme, et de la mère, d'ores et déjà mise en valeur. Nous retrouvons également dans le Vulgate le lien si particulier du nourrisson à la mère qui est celui du lait, et qui faisait déjà la spécificité de Lanzelet : « *Si l'ama tant la roïne que ele le nourri de son lait* » (§. 837) [La reine l'aima tant qu'elle le nourrit de son

lait, I 1660]. La symbolique du renforcement génétique de la mère est donc ici aussi bien présente. Par contre, là où Ulrich nous présentait un bébé véritablement protégé par les femmes dans cet espace qu'était la chambre maternelle, rien de tel n'est développé dans le Vulgate, et ce pour une raison bien simple, c'est que la figure du père n'est point à craindre. Il s'agit en effet d'une figure du bon roi, et du modèle paternel qui deviendra le plus récurrent de la légende arthurienne en ce qui concerne Lancelot : « *Ban de Benuyc* » (§. 837) [Ban de Bénoïc, I 1660]. Marche située dans le texte entre la Gaule et la Bretagne armoricaine, Bénoïc fait de Lancelot un héros étranger au royaume de Logres, venant d'un espace qui est déjà un entre-deux géographique, ni véritablement affilié à la Gaule, ni véritablement affilié à la Bretagne, un héros qui vient somme toute de très loin, véritablement de par-delà les mers, lorsqu'il rejoint la cour d'Arthur au royaume insulaire de Logres.

La figure du masculin guerrier excessif à craindre ici est « *Claudas de la Deserte* » (§. 837), un énergumène à l'affiliation territoriale déjà douteuse.[353] Immédiatement dépeint comme « *un sien voisin qui a lui marchissoit qui folt estoit fel et cruous* » (§. 837) [un des leurs voisins félon et cruel, I 1661], Claudas est un roi trop ambitieux et destructeur, qui finira par prendre la vie de Ban au bord du lac où Lancelot sera enlevé. Figure du tyran, c'est contre lui, et non le père de Lancelot, que les barons se rebelleront dans cette version de l'enfance du héros. C'est à lui que Lancelot reprendra plus tard sa terre de Bénoic, dont il laissera cependant la gouvernance à ses cousins (Hector et Lionel, les fils de Bors, le frère de Ban). Si le thème de la vengeance semble nécessaire à l'héroïsme du personnage,

[353] Pour plus d'informations sur Claudas, Hellainne ou Ban, consulter l'index des noms propres de l'édition traduite de Norris J. Lacy. Voir Norris J. Lacy et al., éds. et trad., *Lancelot-Grail: The Old French Arthurian Vulgate and Post-Vulgate in Translation*, vol. 5 (London: Garland, 1996). Voir également Christopher W. Bruce, *The Arthurian Name Dictionary* (New York and London: Garland, 1999).

Lancelot préfèrera ici lui aussi arpenter les routes que se retrouver immobile, entre quatre murs, ou se soucier de son fief, se distançant par là même du rôle politique escompté de tout souverain mâle. La « mobilité » constante du héros sera sans surprises un des aspects majeurs de sa mythique tutrice, la « Dame du Lac ». Saisir ce qui constitue cette figure d'importance permettra de saisir les symbolismes, les valeurs, et les multiples codifications de soi qu'elle apprendra au héros, dès son plus jeune âge.

ii. La Dame : Les pleins pouvoirs au féminin

C'est dans l'*Estoire de Merlin* que la mère nourricière de Lancelot nous est premièrement introduite.[354] Il s'agit de Viviane, fille de Dyonas, un vavasseur de haut rang. Elle semble donc de premier abord dépourvue de ses tous les attributs aquatiques, naturels, et mythologiques que l'on pouvait escompter du personnage. Humanisée, elle n'en sera cependant pas moins appelée « fée », même si le texte cherchera très vite à rationaliser une telle appellation : « *Or dist li contes que la demoisele qui Lanselot emporta el lac estoit une fee. Et a cel tans apeloit on celes fees qui savoient ouvrer d'enchantemens et de caraudes* » (§. 39) [Donc, le conte dit que la demoiselle qui emporta Lancelot dans le Lac était une fée. À cette époque on appelait fées les femmes qui s'y connaissaient en charmes et en enchantements, II 41]. Dans le *Merlin*, les enchantements sont des sortes de « jeux » (« *gix* ») sous forme de recettes magiques une fois les instructions mises à l'écrit. Si Viviane est « fée », c'est principalement parce que, comme Merlin, son mentor, le lui rappellera, « *vous assés de letres* » (§. 258) [« vous savez bien vos lettres », I 1061], et qu'elle sut retranscrire les *gix* qu'il lui apprit. La même logique sera reprise plus tard, dans

[354] Plus précisément, l'épisode est mentionné dans ce que l'on appelle la *Suite du Merlin*, une continuation du *Merlin* qui est incluse dans le cycle Vulgate et qui va faire le pont entre la fin du *Merlin* et le début du *Lancelot* propre.

le *Lancelot* propre: « *Et ele escrit les paroles em parchemin come cele qui savoit assés de letre* » (§. 43) [Et elle mit par écrit les formules, en femme qui connaissait bien ses lettres, II 46]. Cependant, le texte nous dit aussi des fées « *qu'eles savoient la force des paroles et connoissoient la force des pierres et des herbes, par coi eles estoient tenus en jouvente et em biauté et en si grant richoise come les devisoient* » (§. 39) [qu'elles connaissaient la valeur efficace des paroles, et les propriétés des pierres et des herbes, grâce à quoi elles conservaient jeunesse et beauté et disposaient d'autant de richesse qu'elles le décidaient, II 41]. Si les auteurs du Vulgate se sont ainsi assurés de canaliser le mysticisme païen jadis lié au personnage, ils n'ont pu complètement l'oblitérer. Si Viviane est femme de lettres, elle est aussi herboriste, et connaisseuse en magnétisme des pierres. Elle est dépeinte à la fois comme une jeune érudite et une sapience ésotérique, bien que la connaissance des herbes et des pierres soient toutes deux des sciences, et la tutrice de Lancelot semble ainsi devenir une effigie dont les pouvoirs magiques sont fort rationnalisés.

> The *Lancelot* depicts the Lady of the Lake in a very positive manner, working very hard to erase all suspicion of her connection to the supernatural … the lady [is] but a courtly damsel who happens to have pursued a course of study allowing her to know the *vertu des plantes et des pierres*. Nothing other-worldly in that, since the formula is almost exactly the one employed by Bartholomeus Anglicus in his *De proprietatibus rerum*. If such a distinction might be considered valid for the first half of the thirteenth century, one might say that the Lady of the Lake is a scientist, not a witch or an enchantress.[355]

Par contraste avec *Lanzelet*, la « fée marine », cette splendide tutrice courtoise, la garante d'un enseignement unique dont l'aspect mythologique en magnifiait le cachet, prend ici les traits d'une jeune curieuse qui aura abusé Merlin, et cette figure jadis imposante passera par le moule rigide du rigorisme et de la simplification chrétienne.

---

[355] Anne Berthelot, « From Niniane to Nimüe: Demonizing the Lady of the Lake », dans *On Arthurian Women, Essays in Memory of Maureen Fries* (Dallas: Scriptorium, 2001), 90.

C'est là un attribut propre aux auteurs du cycle Vulgate d'avoir voulu se distancer autant que possible des thématiques païennes afin de mieux appuyer celle, volontairement christique, entourant le Graal.[356] Si le merveilleux est toujours important dans le Vulgate, plus que plus éparse et différemment distribué parmi les romans du cycle,[357] un grand nombre d'épisodes sont plus rationalisés, voire moralisés, que cryptiques et ouverts à l'interprétation, à l'image même de ce qui est advenu du graal de Chrétien, ce « vaisseau » devenu coupe du Christ.[358] Au-delà du projet de christianisation (et donc d'économie, de diabolisation, ou d'annihilation de certains motifs folkloriques païens) fort palpable du cycle Vulgate, c'est également là l'un des effets de la prose qui, non contrainte à la métrique des vers, peut élargir, et donc illustrer, ou raisonner, là ou la structure octosyllabique permettait, par exemple via l'économie narrative ou les nombreuses ellipses, des interprétations textuelles plus nombreuses car plus ouvertes, ou bien parfois, comme le disais Marie de France, parce que plus obscures.[359] Si la mère nourricière de Lancelot demeure femme et bénéficiant en partie d'une éducation courtoise, tout ce qui pourrait faire autorité dans le mystique de son paganisme s'en trouve muselé, et par là

[356] A l'exception peut-être du *Merlin*, qui présente bien plus d'éléments liés au paganisme, bien que parfois condamnables, telle la relation de Merlin au diabolique via le père, un incube.

[357] Nous pouvons notamment penser au Lac, dans lequel Lancelot grandira, mais également à la Tour d'Air qui enfermera Merlin, aux origines incubes de ce dernier, aux sorts qu'il utilise pour faire apparaître rivières, châteaux, ou des gens, plus loin aux enchantements de la Douloureuse Garde, que Lancelot lèvera, et à de nombreux éléments, plus prominents, dans la *Queste* et la *Mort Artu*.

[358] Le « *graal* » est un réceptacle, une pièce de vaisselle (« *Do graal cui l'en an servoit* », v. 3232) [qui l'on servait de ce graal, 243] dans *Le Conte du Graal* (voir vv. 31573252). Certes, « *tant sainte chose est li Graals* » (v. 6351) [Le Graal est chose si sainte, 451], mais il ne s'agit pas de la coupe du Christ que garda Joseph d'Arimathie dans l'*Estoire del Saint Grail*. Voir Chrétien de Troyes, *Le Conte du graal*, Charles Méla, éd. et trad. (Paris: Le Livre de Poche, 1990).

[359] J'entends ici ce dont parlait déjà Marie de France dans le prologue des *Lais*, alors qu'elle rappelait, citant Priscien, comment les anciens « *assez oscurement diseient* » (v. 11) les choses, comment ils plaçaient sciemment des passages dits « obscurs » – entendons cryptiques, ouverts d'interprétation, ou bien encore possiblement plurisémantiques – dans leurs ouvrages. Difficile ainsi pour l'audience de bien pouvoir « *gloser la letre* » (v. 14), c'est-à-dire étudier ou interpréter de façon sûre ou unilatérale ce que ces passages cherchent à garder caché, sans rendre toutefois toute lecture inaccessible. Voir Marie de France, *Lais*, Karl Warnke, éd., et Laurence Harf-Lancner, trad. (Paris: Le Livre de Poche, 1990).

même, tout risque que toute croyance qui n'est pas liée au christianisme puisse être célébrée. Berthelot considère à ce titre que le Vulgate est le dernier texte médiéval où Viviane n'est pas encore totalement démonisée.[360] L'on y trouve cependant beaucoup de signes avant-coureurs de sa future diabolisation via l'association de ses enchantements avec le diable (par son mentor Merlin, fils du démon), et sa condition de femme des bois qui connaît les sciences des plantes et des pierres et qui peut la rapprocher de la figure de la sorcière vivant en marge de la société des hommes, ainsi que des croyants. De fils de noble dame, Lancelot pourrait ainsi être destitué à fils de sorcière. La marque du féminin reste importante dans son éducation, mais, même si ce n'est que partiellement, elle est ici potentiellement préjudiciable.

Le païen n'est pas complètement oblitéré du cycle cependant, et c'est bien cette relation tendancieuse aux origines lacustres qui, si elle permettra au héros d'accomplir des merveilles que d'autres chevaliers ne sauraient envisager dans le *Lancelot* propre, lui fermera la porte aux miracles, domaine privilégié de la spiritualité chrétienne et de la confirmation de ses saints, notamment dans la *Queste del Saint Graal*. Nous apprenons en effet bien vite que Viviane est la descendante de Diane, la déesse des bois, figure du libre mouvement et de l'autonomie des femmes, si ce n'est que dans les bois et les rivières.[361] Cette dernière, qui rendait souvent visite à son filleul (Dyonas), lui fit promettre la chose

[360] « From Niniane to Nimüe », 90-92.

[361] Diane est la transfiguration latine d'Artémis, qui est notamment la déesse grecque de la chasse à l'arc. Notons que *Cil Dyonis avoit molt amé deduit de bois et de rivieres tant com il fu jouuenes* (§. 254) (Ce Dyonas avait beaucoup aimé la chasse en bois et en rivière dans sa jeunesse, I 1056). Si *deduit* ici implique bien ce sport ludique qu'est la chasse, alors l'on peut comprendre que le père de Viviane est porteur du métier de sa divine ascendance, ainsi que du rapprochement symbolique au sylvestre et à l'aquatique qui caractérisera Viviane. Notons que *deduire* (§. 255) est un verbe qui qualifie également Viviane dans le paragraphe suivant, alors qu'elle rencontre Merlin, et dont je parlerai plus loin. Se divertit-elle simplement, comme le traduisent Anne Berthelot et Philippe Walter, ou bien chasse-t-elle elle aussi ? Notons à ce propos que la chasse à l'arc est le premier art martial enseigné à Lancelot par son futur tuteur, suivant les directives de Viviane, dans ce même bois où Merlin s'apprête à la rencontrer. J'y reviendrai plus loin.

suivante : « *si face li premiers enfés que tu auras femele soit tant couvoitie del plus sage home terrien … et qu'il li ensaint la greignor partie de son sens par force d'yngremance, en tel manière qu'il soit si sougis a li, dès qu'il l'aura veüe, qu'il n'ait sor li pooir de faire riens encontre sa volenté. Et toutes les choses qu'ele li enquerra que il li ensaint* » (§. 253) [fasse … que ton premier enfant de sexe féminin soit extrêmement convoité par le plus sage homme du monde … et que l'enfant lui dérobe la plus grande partie de sa raison par magie, de sorte qu'il lui soit si bien assujetti que, dès le premier regard, il ne puisse rien faire contre sa volonté. Et il lui révélera tout ce qu'elle lui demandera de lui enseigner, I 1056]. Cet homme, il s'agira de Merlin, que Viviane saura séduire, puis enfermer dans une tour d'air dont il ne saura s'échapper, un élément difficilement rationalisable, et qui marque le surnaturel. Bien qu'aucune rivière, fontaine, ou toute autre référence aquatique ne soit présente près de cette prison, son entrée demeure un aubépinier, « the magical tree, traditionally used to signal the door to the Otherworld. Admittedly, the hawthorn tree is often situated near a river, or even a ford, since the frontier to the Otherworld has almost always something to do with water – running water, at that. »[362]

Concernant celle qui éduquera Lancelot, un accent particulier est mis en avant sur l'assujettissement des hommes aux femmes (Dyonas aux volontés de Diane, Merlin à celles de Viviane) et sur la thématique de l'enlèvement et du conditionnement du sexe masculin. L'enlèvement du « pouvoir » de Merlin, suivi de son emprisonnement, ainsi que de l'enlèvement et le façonnement subjectif de Lancelot permettra à Viviane de contrebalancer la suprématie masculine patriarcale observable dans de nombreuses cours. L'accentuation portée sur la liberté de mouvement de Diane et de Viviane est saisissante. Elles sont toutes deux des représentations féminines déifiées, des figures femmes qui

[362] Berthelot, « From Niniane to Nimüe », 95.

évolueront comme bon leur semble, en dehors des forteresses protoféodales qui sont sensées les enfermer. Viviane sera de plus la seule, avec les quelques privilégiés de son choix, capable d'aller et venir à sa guise dans son lac. Il est pertinent d'observer à ce sujet les origines du nom Viviane avancées par les auteurs, « *un nos en kaldieu qui sonne autant en françois con s'ele disoit « noiant ne ferai »* » (§. 255) [ce qui en chaldéen résonne de la même façon que si elle disait en français « je n'en ferai rien », I 1057]. « *Non em baptesme* » (§. 255) [nom de baptême, I 1057] de surcroît, la terminologie de la mère adoptive de Lancelot signifie précisément le non-assujettissement, l'esprit d'opposition, et crée un paradoxe certain avec les attentes judéo-chrétiennes du rôle réservé au féminin, docile, et dépendante des figures patriarcales du père, des oncles, ou des frères. Baptisée d'un tel nom, son existence même est presque un sacrilège. De même pour « Diane », forme adjectivale provenant du latin *dius* signifiant « divin ».[363] Nous apprenons d'ailleurs que les gens prennent cette dernière « *pour dieusse : et c'estoit la dame del mont qui plus amoit deduit de bois. Car toute jor ele aloit cachier, et pour ce l'apeloient li mescrent la dieusse del bois* » (§. 12) [pour une déesse : c'était la dame du monde qui aimait le plus les plaisirs des forêts. Tout le long du jour elle s'en allait chassant, si bien que les païens la nommaient déesse des bois, II 16]. « Diane » est donc « divine », de quoi laisser pantoise la gente masculine cléricale, et l'association de ce féminin aux grands espaces, au libre mouvement, mais encore à la chasse (« *déduit* » se rapproche de « *cachier* »), est ici encore réaffirmé.

[363] Voir Georges Dumézil, *La religion romaine archaïque* (Paris: Pavot, 1966), troisième partie, chapitre 1.

De plus, puisque les prédictions de Diane se mettront affectivement en place, c'est donc de Merlin, fils du diable, que Viviane hérite ses pouvoirs magiques.[364] Puisque le savoir scientifique et ésotérique de Merlin lui vient de ce père outrageant, via l'acte du viol, il est ainsi peu surprenant que Viviane se méfie des appétits sexuels de Merlin, et préfère l'enfermer plutôt que de s'unir à lui, s'octroyant à elle-même le choix de lui rendre visite, et non le contraire. Enfant étonnamment précoce, notons que Merlin choisit tout de même très vite de suivre les commandements de Dieu, qui lui donne en échange de cet ajournement volontaire de sa future fonction d'Antéchrist ce que le diable ne put lui procurer : le pouvoir de lire les gens, le passé, et le futur. Avec le temps, Merlin prend des airs de prophètes de l'Ancien Testament, et la féminité que Viviane cherche à représenter, elle qui l'a enfermé, reste à craindre sous l'œil de la moralisation chrétienne et du patriarcat. Ainsi ce lac, ses bâtisses, et ses tours, peuvent également être associés au démon, puisque Viviane en hérite les pouvoirs via Merlin. Espace païen, il est également espace diabolique, et l'enfance de Lancelot dans un tel lieu compromet peut-être ainsi son succès dans la Quête du Graal dès ses premiers instants.[365] Il est également pertinent d'établir un rapprochement thématique entre l'abandon total de soi de Merlin à Viviane, prédit par Diane, à celui de Lancelot à Guenièvre (anticipé par Viviane ?) puisque ce dernier se mettra lui aussi à son entière disposition, dès les premiers instants.

---

[364] Il s'agit plus précisément d'un incube, un démon de l'air, l'une des nombreuses représentations du diable qui vient visiter la mère de Merlin pendant la nuit afin de s'unir à elle durant son sommeil : « *Merlins fu engendrés par feme et par le dyable, et dyables meïsmes l'engendra* » (§. 39) [Il est vrai que Merlin avait été engendré par le diable en une femme : le diable même l'engendra, II 42].

[365] La relation du héros au merveilleux est toujours fort palpable dans le Vulgate. Lancelot est véritablement le seul à pouvoir lever les enchantements ou accomplir des aventures empruntes de magie. C'est vraiment la spiritualité chrétienne qui lui fait barrière. Quant aux merveilles, elles seront progressivement associées au diabolique de roman en roman, notamment dans les deux derniers, la *Queste del Saint Graal* et la *Mort Artu*. Le *Lancelot* propre reste ainsi particulier en ce que la christianisation du païen, bien qu'observable, n'est pas aussi catégorique que vers la fin du cycle, certainement un vestige des origines non-cycliques du *Lancelot* propre. Elspeth Kennedy défend l'existence d'un roman en prose de taille plus courte, qui aurait précédé, et inspiré, le *Lancelot* propre du cycle Vulgate. Voir à ce sujet Elspeth Kennedy, éd., *Lancelot do Lac: The Non-cyclic Old French Prose Romance, vol. I* (Oxford: Clarendon, 1980).

L'assujettissement de l'homme à la femme demeure en effet le projet central de Viviane.[366] Le pouvoir qu'elle demande plus tard à Merlin, au moment des retrouvailles, est à ce propos fort transparent : « *je voel que vous m'enseigniés conment je porroie un home enserer sans tour et sans mur et sans fer, par enchantement, si que jamais n'en issist se par moi non* » (§. 808) [je voudrais bien apprendre de vous la manière d'enserrer un homme sans le secours d'une tour, d'un mur et sans fer, simplement par enchantement, de sorte qu'il ne pourrait plus jamais s'échapper sans mon consentement, I 1630]. À elle le pouvoir d'enfermer les hommes, dans un monde où dames et demoiselles sont au contraire trop souvent enfermées, emprisonnées, et étroitement contrôlées par les hommes. Notons que Merlin, qui peut voir l'avenir et qui sait ce que tout le monde pense, connait très bien le sort que lui réserve Viviane. Il accepte donc son enfermement sans rechigner : « *Je sai bien que vous pensés et que vous me volés detenir* » (§. 809) [Je sais bien à quoi vous pensez. Je sais que vous voulez me retenir prisonnier, I 1631], avouera-t-il. La voix narrative confirmera avec un parallélisme certain ce que Merlin ne pourra plus jamais faire face à ce que Viviane pourra entreprendre à sa guise : « *Ne oncques puis Merlins n'en issi de cele forteresce ou s'amie l'avoit mis. Mais ele en issoit et entroit quant ele vouloit* » (§. 810) [Plus jamais par la suite Merlin ne quitta cette forteresse où son amie l'avait mis. Mais quant à elle, elle en sortait et y entrait quand elle le voulait, I 1632]. Le symbolisme de l'imagerie sexuelle est aussi à noter: C'est Viviane qui peut donc pénétrer à sa guise dans cette « tour d'air » pour y rejoindre Merlin, et non le contraire, renversant ainsi les

[366] Notons que lors de leur première rencontre, Merlin appelle Viviane « *Damoisele* » (§. 256 et §. 258), mais aussi déjà « *Dame* » (§. 256 et §. 258). Il est véritablement le premier à donner son titre de « Dame » à la future « Dame du Lac » là où la voix narrative se réfère à elle comme « *pucele* » (§. 256).

codes de l'hétéronormativité sexuelle.[367] C'est ainsi en premier lieu chez Viviane que nous retrouvons cette exceptionnelle faculté de mobilité qui sera par la suite si essentielle à Lancelot, lui qui pourra, ici aussi dans le Vulgate, franchir limites et frontières, incluant les espaces associés à la notion d'enfermement – comme la prison – ou de non-retour – tel Gorre – et déjà, peut-être, le lac où il grandira. La thématique du « passage » n'est plus uniquement liée à celle de l'enlèvement et du retour associée à l'expérience du lac, mais elle est bien un trait propre à la mère nourricière du héros qu'elle saura inoculer à ce dernier. Entité constructrice de Lancelot, Viviane interviendra d'ailleurs à plusieurs reprises dans le cycle pour aider, conseiller, ou sauver le héros. Lancelot demeure son « agent », qu'elle construit à sa guise, en partie à son image, puis envoie dans cet espace marqué par les rivalités masculines et les guerres seigneuriales qui ont symboliquement mené à la destitution et à l'enlèvement du héros.

Notons qu'à la différence du lac d'Ulrich, celui-ci est habité par les deux sexes, tous deux aux ordres de Viviane. Ainsi « *avoit avoques li dames et chevaliers et damoiseles qui l'enfant nourrissoient* » (§. 44) [il y avait avec elle des dames, des chevaliers et des demoiselles qui participaient à l'éducation de l'enfant, II 47]. Et puis l'éducation en tête à tête semble également se passer aussi en deux temps. Certes il y aura plusieurs sessions privées entre Viviane et le héros, mais « *si quist a l'enfant nourrice qui bone li fu. Et quant il s'en pot consirrer, so ot son maistre qui li enseigna ce que mestiers li fu, et comment il se devoit contenir* » (§. 44) [d'abord elle procura à celui-ci une nourrice qui lui convienne. Puis, quand il put s'en passer, il eut un gouverneur qui lui enseigna ce qu'il devait savoir, II 47]. Ceci n'est en rien extravagant et correspond à l'éducation du

[367] La croyance selon laquelle les individus ont des genres distincts et complémentaires (masculin/féminin), avec des rôles marqués dans la pratique du genre et de la sexualité.

jeune noble,[368] mais nous verrons que sa relation au mentor martial, qui n'appartient pas à l'espace du lac, puisque Viviane le fait venir de l'extérieur, et dont le rôle sera justement de lui apprendre « *ce que mestiers li fu, et comment il se devoit contenir* », mènera à plusieurs résistances, voire même des frictions, notamment concernant la performance du masculin tel qu'on le lui enseignera et auquel Lancelot s'opposera fermement.

L'influence de Viviane sur l'enfant sera accentuée à plusieurs reprises tout au long de l'histoire. Les auteurs insistent pour que nous sachions la surabondance de soins qu'elle déverse sur l'enfant, « *car ele le gardoit plus doucement que nul autre feme peüst faire, qui porté ne l'eüst dedens son ventre* » (§. 44) (elle s'en occupait avec plus de tendresse qu'aucune autre femme, même la mère qui l'avait porté, n'aurait pu le faire, II 46-47). L'amour que Viviane porte au nourrisson, hyperbolique depuis les premiers instants de l'enlèvement, où elle « *l'estraint et serre moult durement entre ses mameles, et li baise les ex et le vis moult menuement* » (§. 27) [l'embrassait et le serrait fort contre son sein, en lui couvrant de baisers les yeux et le visage, II 31], renforce l'empreinte de la « fée » sur le héros, notamment en usant de formulations dont l'ouverture interprétative peut soulever le questionnement, elle qui lui montre le plus de tendresse qu'aucune autre femme, et dont l'amour est ici marqué par le contact charnel. À la thématique du rapt s'ensuit celle de l'enfermement, bien plus renforcée dans les étreintes de Viviane, elle qui « *gardoit* », « *estreint* » et « *serre* » le nourrisson, que dans le rapport à l'espace du lac même. Lancelot, à la différence de Lanzelet, contraint sur son îlot, pourra en effet aller et venir à sa guise, à l'image de Diane et de Viviane, notamment pour pratiquer la chasse dans les

[368] Nous noterons à ce propos que Viviane fait appelle à une nourrice là où Hellainne nourrissait elle-même l'enfant.

bois environnants – un sport traditionnellement fort masculin, réservé aux hommes, mais qui est ici le don de Diane.

iii. « du Lac … de Diane » :

L'enlèvement de Lancelot adviendra de façon expéditive : « *si se lieve a tout l'enfant qu'ele tenoit entre ses bras et s'en vint tout droit au lac et joint ses piés, si saut ens el lac* » (§. 28) [Elle se leva avec l'enfant qu'elle tenait dans ses bras et s'en alla tout droit au lac où elle sauta à pieds joints, II 31]. Viviane y entre d'un bloc, les pieds joints, l'ondée semblant si aisément perméable par celle qui régit sur tout ce qui vit en dessous. Nous apprendrons plus loin en effet que le lac « *n'estoit ce par enchantement non* » (§. 44) [n'était qu'une illusion causée par un enchantement, II 47]. Aucune information, positive comme négative, n'est donnée sur l'acte même. Il s'agit à la fois d'un rapt et d'un sauvetage. Viviane, face à Hellainne, son enfant dans les bras, s'enfuit ainsi chez elle via une frontière qu'elle sait fantomatique. C'est au contraire la douleur qui pousse Hellainne à vouloir se jeter dans ce qu'elle pense être un lac, afin de s'y noyer. La représentation du lac est donc différente chez la reine de Bénoïc, et témoigne d'une conceptualisation plus rationnelle. C'est un espace antagoniste, du non-retour, et suite au décès de Ban – mort quelques instants plus tôt des blessures que lui infligèrent les hommes de Claudas – et de celui de son jeune nourrisson, qu'elle pense mort, cela aurait pu être pour elle un espace du suicide si elle n'avait pas été retenue à temps par son écuyer.[369]

Viviane n'est donc plus cette « fée marine », mais la thématique aquatique n'est pourtant pas très loin. Tout d'abord, c'est « *deça une riviere qui molt estoit riche et bele et*

[369] Pour un résumé complet du cycle Vulgate, voir Frank Brandsma, « Plot Summary of the Prose *Lancelot* and Vulgate Cycle », dans *The Interlace Structure of the Third Part of the Prose* 'Lancelot' (Cambridge: D. S. Brewer, 2010), xiii-xxvi.

plenturouse » (§. 254) [près d'une rivière elle-même belle, prospère, et fertile, I 1056] que Dyonas fit construire son château (« *repaire* », §. 254), la bâtisse étant décrite avec les mêmes termes élogieux (« *biaus et riches* », §. 254), permettant ainsi de créer la symétrie entre ces deux espaces, ici représentés via des terminologies presque homophones : « *repaire* », substantif masculin, domaine du père, et « *riviere* », substantif féminin, espace de jeu de la fille, et le futur lieu qui servira d'emplacement à la création de l'illusion du lac. De plus, si c'est « *en la forest de Briosque* » (§. 255) que Merlin rencontrera Viviane pour la première fois, c'est bien « *vers une fontainne* » (§. 255) qu'il fait cette rencontre, « *dont li viviers estoit moult biaus et molt clers et le gravele fourmiant si qu'il sembloit qu'ele fust de fin argent* » (§. 255) [dont le bassin était beau et clair, son gravier si brillant qu'on aurait dit que c'était de l'argent fin, II 1057], une fontaine dont la description même annonce peut-être déjà celle du futur Lancelot, beau à nu comme il le sera plus tard dans son armure blanche et argentée. Bien qu'humanisée et défaite de ses aspects mythologiques « fées », Viviane garde donc tout de même dans le Vulgate des associations païennes liées à l'aquatique, comme le souligne le rapport privilégié qu'elle entretient avec cette fontaine: « *De cele fontainne venoit souvent Viviane joer et deduire* » (§. 255) [Niniane venait souvent jouer et se divertir auprès de cette fontaine, I 1057].[370] De plus, nous noterons que le premier pouvoir que lui enseignera Merlin sera précisément « *a faire venir une grant riviere la ou il li plaira et tant i demourast com il li plairoit* » (§. 260) [à faire venir une grande rivière là où il lui plaisait, et à la faire rester autant qu'elle le

[370] Si les traducteurs de la version de la Pléiade traduisent « Niniane », c'est que le nom de la Dame du Lac présente des alternatives différentes selon les auteurs et les versions. Parmi eux, nous aurons Viviane, Vivianne, Vivien, Niniane, Ninianne, Ninien, Nivian, Nimue, Evienne, ou encore Nyneve. De texte en texte, le personnage même présente une incroyable fluidité nominale, un élément à exploiter dans une future étude.

souhaitait, I 1062]. L'association de Viviane à l'aquatique en complément du sylvestre, bien avant la mention ou la matérialisation du lac, reste ainsi incontestable.

Quant à cet espace dans lequel Lancelot grandira, il s'agira bel et bien d'un espace définit comme un « lac », joint à cette rivière à côté de laquelle siège le château de Dyonas. Lorsque les parents du héros atteignent cet endroit au début du *Lancelot*, alors qu'ils fuient le traître Claudas, la voix narrative nous dit qu'il s'agit d'un « *lac qui el chief de la lande estoit desous un moult haut tertre* » (§. 11) [un lac situé à l'entrée de la lande, au pied d'un tertre élevé, II 15]. L'espace du lac demeure propice aux jeux symétriques dans le Vulgate, tels ceux précédemment observés entre « *repaire* » et « *riviere* ». La *lande* dans laquelle Ban et sa femme arrivent avec leur nourrisson est un lieu d'entrée (« *el chief* »), et donc lieu de passage, mais c'est aussi un espace symétrique entre le royaume de Viviane, sous le lac, dont la surface marque l'onduleuse frontière, et le « *haut tertre* », dont les dénivelés opposés font l'antinomie. Le lac reste un espace aquatique impénétrable au regard, mais le « *tertre* », à l'opposé, est non seulement espace du terrestre, mais aussi du tout visible, un espace « *dont on pooit sorveoir tout le païs* » (§. 11) [duquel on pouvait voir tout le pays environnant, II 15].

Le tertre est aussi espace de la politisation de la terre par les hommes. Ce « *païs* », en effet, renvoie aux terres de Bénoïc, et la voix narrative poursuivra la distanciation politique entre ces deux espaces de façon plus directe lorsqu'elle nous dira, concernant le lac, que « *Cil las estoit apelés tres le tans as paiens le Lac Dyane* » (§. 12) [Il s'appelait, depuis l'époque païenne, le lac de Diane, II 16]. « Le Lac » n'est pas simplement « un lac », un lieu apolitique avec une terminologie neutre, mais un espace qui peut faire lui-même guise de nom propre, à l'association clairement féminine, via le nom de sa première

maîtresse, et qui vient s'opposer à ceux des seigneurs de la terre. Être « du Lac », c'est ici être « du Lac de Diane », et donc être symboliquement associé à la déesse, à ses symbolismes et enseignements. Mais les auteurs du *Lancelot* rappellent ici encore que le nom du lac appartient aux temps païens, et que quiconque tient Diane pour déesse est un « *mescreant* » (§. 12) [un mécréant, II 16], littéralement, un « non-croyant ». L'ombre qui planera sur l'échec de Lancelot lors de la Quête du Graal commence certainement ici. En effet, si, comme le comprendra plus tard Galaad, afin de trouver la coupe du Christ, il faut imiter ce dernier, il faut en effet être, et agir, comme un homme, célibataire de surcroît, et présenter une piété sans failles. Si la relation adultère avec Guenièvre confirme l'échec de Lancelot dans le Vulgate, ainsi que la chute du monde arthurien, la multiplicité identitaire du héros, sa double construction masculin/féminin – d'ailleurs déjà fort palpable dans sa représentation anatomique que je développerai plus loin – mais aussi chrétien/païen,[371] et ici sa double provenance terrestre/aquatique, ou bien matérialité/illusion (de Bénoïc/du Lac de Diane), mettent immédiatement en question ses possibilités de succès, là où il aurait fallu se montrer bien plus stable, voire monolithique, afin d'accéder à la sainteté du Graal. En d'autres termes, dans le Vulgate, à la différence de *Lanzelet* ou du *Chevalier de la Charrette*, une fois le rigorisme chrétien ayant main mise sur la signification du Graal, les nombreuses dualités et pluralités du héros pourraient l'empêcher d'être le héros unique escompté, puisque non-unilatéral.

Finalement, notons que le lac du Vulgate n'est pas un lac à proprement parler, il a été créé « *par enchantement* » (§. 44). Certes, cet espace jadis mythologisé et féminisé dans *Lanzelet* n'a pu lui non plus échapper à la rationalisation chrétienne, et d'un véritable lac mythologisé chez Ulrich, rempli de « fées » et où les fleurs ne fanent jamais, les auteurs

[371] Voir section suivante sur les noms du héros.

ont décidé de représenter ici une illusion d'optique créée par Viviane, afin qu'elle puisse y vivre sans y être vue ou dérangée. Cependant, bien qu'illusoire, le lac n'en demeure pas moins merveilleux. Cette empreinte majeure de la construction du héros reste intacte. L'un des nombreux enchantements de Viviane liés à l'aquatique, le lac reste ainsi espace féminin en ce qu'il est créé par une femme. De plus, nous apprenons que « *si estoit el plain d'un tertre assés plus bas, la ou li rois Bans avoit esté mors* » (§. 44) [En fait, il se trouvait dans un vallon, nettement plus bas que le tertre où le roi Ban avait trouvé la mort, II 47]. Le jeu de symétrie avec le « *tertre* » est ici réaffirmé, et l'ondée illusoire du lac cache en vérité une vallée, un espace dont la forme en cuve présente également une imagerie féminine, face au tertre, érigé, qui accueille de plus la dépouille de son souverain possesseur : Ban, le père de Lancelot. Plusieurs jeux de symétrie géographiques sont ainsi mis en exergue depuis la fin de la *Suite du Merlin* : « *repaire* »/« *riviere* », « *tertre* »/« *lac* », mais aussi « *tertre* »/« *plain* ». Quant à la combinaison « *lac* »/« *plain* », elle représente un binarisme « illusion/réalité » finalement unifié, en ce que les deux sont la même chose, selon que l'on se trouve au-dessus ou en-dessous de l'ondée illusoire.

Ainsi, il semblerait que cet espace où Lancelot grandira soit façonné par le faux-semblant, par la distanciation entre ce que l'on voit et ce qui est, entre le signe et la chose : « *Et en cel lieu ou li las sembloit et grans et parfons avoit la dame moult beles maisons et moult riches, et el plain desous couroit une riviere petite et plentieve de poissons. Si estoit cil herbergemens si celés que nus ne le porroit trouver, car la semblance del lac le couvroit, qu'il ne pooit estre veüs* » (§. 44) [Là où le lac semblait le plus profond, la dame possédait de belles et riches demeures, et au centre du vallon coulait une petite rivière très poissonneuse. Cette résidence était si bien dissimulée que personne ne pouvait la

découvrir, car l'apparence du lac la recouvrait de sorte qu'on ne pouvait la voir, II 47-48]. À « *lac* » et « *plain* », ici à nouveau mentionnés, s'ajoute « *riviere* », et les trois espaces que l'on a vu plus tôt être associé à Diane et à Viviane se recoupent ainsi. Espace illusoire, à l'abri des regards, le lac permet à Viviane de vivre en Dame indépendante, dans des bâtisses (« *herbergemens* », « *riches maisons* ») qui ne semblent pas être prévues pour anticiper ou participer au combat, à la différence des « *castels* » et « *repaires* » que l'on trouve en amont, témoins d'un monde où les hommes font la guerre. C'est bien là, loin des masculinités guerrières, dans un espace où il est déjà clair qu'il ne faut pas se fier aux apparences, que Lancelot « *crut et amendi moult* » (§. 44) [grandit en force et en sagesse, II 48], un lieu de choix pour celui qui devra, comme dans *Lanzelet* et la *Charrette*, se distancer des parades masculines. La description du lac se termine sur l'empreinte formatrice qu'elle exercera sur le héros, avec une double emphase (même si ici traduite un peu librement) à la fois sur ses prédispositions physiques, mais aussi morales. Ce lac – et cette « *semblance* » qui le « *couvroit* » – est le lieu idéal pour empreindre sur le héros le caractère chimérique de ses futurs jeux d'incognito, ainsi que de la multiplicité, ouverte et exponentielle, des performances de soi. Sous l'ondée, nous ne pouvons rien voir. Par contre, l'on peut imaginer un grand nombre de choses, planifier formes, structures, vérités, un ensemble de possibles. Du dessus de l'ondée, toute « vision » s'en retrouve troublée, tandis que le symbolisme aquatique de Gaston Bachelard nous invite à la malléabilité de l'optique:

> Devant l'eau profonde, tu choisis ta vision ; tu peux voir à ton gré le fond immobile ou le courant, la rive ou l'infini ; tu as le droit ambigu de voir et de ne pas voir ; tu as le droit de vivre avec le batelier ou de vivre avec « une race nouvelle de fées laborieuses, douées d'un goût parfait, magnifiques et minutieuses ». La fée des

> eaux, gardienne du mirage, tient tous les oiseaux du ciel dans sa main. Une flaque contient un univers. Un instant de rêve contient une âme entière.[372]

Ainsi Lancelot sera peut-être lui aussi celui qui ne pourra être véritablement « *veüs* », et les armures du héros pourraient fonctionner de même que la couverture illusoire du lac. Mais que couvrent-elles vraiment ?

b. Les dualités de Lancelot

Dans le cycle Vulgate, la naissance du héros n'advient pas au début du *Lancelot*, mais à la fin de la *Suite du Merlin*. Pour la première fois dans l'histoire littéraire du personnage, Lancelot est né Galaad, et semble bénéficier d'une masculinisation plutôt immédiate: « *Si avint ensi com il plot a Nostre Signour que li rois Bans ot un fil de sa feme qui ot non em baptesme Galaad et en sornon Lanselot. Icelui non Lanselot li dura toute sa vie* » (§. 837) [Il advint, et il plut ainsi à Notre-Seigneur, que le roi Ban eut un fils de sa femme qui fut baptisé du nom de Galaad avec le surnom de Lancelot. Il porta ce nom de Lancelot durant toute sa vie, I 1660]. Ici, c'est en effet le mot « *fil* » (fils), et non « enfant », qui vient qualifier Lancelot en premier lieu. Plus direct encore, le *Lancelot* du manuscrit de Bonn nous dit « *qui estoit malles et biaus valetons* » (§. 1) [un beau garçon, II 5]. Un « *malles* » (mâle) donc, marqué par une beauté physiologique dont nous ne savons encore que bien peu de choses, et dont nous verrons qu'elle sera caractérisée par plusieurs associations au corps féminin, pouvant ainsi faire contrepoids à une sexuation *a priori* impérieuse. Mais pour l'heure, que penser ? Revenons en arrière.

---

[372] *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière* (Paris: Le Livre de Poche, 1993 [1942]), 63.

i. Le sexe et le corps de Lancelot chez Ulrich et Chrétien

Ulrich, qui s'amusait beaucoup sur la pluralité des constructions du héros ainsi que sur les dualités, ou neutralités, de sa projection sexuée tout au long de son roman, n'a jamais véritablement apporté de description anatomique de Lanzelet. Tout restait affaire de sous-entendus, et d'autres terminologies plus neutres, telles « *kint* » qui l'accompagna durant toute l'enfance jusqu'au moment des premières inquiétudes identitaires, mais plus tard encore « *bilde* » (créature), ont pu également se référer au héros. Il était en effet « l'une des plus belles créatures » (« *ein daȝ schœnste bilde* », v. 1588) jamais mise au monde de ventre de femme, terminologie qui arrivait à point nommé « *als er dar nâch entwâffent was* » (v. 1586) [Lorsqu'on lui eut ôté son armure, 111]. L'armure ne fait pas plus l'homme que l'habit le moine, et dans la littérature romanesque, un grand nombre d'êtres variés peuvent vivre sous cet apparat, dont la faculté principale reste de couvrir le corps, et donc, de le sémiotiser autant que de le masquer. Le « chevalier », si par défaut un homme, ne l'est pas nécessairement à coup sûr ! Sous l'armure peuvent être confinés une multitude de figures dont des dieux, du vide, des êtres féériques, et parfois des femmes. Et puis encore, nous pouvions lire à plusieurs reprises dans *Lanzelet* que le héros pouvait attirer physiquement chevaliers et dames, et que les hommes lui faisaient parfois même la cour « *als zeiner juncvrouwen* (v. 3441) [comme s'il s'agissait d'une demoiselle, 187], car « *wan er was sô wol getân* /*und shœner zühte rîche* / *und gebârte minneclîche,* / *daȝ im ze keinen stunden* / *die liute niene kunden* / *verzîhen der ougen* » *(vv. 3466-71)* [Il était en effet si beau, si plein de belles manières et si affable qu'ils ne pouvaient détourner leur regard de sa personne, ne fût-ce que pour un instant, 187]. Dans *Lanzelet*, nous pouvions noter à plusieurs reprises chez le héros la possible performativité d'un troisième sexe ou

troisième genre, de tels exemples invitant en effet à questionner les projections et les représentations anatomiques de Lanzelet comme étant foncièrement masculines. Là où « *daȝ kint* » est neutre, nous avons vu que les pronoms sujets et démonstratifs – entre autres – se référant au héros, bien que grammaticalement masculins, n'indiquaient pas nécessairement le sexe masculin. Quant à « *bilde* » ou « *juncvrouwen* », ils permettaient une fluidité terminologique pouvant transcrire la fluidité des genres du héros, en jouant avec une binarité masculin/féminin peu stable, le ni l'un ni l'autre, ou le neutre, propre à la définition du « troisième sexe » ou « troisième genre ».[373]

Chrétien, quand à lui, s'il parlait également du héros au masculin, en s'appuyant en partie sur les termes génériques « *chevaliers* » ou « *charretons* », dépeignait un personnage dont le rapport à la masculinité chevaleresque se distançait des attentes de ce que le monde chevaleresque qui l'entourait cherchait à lui imposer – notamment l'importance du logocentrisme, de la symbolique du cheval ou de l'équipement martial. Lancelot, en effet, ne favorisait jamais les plus beaux ou les plus performants, les menait souvent à leur mort, certainement par jeu symbolique et sémiotique avec ce que cela signifiait d'être « *chevalier de la charrette* ». Il était souvent habillé, et équipé, par les femmes (comme Lanzelet) et Chrétien n'offrait aucune description physique de son protagoniste sous son armure complète. C'est avec son heaume lacé (donc sans visage) que nous le rencontrions pour la première fois, et nous le quittions emporté par la foule. Il suscitait également l'admiration des deux sexes, notamment des prisonniers et prisonnières de Gorre, et s'il se démarquait de la cour d'Arthur, des chevaliers de Noauz, ou encore de Méléagant, en ce qui concerne son propre rapport à la chevalerie, Chrétien ne nous renseignait jamais non plus sur son anatomie.

[373] Voir introduction, pp. 14-17.

Si le corps de Lancelot n'est jamais décrit comme étant féminin, ou même encore androgyne, notons donc qu'il n'est simplement jamais décrit, même au masculin. En effet, dans *Lanzelet* et la *Charrette*, le héros ne bénéficie d'aucune description physique, même partielle ou anecdotique. Au contraire, en multipliant les terminologies paradoxales, contraires, ou neutres, Ulrich comme Chrétien semblent vouloir bien plus s'amuser avec l'ambiguïté liée à la projection et la réception de son genre, et parfois de son sexe. Certes décrit au masculin – il leur faut bien, après tout, s'assujettir aux impositions de la grammaire – Ulrich et Chrétien passent bien plus de temps à nous faire douter de la génétique du héros qu'à l'appuyer, comme on saurait le faire par exemple, ne serait-ce qu'en mentionnant les attributs qui appuient traditionnellement la masculinité, tels la musculature, les larges épaules, la pilosité faciale, l'imagerie phallique, etc. Certes, Lancelot est « *chevalier* », et le terme doit s'accorder au masculin singulier. Mais est-ce ainsi Lancelot qui est « *cil* » ou la figure chevaleresque sans nom qui nous accompagne durant la moitié du roman, c'est-à-dire le substantif masculin singulier « *chevalier* », ce que voit Gauvain ? De même, est-ce Lanzelet qui est « *er* » ou bien ce « *kint* » qui, mâle comme femelle, ne pourrait avoir d'autre pronom sujet ? Il faut bien en effet s'évertuer à dire « il » ou « elle » pour tout héros ou toute héroïne, mais si l'on souhaite transcrire une entité bien plus complexe, que faire ? Les jeux de pronoms sujets de *Silence* transcrivent un conflit entre Nature et Nourriture, c'est-à-dire qu'Heldris joue avec le sexe et là avec la projection du genre de Silence et utilise « il » ou « elle » selon ce qu'il souhaite souligner.[374] Mais comment opérer si l'on souhaite développer un personnage dont le trouble ou la fluidité s'inscrivent d'ores et déjà dans l'anatomie, ou bien dans le genre ? Tout substantif masculin ou féminin imposé par la langue reste imparfait, et il en va de

[374] Voir note 149 sur *Silence* (dans le chapitre sur *Lanzelet*), p.76.

même pour tout pronom. Cependant, leur cohabitation au sein d'un même texte permet de créer le trouble, bien plus que la certitude. Ainsi, je ne cherche pas ici à dire sans hésitation que nous avons clairement, avec Lancelot, un androgyne ou un hybride sur le plan du sexe anatomique, puisque rien de tel n'est dit dans les textes. Mais il est clair que cet « obscurité »[375] fait partie du genre littéraire même, où l'audience doit deviner plus que savoir vraiment. C'est justement pour cela que je souligne ici que les termes « garçon » ou « mâle » sont inexistants chez Chrétien comme chez Ulrich. En d'autres termes, son sexe anatomique est toujours plus suggéré qu'affirmé, et si nous ne pouvons véritablement contester qu'il est mâle, nous ne pouvons pas le certifier sans hésitation non plus, si ce n'est, chez Ulrich, par des associations à des substantifs ou pronoms masculins très vite contredits ou remis en questions par d'autres, neutres, voire féminins, et chez Chrétien, par un oubli de soi via l'expérimentation de la honte qui peut mener vers une neutralité comme une multiplicité de l'être. Est-il aussi « mâle » qu'il est « chevalier » ? Qu'est-ce qu'a bien pu voir, chez Chrétien, le héraut d'armes qui s'infiltra dans la tente de Lancelot durant le tournoi de Noauz, tant ébahi à la vue du héros sans armure (et donc, en partie au moins, à nu) qu'il s'en signa ? Est-ce uniquement la surprise de le voir ici ? Et que faire des terminologies neutres ou féminines « *bilde* » ou « *juncvrouwen* » qui caractérisent également Lanzelet lorsqu'il a enlevé son armure chez Ulrich ? Pourquoi Chrétien reste-t-il si peu descriptif dans l'union des corps entre Lancelot et Guenièvre alors qu'ils expérimentent « joie » et « merveille », et de même Ulrich avec Lanzelet et Iblis ? N'est-ce que par courtoisie langagière liée au genre romanesque, par respect thématique de la sacralité de leur union, ou bien leur alliance, dont l'ingrédient principal est l'amour, supplante-t-il la mécanique ? Quelle « créature » « du Lac » est donc Lancelot ? Le corps

[375] Voir note 359, p. 246.

du héros ne peut-il être décrit unilatéralement, afin de rester dans une dialectique de l'entre-deux, d'éviter les généralisations normatives du masculin et du féminin ? Est-il vraiment « homme », lui qui pût précisément réussir ce qu'ici « *home* » ou là « *nieman* » ne purent entreprendre ? C'est sciemment que les auteurs nous incitent à multiplier les questions, sans nous fournir de réponse précise, et nous ne pourrions affirmer d'autre réponse que celle qui marquerait la fluidité du héros. Mais les auteurs du *Lancelot* propre, en sus de présenter, comme leurs prédécesseurs, un texte qui peut caractériser la symétrie et la mobilité du héros,[376] s'aventureront également là où Chrétien et Ulrich ne le firent, en nous offrant une riche description physique du héros. Mais avant même de savoir ce que portrait anatomique nous laisse entrevoir, voyons déjà sur quoi les noms du héros pourraient nous renseigner.

ii. « Galaad » / « Lancelot »

Deux noms. Nous avons d'abord « Galaad », nom qu'il reçut « *em baptesme* », c'est-à-dire, à la différence de Lancelot ou de Lanzelet, un nom dont on sûr qu'il le choix des parents, voire du père, puisque c'est là souvent un choix patriarcal dans les sociétés dynastiques, un nom associé à la chrétienté, puisque de baptême, ainsi qu'un nom masculin, qui officialise ainsi le genre de son porteur. C'est également un nom qui peut se

[376] Le *Lancelot* propre demeure le livre central du cycle, et l'apprentissage du nom prend également place centrale dans le roman, permettant la symétrie. Quant au caractère fluctuant du texte, Robert S. Sturges dira du moment où Lancelot décide de peindre ses aventures passées, alors qu'il est emprisonné par Morgane : « Lancelot's own verbal/visual text … does not commemorate a completed action in the past, but tells a story that is still present and ongoing – the very story the reader is currently reading, in fact, the narrative gist of the *Lancelot* proper itself … [T]he function of Lancelot's text is, therefore, not to aid the reader's memory in internalizing a *historia*, but rather to comfort' its creator, Lancelot … It is significant that he hides his creative activity ('so that no one could see what he was doing'): unlike the painter of the Aeneas narrative, it is Lancelot's intention that no one should read or view his own story as he witnessed the earlier one. This solipsistic, self-referential intention runs counter to the normal function of such texts as described by Carruthers: there can be no learning or acquisition of knowledge – no 'memorizing and recollecting' – if no readers or viewers have access to the text, nor can it inspire further compositions as the Aeneas narrative inspired Lancelot's. » « Epistemology of the Bedchamber: Textuality, Knowledge, and the Representation of Adultery in Malory and the Prose *Lancelot* », *Arthuriana* 7.4 (Winter 1997), 50.

référer à plusieurs personnages bibliques, et qui appuie donc la relation au sacré.[377]

« Lancelot » est un substantif qu'il a ici « *en sornon* », mais qui semble être plus important, puisqu'à la différence de « Galaad », dont rien d'autre n'est dit, il gardera ce sobriquet « *dura toute sa vie* », bien que, à la différence de Galaad, nous ne sachions vraiment quand il lui sera attribué. C'est un nom qui pourrait également éloigner le héros d'un parentage biblique :

> Robert de Boron, en accordant à Joseph d'Arimathie la possession du « saint vaisseau » et en faisant de lui un chevalier, a voulu glorifier la chevalerie au moment où elle traversait une crise. En rattachant à Joseph les lignages de Gauvain et d'Yvain, l'écrivain de l'*Estoire* semble viser le même but, car il implante les familles de ces chevaliers dans une époque biblique et les associe à l'évangélisation de la Grande-Bretagne. Cependant, en détachant Lancelot de ce parentage, il lui enlève cet ancêtre chrétien, le remplaçant par des païens convertis dont la gloire vient de leur rôle militaire en Grande-Bretagne. Pourquoi a-t-il fait cela ? On peut répondre en partie en se référant à la *Queste,* qui a sans doute été écrite avant l'*Estoire,* et où le lignage est déjà dressé. Dans ce texte Lancelot a peut-être été repoussé du lignage de Joseph à cause de ses péchés. En reprenant les données généalogiques de la *Queste*, l'écrivain de l'*Estoire* enlève à Lancelot un ancêtre paternel important, mais il essaie de compenser en faisant de ces rois païens les premiers défenseurs de la foi chrétienne.[378]

Les premières lignes du *Lancelot* propre rappelleront à leur tour les faits suivants: « *Si avoit cil enfes a non Lanselos par sournon, mais il avoit non en baptesme Galaad* » (§. 1) [On le surnommait Lancelot, mais on l'avait baptisé Galaad, II 7]. Comme le dira Emmanuèle Baumgartner :

> Thus, at the beginning of the narrative, at the dawn of his destiny, the hero's duality is made clear: his two possible manifestations, his original dual nature, which he will be unable to resolve and which the text projects in the chronicled time of a filiation, Lancelot/Galahad becoming Lancelot, and then Galahad.[379]

---

[377] Par exemple, dans la Bible, l'arrière petit-fils de Joseph, fils de Jacob, s'appelle Galaad, en français. Nous retrouvons également le nom dans la lignée des fils de Gad ou bien chez le père du juge Jephté.
[378] Voir Carol Chase, « La conversion des païennes dans l'*Estoire del Saint Graal* », dans *Arthurian Romance and Gender : Selected Proceedings of the XVIIth International Arthurian Congress*, Freidrich Wolfzettel, éd. (Amsterdam: Rodopi, 1995), 261.
[379] Baumgartner, Emmanuèle, « From Lancelot to Galahad : The Stakes of Filiation », dans *The Lancelot-Grail Cycle: Texts and Transformations*, William W. Kibler, éd. (Austin: U of Texas P, 1994), 15.

Être « Lancelot » sera donc avec le temps ne pas être « Galaad », son fils, surtout lorsque ce dernier lui prendra le titre de « meilleur chevalier du monde ». Être « Lancelot », donc, c'est déjà échouer à la quête du Graal.

> To start with, the double name signals that the character being introduced as Lancelot is not exactly the same as Chrétien's character, and that his romance destiny is not limited to what we knew about him already. But the first name functions above all as a vague approximation of its owner, like one piece of a mosaic … [T]his name had powerful mystical significance in the Middle Ages: its biblical echoes have little in common with the name that Chrétien's *Chevalier de la Charrette* associated with the joys of illicit love. The choice of the first name is therefore surprising. At this point in the narrative, it is absolutely unmotivated and there are no signs that this will change: whereas the narrator promises an explanation of the name 'Lancelot,' he says nothing about the first name … Like contrasting pairs, this is a great way to load 'Galaad' with unanswerable questions. However, for the reader who knows the rest of the work, the name's religious connotation is a discreet announcement of the future splitting of the hero into Lancelot *and* Galahad. This venerable name will be the perfect fit for a son as pious as he is virtuous. Thus it seems legitimate to see the split name 'Lancelot/Galaad,' which the narrator separates with *mais,* as the sign of a character split in two: the biblical first name seems to announce a son anchored more firmly in the spiritual world than his father, and even the secret promise of the redemption of the lineage.[380]

Pour l'heure les deux noms sont donnés. Mais bien qu'il est vrai que les auteurs choisissent de ne rien nous dire sur « Galaad », le nom a tout de même des résonnances bibliques,[381] et ils décident par contraste d'empreindre « Lancelot » d'un certain mystère comparé au nom de baptême : « *Et ce pour coi il estoit apelés Lanselos devisera bien li contes cha en avant, car li lix n'en est ore mie ne la raisons* » (§. 1) [La raison pour laquelle on l'appelait Lancelot, le conte saura bien l'exposer par la suite en temps et lieu, II 5]. C'est pourtant là une prédiction qui n'aura pas de suite, la seule explication notable étant que s'il est « Lancelot » – entendons « Galaad » le père – c'est qu'il n'est pas le « Galaad » escompté

[380] Annie Combes, « From Quest to Quest : Perceval and Galahad in the Prose *Lancelot* », *Arthuriana* 12.3 (Fall 2002), 19-20.
[381] Albert Pauphilet va même jusqu'à voir « Galaad » comme l'un des noms mystiques du Christ. Voir *Etudes sur la Queste del Saint Graal attribuée à Gautier Map* (Paris: Champion, [1921] 1980), 136-38.

– entendons le fils de « Lancelot », également nommé « Galaad » – celui qui mènera la Quête du Graal à son terme. Le nom du héros reste ainsi libre d'interprétation sémantique, un « *sornon* » qui pourrait faire office de titre à proprement parler, à la manière de « Philippe (dit) le Hardi », « Louis (dit) le Gros », ou « Jean (dit) le Bon », tous des noms de baptême affublés d'un surnom. Ici, nous pourrions donc avoir « Galaad (dit) Lancelot ». « L'Ancelot » ?

D'autres se sont essayés à ce jeu étymologique, sans grand succès.[382] Très tôt déjà, Gaston Paris coupera court au débat faisant de « *l'ancelot* » une possible étymologie signifiant « serviteur », ce qui pût il fut un temps être considéré comme étant la possible masculinisation d' « *ancelle* » (« *ancel* » donc) affublé du suffixe à valeur diminutive *–ot* :

> Si Lancelot était pour *l'ancelot*, on aurait quelquefois au sujet *li anceloz*, qu'on ne trouve jamais, et ce chevalier aurait certainement à côté de son surnom, un nom à lui … on ne trouve jamais que Lancelot dans tous les manuscrits où il s'agit de ce personnage … *Ancel* n'est pas un mot français, ni ancien ni moderne … *Ancel* serait le masculin d'*ancele*, mais *ancelle* est le lat. *ancilla*, et *ancilla* ne saurait avoir de masculin … Lancelot est un nom propre et n'est pas pour *l'ancelot* ; *ancelot* – comme nom commun, signifiant « serviteur », n'existe pas plus en français qu'*ancel* dont il serait dérivé … Il est parfaitement vain de chercher dans la tradition celtique l'origine des amours de Lancelot et de Guenièvre chantés par la poésie française ; ces amours étaient inconnus même aux plus anciens romans français du cycle breton ; ils sont étrangers à l'histoire de Lancelot dans sa première forme, que nous a conservée le poème d'Ulrich ; ils ont été inventé plus tard de toutes pièces, et probablement en France.[383]

Notons que Paris rajoute tout de même :

---

[382] Parmi plusieurs exemples d'associations poussées et fort subjectives, nous aurons par exemple Lady Charlotte Guest et Théodore Hersart Vicomte De la Villemarqué, qui s'accordent à regarder Lancelot comme un héros breton. Lady Charlotte pensait que Lancelot était la traduction de « *Paladrddelt* » (« lance brisée »), un chef des Triades du *Mabinogion*. De la Villemarqué pensait que la véritable orthographe du nom était « l'Ancelot » ou simplement « Ancelot » (selon lui, comme on le verrait écrit dans le roman d'*Ogier le Danois*) où il fait dériver « Ancelot » d' « *ancel* », qui signifie « vassal » ou « serviteur » en ancien français. Il pousse l'interprétation plus loin encore en pensant que Lancelot est la traduction exacte du gallois *Maël*, nom également porté par un chef des Triades du *Mabinogion*, un amant de Guenever. Ce sont ces exemples datés qui ont pu déteindre négativement sur des approches plus récentes, notamment celle de Roger Sherman Loomis (voir note 31). Voir Lady Charlotte Guest, *The Mabinogion* (London: J.M. Dent, 1906), Théodore Hersart Vicomte de la Villemarqué, *Contes populaires des anciens bretons* (Paris: W. Coquebert, 1842).

[383] Gaston Paris, « Études sur les romans de la Table Ronde », 489-93.

> Il est vrai que d'après le *Lancelot* en prose, il s'appelait Galaad, et Lancelot, nom de son grand-père, était son « seurnon » ; mais c'est là une invention récente ; les anciens textes ne la connaissent nullement, et ce nom biblique de Galaad suffit à la caractériser.[384]
>
> [L]es noms *Ancel*, *Ancelet* (nom d'un des héros du *Partonopeus*), *Ancelot*, *Ancelin* … ne sont pas rares.[385]
>
> Le nom de Lancelot est peut-être un nom celtique altéré, comme il s'en trouve plus d'un dans nos poèmes, bien qu'en général ils aient conservé avec une remarquable fidélité la forme galloise, souvent bien étrange pour des oreilles françaises, des noms que leur fournissaient les récits bretons. Peut-être aussi à un nom breton que nous ne pouvons plus retrouver a-t-on substitué un nom d'origine germanique.[386]

Étymologiquement, l'argument que Lancelot puisse signifier « L'Anselot » ne pourrait donc être pertinent, mais pour un grand nombre d'auteurs médiévaux, l'étymologie pure n'a pas d'importance face aux « fausses » étymologies auxquelles tel ou tel auteur peut faire appel, à sa guise, par amusement, par symbolisme linguistique fantaisiste, voire par association forcée de substantif à signification profonde. Michel Pastoureau, que je citai plus tôt, nous mettait ainsi en garde de ne pas ironiser sur le pouvoir de telles affiliations sémiotiques, et l'ensemble de son *Histoire symbolique* nous montre que croyances, interprétations, ou associations sémantiques sont bien plus symboliques qu'étymologiques.[387] Nous ne pouvons donc qu'acquiescer la logique de Paris, car nous savons également que l'association de noms de chevaliers à des homologues celtiques a pu

---

[384] « Table Ronde », 489.
[385] « Table Ronde », 489.
[386] « Table Ronde », 492.
[387] « Ce que les linguistes modernes, à la suite de Saussure, appellent « l'arbitraire du signe », est étranger à la culture médiévale. Tout est motivé, parfois au prix de ce qui nous semble être de fragiles jongleries verbales. L'historien ne doit en rien ironiser sur ces « fausses » étymologies. Il doit au contraire les considérer comme des documents d'histoire culturelle à part entière… et se souvenir que ce qui nous semble aujourd'hui scientifiquement assuré parmi nos connaissances fera peut-être sourire les philologues qui nous succèderont dans trois ou quatre générations. En outre, il lui faut garder à l'esprit l'idée que certains auteurs du Moyen Âge, à commencer par Isidore de Séville, peuvent parfois s'amuser lorsqu'ils s'adonnent à l'exercice étymologique. Les constructions les plus spéculatives y voisinent parfois volontairement avec les rapprochements les plus grossiers. Cette vérité des mots explique néanmoins un grand nombre de croyances, d'images, de systèmes et de comportements symboliques. Elle concerne tous les éléments du lexique, mais surtout les noms : noms communs et noms propres. » *Histoire symbolique*, 15-16.

rencontrer de vives contestations parmi les médiévistes.[388] Cependant, alors que la constante réécriture du héros prend ici un nouvel élan avec la composition du Vulgate, avec de nouveaux emprunts et de nouvelles interprétations symboliques, il n'est pas surprenant de pouvoir y établir plusieurs « fausses » étymologies possibles. Si « L'Ancelot du Lac » ne peut être étymologiquement correct, Paris admet que les auteurs du Vulgate tentent quelque chose de nouveau en faisant de « Lancelot » un « *sornon* ». Le surnom masculin au Moyen Âge étant souvent précédé d'un article, l'idée totalement imaginative de ce que « *ancelot* » (ou même « *Lancelot* », vraiment) pourrait symboliquement signifier, ou aurait pu inspirer, pour des auteurs débordant d'inventivité, peut mener à une pluralité de choix faussement sémantiques, notamment lorsque confrontés de force, ou peu lourdement, à un grand nombre de thématiques et épisodes du Vulgate. Plus important encore, la promesse des auteurs de nous révéler la signification du « *sornon* » du héros, sans jamais y donner suite, invite donc l'audience même à faire preuve de créativité étymologique, d'essayer de deviner ce que « Lancelot » pourrait signifier, en attendant l'ultime réponse textuelle, qui, si elle avait eu lieu, aurait certainement été faussement étymologique.[389] Charles Méla disait du *Lancelot* propre, « Ce

[388] Rappelons à ce titre Roger Sherman Loomis, entre autres, qui voulut forcer l'argument des origines celtiques de Lancelot, s'étonnant que le grand ensemble des héros arthuriens aient pour provenance des congénères gallois à l'exception de Lancelot. Loomis rapprocha le héros au dieu celtique Lug (*Llwch Lleminawc* en gallois) par l'intermittence de jeux étymologiques et épisodiques fort douteux, et depuis, majoritairement contestés par la critique. Voir Roger Sherman Loomis, *Celtic Myth and Arthurian Romance* (New York: Haskell, 1967), 90-97.

[389] Puisque l'on nous y invite, je me suis moi-même prêté au jeu, et ce dernier est fort déroutant. Certes, dans les faits, Lancelot demeure le « jeune serviteur » d'un système « lacustre » (du Lac), l' « agent » mystique d'une pratique de soi enseignée par une fée. Mais aussi, le surnom « *Lanselot* » est ici habillé d'un « s » dans le manuscrit de Bonn – une orthographe qui demeure interchangeable de manuscrit en manuscrit. Nous pourrions par exemple noter qu'en ancien français « *lans* » est un nom masculin qui signifie l' « élan », et aisément en faire une référence imaginaire à la « mobilité » du héros. Mais encore, le substantif « *ans* », dans sa forme adverbiale, peut signifier en ancien français « au contraire » (synonyme de « *ainc* »), ou bien dans sa forme adjectivale, « les deux » (synonyme de « *ambe* »). Alors que l'histoire progresse, les fausses associations s'enchaînent, et pris dans les filets de l'imagination étymologique, « Lancelot » ou « Lanselot » ou « L'anselot » pourrait aisément passer de « serviteur » à celui qui « s'élance » à celui qui est « contraire »

roman … est, en son fond, l'élucidation d'un nom propre »,[390] mais une fois le roman terminé, c'est la multiplication imaginative qui prend le pas sur l'explication unilatérale, et peut-être même, pour un héros qui se montrera dans le Vulgate également fort fluide et mobile, la réalisation que le nom est peut-être ainsi fait pour échapper à toute explication étymologique. Deux noms donc (Galaad/Lancelot), l'importance de la dualité affirmée dès les premiers instants, mais un mystérieux surnom (Lancelot) qui prendra avec le temps valeur de nom premier.[391] Si, notamment suite à l'arrivée dans l'histoire de Galaad le fils de Lancelot, la nature profonde du héros réside en son surnom, les auteurs n'en révéleront rien.

Si le Vulgate masculinise le héros (« *fils* », « *malles* »), de tels choix terminologiques rentrent peut-être également dans le projet de rationalisation et de christianisation du merveilleux des auteurs, et qui ne souhaiteraient pas supputer la projection sexuelle d'un être qui pourtant, à d'autres moments du texte, pourra bénéficier de descriptions physiques plus neutres de genre, ou bien féminines, en sus de masculines. Appeler pour l'heure Lancelot « *fil* » ou « *malles* », c'est ne pas prendre le risque de trop le mystifier. Dieu est censé bien faire les choses. Il y a des hommes, il y a des femmes, et il y a des rôles assignés aux deux sexes dès la *Génèse*. Nous noterons cependant qu'à partir du moment où Lancelot se trouve dans les bras de Viviane, la masculinisation du héros sera

---

à celui qui est « les deux », à celui dont le nom rappelle la « lance », etc. Pris à son propre jeu, l'audience réalise ainsi peu à peu que l'essence du héros doit lui échapper.

[390] *La reine et le Graal, La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot* (Paris: Seuil, 1984), 350.

[391] Notons que « Lancelot » est aussi un aïeul (son grand-père, le père de Ban) du héros dans la *Queste del Saint Graal*. En sus de Galaad, nom déjà biblique, le ou les auteurs de la *Queste* poursuivent plus avant le schéma chrétien en donnant au héros une ascendance à la fois liée à David (par la mère) et à Joseph d'Arimathie (par le père). Néanmoins, toute cette affiliation généalogique n'a encore pas lieu d'être dans le *Lancelot* propre, composé en premier. Si cet épisode de la révélation des ancêtres de Lancelot, présent dans la *Queste,* permet de faire le lien entre *L'Estoire del Saint Graal*, le *Lancelot* et la *Queste* même, une focalisation resserrée sur ce texte précis qu'est le *Lancelot* propre, et dont nous savons qu'il prit des formes non-cycliques, laisse toujours supposer l'originalité d'un tel (sur)nom.

bien moins automatique. Tandis qu'Hellainne reprend ses esprits après s'être évanouie sur le corps mort du roi Ban, elle retourne vers le lac où elle y avait laissé le nourrisson, et « *si voit son fils fors del berceul tout desloiié ; et voit une damoisele qui le tenoit desor son giron et l'estraint et serre moult durement entre ses mameles, et li baise les ex et le vis moult menuement : et ele n'avoit mie tort, car c'estoit li plus biaus enfes del monde* » (§. 27) [elle vit son fils hors de son berceau, tout démailloté : une demoiselle le tenait sur ses genoux et l'embrassait et le serrait fort contre son sein, en lui couvrant de baisers les yeux et le visage. Elle n'avait pas tort d'ailleurs, car c'était le plus bel enfant du monde, II 31]. Hellainne voit « *son fils* », Viviane « *li plus biaus enfes del monde* ». Par contraste, puisque Viviane n'y voit pas un « *malles* », « *fils* » n'en ressort que mieux comme étant une projection terminologique appuyant la masculinité normative qui devrait être associé au premier héritier mâle de la maison de Bénoïc, tandis que l' « *enfes* » de Viviane, terme non-sexué, dont la beauté insolite est ici notable, s'éloigne déjà de la masculinisation anatomique. Il s'agit d'un terme qui prend son importance à ce moment précis (Lancelot était jusqu'à présent « *fils* » dans la *Suite du Merlin*, et « *fils* » et « *malles* » dans le *Lancelot* du manuscrit de Bonn) alors que Lancelot est « *desloiié* » pour la première fois, c'est-à-dire mis à nu. Les terminologies sexuées du héros, en commençant par le nourrisson, restent affaire de « vision ». L'on y conceptualise ce que l'on y voit.

À partir de ce moment, « enfant » restera la terminologie la plus associée au héros par la voix narrative durant tout l'épisode du lac, et tel le surnom « *le biau trouvé* » (§. 47) [« Le Beau trouvé », II 47], il invitera à une représentation plus délicate d'une projection physionomique qui aurait pu être bien plus totalisante (comme par exemple « le Vif trouvé », « le Courageux trouvé », « L'Impétueux trouvé », etc., qui auraient tous pu être

associés au héros durant son enfance). « *Fils* » renverra constamment aux origines terrestres du héros, tel le surnom « *fix de roi* » (§. 44) [« Fils de roi », II 47] qui, avec « *riche orphenin* » (§. 44) [« Riche orphelin », II 47] rappellent les attentes du genre liées à la société patriarcale dont Lancelot provient. Mais ces mêmes terminologies permettent déjà de s'en défaire, si ce n'est en partie seulement, puisqu'être « *fix de roi* », c'est ne pas être roi,[392] et « *riche orphenin* », en sus de ne même plus être « *fix* », c'est présenter une potentialité riche, une abondance, une considération ou une excellence d'éléments divers, puisque l'adjectif « *riche* », en ancien français, se rapporte rarement à la richesse matérielle, qu'aurait pu représenter Bénoïc. Hellainne, face à cette mystérieuse demoiselle qu'est Viviane, reprendra d'ailleurs « *enfant* » à juste titre, tout en appuyant la grandeur du patrimoine de Bénoïc : *« Bele tres douce amie, laissiés ester l'enfant … Car il est hui cest jour cheüs en si grant orpheté come cil qui a perdue toute joie, car ses peres est orendroit mors, et sa terre perdue qui n'estoit mie petite…*» (§. 27) [« Belle douce amie, laissez l'enfant tranquille … Car il est devenu orphelin en ce jour et a perdu toute sa joie : son père est mort, et sa terre lui a été enlevée – et elle n'était pas de petites dimensions, II 31].[393] La destitution du héros semble donc s'accompagner d'une émasculation terminologique partielle. Il perd en effet à ce moment précis – le moment du transfert d'Hellainne à Viviane – ce qui fait de lui à la fois un « fils » et un futur « homme » au sein de la société aristocratique patriarcale : son père et les vastes terres qui lui sont affiliées. Le père tout juste mort, et Lancelot désormais contre le sein de la « fée », le voici « enfant », et sa « richesse » se trouve désormais dans l'ouverture des possibles plus que sur les terres

[392] Rappelons à ce propos que Lancelot laissera la gestion de Bénoïc à ses cousins, une fois sa terre ressaisie des mains de Claudas. À eux donc d'assurer la continuité dynastique de la marche. La naissance de Galaad, le fils de Lancelot, l'héritier supposé de Bénoïc donc, sera d'ailleurs orchestrée, non-voulue par le père donc.
[393] Rappelons ici également que le masculin grammatical « *il* » ou « *cil* » peut à la fois traduire le sexe masculin ou l'absence de précision du sexe. Voir introduction, note 16, p. 16.

confinées de Bénoïc. Là où Ulrich faisait de « *kint* » une donnée de départ, menant à une fluidité constructive aux conséquences sociétales fort complexes, bien que positives, les auteurs du Vulgate font d' « *enfant* » une destitution du masculin traditionnel aristocratique, symboliquement accompagnée d'une perte plus affective, selon les mots d'Hellainne, celle de la joie. Cette seconde destitution, qui prend place ici dans un contexte de démasculinisation, ne sera restituée que lorsque Lancelot apprendra de la bouche de Viviane qu'il deviendra chevalier, c'est-à-dire, comme nous le verrons, dans un contexte de réinstitution supervisé et agencé par la Dame du Lac : « *Einsi a la Dame del Lac promis l'enfant qu'il sera chevaliers prochainnement, et il en a si grant joie que il ne pot greignour avoir* » (§. 252) [C'est ainsi que la Dame du Lac promit à l'enfant qu'il serait bientôt chevalier, et il en éprouva une telle joie qu'il ne pouvait en ressentir de plus grande, II 259]. Mais avant de développer plus avant la construction du genre du héros, tournons-nous d'abord vers ce que nous enseigne son anatomie, le Vulgate nous gratifiant du tout premier exemple de description physique du héros dans l'histoire littéraire du Moyen-âge.

iii. Le corps de Lancelot dans le *Lancelot* propre

Lancelot, à l'âge de trois ans, « *si fu tant biaus que nus enfes ne fu plus ; et avec ce qu'il fu grans de son aage, si fu il sages et entendans et vistes et legiers outre ce que enfes de son aage deüst estre* » (§. 63) [était un si bel enfant qu'il n'en existait aucun de plus beau ; non seulement il était grand pour son âge, mais il était sage et intelligent, rapide et vif, bien plus que la normale pour un enfant de son âge, II 71]. Un premier équilibre entre deux prédispositions est ici renforcé: le physique (« *grans* », « *vistes* », « *legiers* », et le psychique (« *sage* », « *entendans* »). Ces adjectifs s'articulent autour du terme neutre (et peut-être même double), « *enfant* », le plus beau du monde nous dit-on, et dont les traits

physiques et psychiques sortent de la norme, « *outre ce que enfes se son aage deüst estre* », une formulation qui nous permet de lire ces traits comme étant à la fois « hyperboliques », mais aussi possiblement « anormaux », « différents », littéralement « *outre* » la norme, la norme étant ce qu'il « *deüst estre* », sans que l'on ne sache exactement en quoi consisterait cette norme. Quelques lignes plus loin, la voix narrative nous précise que « *de tous ciaus qui laiens estoient n'en i ot nul qui seüst qui il fust, fors solement la damoisele et une soie pucele* » (§. 63) [de tous ceux qui vivaient là, il n'y avait personne qui sût qui il était, à l'exception de la demoiselle et d'une de ses suivantes, II 71]. Ici de même, le phrasé prête à confusion et permet une multiplicité d'interprétations, car nous ne savons précisément ce que « *qui il fust* » signifie. Jusqu'à présent, la plupart des critiques ont pensé qu'il s'agissait là d'une référence au nom et aux origines du héros, mais nous ne savons si Viviane connait ces données alors qu'elle kidnappe un « *enfant* » qu'elle semble découvrir pour la première fois au bord du lac. Ce savoir étrangement totalisant – « *qui il fust* » – reste au demeurant fort cryptique, et rien de plus n'est révélé à l'audience. Notons, cependant, que « *la damoisele* », c'est-à-dire Viviane, et « *une soie pucele* », l'unique confidente que les auteurs mentionnent, et qui ne sera d'autre que la « *nourrice qui bone li fu* » (§. 44) [nourrice qui lui convienne, II 47], seront les seuls personnages à avoir vu le héros nu, le corps de Lancelot étant une grille de lecture sémiotique qui pourrait justement nous informer plus sur « *qui il fust* ».

Si le manuscrit de Bonn qu'utilise l'édition de la Pléiade n'en dit rien, d'autres manuscrits apportent une précision qui manque ici, immédiatement accolée : « *si apeloient l'anfant* »,[394] « *si l'apeloient l'enfant*, »[395] « and so they called him The Child ».[396] La

[394] Elspeth Kennedy, éd., *Lancelot do Lac*, 38.
[395] Alexandre Micha, éd., *Lancelot : Roman en prose du XIIIe siècle, t. VII* (Genève: Droz, 1980), 70.

version de Lacy est ici d'autant plus intéressante qu'elle présente véritablement « L'Enfant » comme un surnom, en le capitalisant, un titre donc, qui rappellerait donc « *Lanselot* », au point où nous pourrions nous demander si ce n'est pas à ce moment-là que le héros reçoit véritablement ce fameux « *sornon* ». « Galaad de Bénoïc » est donc désormais « l'Enfant du lac », et peut-être déjà même « Lancelot du lac ». Le conte nous promettait de nous expliquer cet étrange surnom en temps et en heure. Est-ce là l'explication promise ? Ces deux femmes, qui sont les seules à savoir « *qui il fust* », l'appelèrent donc « *l'enfant* », une relation de cause à effet que « *si* » – comprenons « donc » – met bien en exergue, venant certainement souligner une anatomie que nous verrons marquée par la mesure entre des traits masculins et d'autres féminins, un « *enfant* » donc, au sens le plus pur du terme, ni « garçon », ni « fille », dont la représentation physionomique suggérera à plusieurs reprises la possibilité du troisième sexe, au point d'en faire un titre : « L'Enfant ». Préalablement décrit comme « *malles* », nous pourrions donc nous demander si c'est le lac, espace magique marqué par l'illusion, qui trouble l'apparence du héros, ou bien si ce dernier était déjà nourrisson intersexué avant son arrivée au lac, définit comme « *malles* » et « *fils* » suivant les impositions culturelles du système patriarcal, par soucis dynastique donc, puisque l'héritier doit être mâle,[397] pour être finalement révélé comme « L'Enfant » une fois détaché de ce système. Nous savons que le roman médiéval – notamment arthurien – est remplit de thématiques et symbolismes cachés, et qu'il est du ressort de l'audience d'avoir à les deviner. Cette thématique du secret de « *qui il fust* », partagé entre Viviane et la nourrice, à peine révélé à l'audience

[396] Norris J. Lacy et al., éds., *Lancelot-Grail: The Old French Arthurian Vulgate and Post-Vulgate in Translation, vol. II* (New York and London: Garland, 1993), 18.
[397] Chose que le Vulgate appuie avec la généalogie masculine du héros dans l'*Estoire del Saint Grail*, puis avec sa propre descendance dans la *Queste del Saint Graal*.

fonctionnerait ici également avec le lectorat ou l'audience, dont l'une des fonctions majeures serait de faire sens, ou tout du moins, de spéculer. Compte tenu des surnoms du héros – « L'Enfant » comme « *Lanselot* » – l'interprétation de « *qui il fust* » invite bien plus à la réflexion qu'à tout forme de certitude concernant la masculinité du héros.

Par contraste avec Viviane et la nourrice, qui semblent être les seules à connaître véritablement « *qui il fust* », le reste de la « *bele compaingnie* » (§. 63) de Viviane, entendons « *cil qui le veoient* » (§. 63) [tous ceux qui le voyaient, II 71] tandis qu'il interagit, vêtu, « *a lor compaingnie* » (§. 63) [parmi eux, II 71], « *quidoient qu'il fust uns des plus gentix hom del monde* » (§. 63) [croyaient qu'il était l'un des plus nobles jeunes garçons du monde, II 71]. « *Quidoient* » et « *veoient* » fonctionnent de pair ici, et cette assemblée croît donc principalement ce qu'elle voit, une fois le héros habillé. Et bien que le texte précise immédiatement (même chose chez Micha, Kennedy, et Lacy) « *et pour voir si estoit il* » (§. 71) [et c'est bien ce qu'il était en effet, II 71], rien n'est moins sûr dans ce « *lac* » qui est aussi « *plains* », mais pourtant « *riviere* », ainsi que « *semblance* » et « *enchantement* ». Parle-t-on d'ailleurs ici de sa gentillesse (« *gentix* ») ou de son sexe (« *home* ») ? Il ne peut être « *pour voir* » que ce que l'on peut effectivement voir, et c'est là une donnée instable dans un environnement où tout est illusion, et où la créatrice et maîtresse de cet espace semblerait en savoir (car ayant possiblement pu en voir) plus. Ce faisant, les auteurs nous préviennent peut-être ici que l'un des traits majeurs du héros sera d'être condamné à « être » « *pour voir* » ce que les gens « *quidoeint* » qu'ils « *veoient* », et savent certainement ici que ce qu'ils nous disent est qu'ils ne nous disent pas grand-chose, nous laissant libres de devoir lever le mystère entourant le personnage nous-mêmes. Comme pour nous mettre sur la bonne voie, ils s'empressent alors de nous faire une

description du héros, tout en impliquant notre propre curiosité dans leur motivation : « *ne sa façon ne fait pas a oublier en conte, mais a retraire devant toute gent qui de grant biauté d'enfant volroit oïr parler* » (§.63) [certes, il ne convient pas de passer son aspect sous silence, mais il faut le rapporter à tous ceux qui seraient désireux d'entendre parler d'une grande beauté chez un enfant, II 72]. Voilà qui devrait lever le doute chez tous ceux qui « *volroit oïr parler* » de l'enfant. Néanmoins, la description qui s'ensuit aura pour fonction principale de troubler une représentation que l'on aurait pu penser uniforme, au point de considérer l'indécision représentative comme étant la norme esthétique du héros, en commençant par le corps.

Le portrait de Lancelot cherche à magnifier l'harmonie des ses traits en en féminisant une grande partie, c'est-à-dire en tentant de tirer un masculin *a priori* escompté vers un centre binaire, voire même, en plaçant le héros au centre de plusieurs systèmes binaires (échappant ici à la dichotomie masculin/féminin), afin d'appuyer une symétrie propre au personnage. C'est donc une description qui ne tend ni à totalement masculiniser, ni à totalement féminiser le héros. Nous noterons donc tout d'abord une accentuation particulière sur une sélection physionomique traditionnellement associée à la grâce féminine. Ainsi, nous aurons des références à la couleur et à la pulpe des lèvres, signe de beauté féminine que Pétrarque célèbrera au siècle suivant. Il avait « *la boche petite par mesure et bien seant, et les levres coulourees* » (§. 63) [Sa bouche était petite et bien modelée, avec des lèvres bien ourlées et colorées, II 72]. Le même commentaire s'applique à ses cheveux blonds, la couleur capillaire la plus associée à la beauté féminine au Moyen Âge : « *si ot les chavex deliiés et si naturelment blons et luisans* » (§. 63) [ses cheveux fins étaient d'un blond naturel si brillant, II 73], « *de plus bele colour ne peüssent il estre* » (§.

63) [on n'aurait pu imaginer plus belle couleur, II 73], et même une fois Lancelot grandi, le texte précise « *il les ot moult a tous jours clers et crespés par mesure, et moult par estoient plaisant* » (§. 63) [ils restèrent toujours clairs et un peu bouclés, tout à fait gracieux, II 73]. Ses sourcils, un aspect capillaire souvent souligné chez les hommes car ils servent à intensifier le froncement, un trait expressif d'autorité ou de menace guerrière, ne peuvent ici véritablement froncer en ce qu'ils sont « *departis a grant planté* » (§. 63) [très écartés, 73, t. II]. Nous trouverons également des références à la finesse du nez, à la hauteur du front et celle du cou, tous des signes typiques de grande beauté chez les demoiselles des cours médiévales. « *Le nés ot par mesure lonc* » (§. 63) [Son nez était modérément long, 72, t. II). « *Le front ot haut et bien fait* » (§. 63) [Il avait un haut front bien modelé, 73, t. II). Son cou, « *s'il fust en une tres bele dame, si fust il assés couvenables et bien seans et bien tailliés a la mesure del cors et des espaulles, ne trop grailles ne trop gros ne lons ne cours outre mesure* » (§. 64) [sur une très belle dame, il aurait été parfaitement seyant, bien formé, en harmonie avec le corps et les épaules, ni trop maigre, ni trop épais, ni trop court, 73, t. II]. Cette présente remarque nous offre un exemple particulièrement pertinent, en ce qu'il rapproche à la fois Lancelot d'un modèle féminin courtois (« *une tres bele dame* ») tout en jouant sur la symétrie et l'harmonie du corps. Il s'agit ici encore d'appuyer la bonne « *mesure* » du héros (un terme que l'on retrouve plus tôt, alors que sa bouche, son nez et ses cheveux étaient tous « *par mesure* ») tout en le définissant par ce qu'il n'est pas, en imaginant ce qu'il aurait pu être, ici, « *s'il fust* » une femme. Il est fascinant d'observer qu'en premier lieu, le héros rentre dans l'hyperbole au féminin (« *tres bele* »), plutôt qu'au masculin. Nous noterons également une volonté appuyée de ne pas vouloir enfermer le héros dans un quelconque extrême, n'étant « *ne trop* » ceci, « *ne trop* » cela. Son cou,

par exemple, est ici « *ne lons* » comme « *ne cours* », symbolique de l' « entre », de la bonne « *mesure* ». Il en sera de même pour ses mains : « *Et estoient ses mains faites a la manière de dame, s'un poi fuissent li doit plus menu* » (§. 64) [Ses mains auraient ressemblé à celles d'une dame si les doigts en avaient été un peu plus minces, II 74]. Là aussi, nous avons un aspect physique qui n'est pas totalement féminisé, mais qui invite bien plus au rapprochement du féminin qu'à celui du masculin, en ce que ses phalanges demeurent « *faites a la manière de dame* ». Mais encore, un autre jeu sémiotique est discernable avec ses épaules et sa poitrine. Tout d'abord, le texte dit que « *les espaulles furent lees et haultes a raison* » (§. 63) [elles étaient hautes et larges comme il convenait, II 73]. Les épaules, en particulier lorsqu'elles sont « *lees* » *et* « *haultes* », sont un signe classique de masculinité guerrière. Afin de porter épée ou lance, mais aussi afin de bien garder le contrôle de son destrier, il faut en effet à la figure chevaleresque des épaules consistantes. À priori, nous avons là un détail qui tend à renforcer la masculinité du héros, des épaules taillées « *a raison* » [comme il convenait], sans que l'on ne sache cependant ce qui signale la convenance dans ce cas présent, ce en quoi constitue le raisonnable. Au-delà de la bonne « *mesure* » des traits du héros, des associations féminines, des formules hypothétiques (« *s'il fust* » ou « *estoient* »), ou formulations négatives (« *ne … ne …* » ou « *ne trop … ne trop…* »), le vague interprétatif et les ellipses viennent s'y superposer. Riki Wilchins, dans un essai sur son propre corps, dira :

> Whenever I wanted to feel feminine, I couldn't because I was a boy, too tall, too wide-shouldered, not "real." Later, when I sometimes wanted to feel masculine, I couldn't because I had breasts, I was too curvy, I was no longer a "real" man. And when I wanted to feel something that was neither – well, that was impossible. It doesn't matter that some of these were things other people said about me and others things I said silently to myself. What matters is that the way in which we think – and especially the way we "think the body – has too often become an off-the-rack, one-size-fits-all approach. One that favors that which is universal, known, stable,

> and similar. But my experience of my body and my place in the world was exactly the opposite: mobile, private, small, often unique, and usually unknown. These are places familiar to many people on knowledge's margins where many of us wish to go.[398]

Ces commentaires sur l'association symbolique des traits physiques au genre, sur les remarques désobligeantes que l'on peut faire aux sujets, ou que le sujet se fait à soi-même, menant souvent à cet espace de reconsidération perpétuelle, affectif comme performatif, qu'est la honte, mais aussi l'idée de chercher à vouloir représenter l'impossible, correspondent tous à Lancelot ici.

La poitrine du héros est à ce propos particulièrement notable. Suivant une description qui ne faisait que soutenir l'harmonie du personnage, la bonne « *mesure* » dans tous ses traits, les auteurs finissent intervenir lourdement en nous signalant que, concernant sa poitrine, « *ne en lui ne trouva on onques plus a reprendre* » (§. 63) [c'était le seul léger défaut que l'on pouvait lui reprocher, II 73]. Il s'agirait donc d'une imperfection, et au sein d'une effigie si millimétrée, peut-être pourrions-nous même aller jusqu'à parler de déformation, un détail suffisamment notable, bien qu'unique, pour que les observateurs aient à le « *reprendre* ». La remarque est immédiatement apposée à celle des épaules. Elles sont hautes et larges, « *a raison* », nous dit-on, « *Mais ses pis fu tels que en nul tel cors ne trouvast on si gros ne si large ne si espés … ains disoient tout cil qui le veoient que se il estoit un poi mains garnis de pis, que plus en fust atalentels et plaisans* » (§. 64) [Mais sa poitrine était telle qu'on n'en aurait trouvé chez personne d'autre une si ample, si large, et si vaste … et tous ceux qui le voyaient disaient que, s'il avait eu une poitrine un peu moins impressionnante, il aurait été plus séduisant et plus charmant, II 73]. Selon Françoise Héritier :

---

[398] « Queering Bodies », dans *GenderQueer: Voices from Beyond the Sexual Binary*. Joan Nestle, Clare Howell et Riki Wilchins, éds. (Los Angeles: Alyson, 2002), 38.

> Il demeure qu'autant pour la construction des systèmes de parenté (terminologie, filiation, alliance) que pour les représentations du genre, de la personne, de la procréation, tout part du corps, d'unités conceptuelles inscrites dans le corps, dans le biologique et le physiologique, observables, reconnaissables, identifiables en tous temps et tous lieux ; ces unités sont ajustées et recomposées selon diverses formules logiques possibles, mais possibles aussi parce que pensables, selon les cultures. L'inscription dans le biologique est nécessaire, mais sans qu'il y ait une traduction unique et universelle de ces données élémentaires.[399]

Difficile de tracer des unités conceptuelles ou formules logiques à retenir concernant cette description de Lancelot, là où nous ne pouvons nous assurer de la typicité masculine, ou même féminine, de ses organes, de sa pilosité, de ses contours. Cette poitrine, bien que présentée comme une exception, suit pourtant le reste de la description du héros en ce qu'elle ne nous informe sur rien sur le plan anatomique. Tout dépend en effet de ce que l'on doit comprendre par « *pis* ». Au sein d'un portrait qui nous invite à la « *mesure* » entre masculin et féminin, nous ne pourrions nous assurer qu'il s'agisse ici de pectoraux, du muscle de la poitrine, un trait de masculinisation guerrière, comme nous ne pourrions nous assurer qu'il s'agisse de ces mêmes « *mameles* » entre lesquelles Viviane aimait tant serrer le nourrisson, la masse graisseuse (ou laiteuse) de la poitrine, l'un des plus anciens symboles de la fécondité féminine. « *Pis* » en ancien français peut en effet signifier les deux. Certes, l'un comme l'autre fait office de protubérance au sein de cette silhouette parfaitement jaugée. Ces « *pis* » choquent l'œil par leur unicité, mais nous ne savons pas ce qu'ils sont. Il pourrait s'agir ici de l'unique trait de masculinisation exacerbé du héros, de larges pectoraux qui viendraient crier la masculinité au sein d'une esquisse anatomique plus gracile. Mais encore, à la différence du cou, « *s'il fust en une tres bele dame* », ou bien des mains, si elles « *estoient … a la manière de dame* », deux traits qui tendent vers la représentation féminine sans s'y inscrire vraiment, la poitrine pourrait ici trahir une

[399] *Masculin / Féminin. La pensée de la différence* (Paris: Odile Jacob, 1996), 22.

féminisation corporelle que l'on aurait souhaité moins visible, qui serait « *a reprendre* ». À l'image du reste du passage, la description de la poitrine s'insère au sein d'une présentation à la lecture duelle, et peut-être même binaire. Les auteurs, qui se sont certainement beaucoup amusé avec ce passage, nous narguent en guise de conclusion : « *Teles estoient et li pis et les espaulles* » (§. 64) [Telles étaient sa poitrine et ses épaules, 74, t. II], nous affirment-ils sans rien ne nous avoir vraiment affirmé.

Il sera dit de Guenièvre qu'elle ne trouva point la taille de cette poitrine démesurée, une remarque de poids pour celle qui, avec Viviane et sa nourrice, aura pu voir le héros nu. Cela signifie que Guenièvre acceptera Lancelot comme il est, quoi qu'il soit. La remarque qu'elle ajoute à son appréciation ne nous en dira pas plus sur la sexuation corporelle du héros : « *car autresi estoit grans li cuers en son ventre, si couvenist qu'il crevast par estouvoir s'il n'eüst tel estage ou il se reposast a sa manière* » (§ 64) [Car son cœur en son sein était si grand qu'il aurait éclaté s'il n'avait eu un logement approprié, II 74]. Un « *ventre* », un « *estage* », un réceptacle qui ne signifie ni l'homme ni la femme mais qui invite à considérer les affaires du cœur, qui, souvent secrètes, échappent au regard. Guenièvre, qui sera plus tard la maîtresse de ce cœur, conclura en ses termes avec le même sens d'équilibre qui semble habiller le corps de Lancelot. Si elle avait été Dieu, précise-t-elle, *« ja en Lanselot ne mesisse plus ne mains* » (§ 64) [je n'en aurais mis ni plus ni moins en Lancelot, II 74). Pour Guenièvre, ce cœur (et donc cette poitrine) n'est en rien une proéminence, et rentre dans le schéma mesuré du héros. Là où les autres peuvent y voir de l'excès, elle n'y mettrait quant à elle « *ne … plus ne mains* ». Notons de plus que le cœur, c'est à la fois le lieu où réside le courage, dont l'étymologie est d'ailleurs associable, le réceptacle qui contient l'essence de la vaillance, menant aux prouesses martiales les plus

efficaces et les plus honorables, signe de virilité, mais c'est aussi le lieu où réside l'amour, le réceptacle d' « *Amor* », dont les patronnes terrestres sont femmes, elles qui accompagneront Lancelot en de nombreuses instances.

Tout comme Viviane est ébahie devant la beauté de « *l'enfant* », neutre de sexe, Guenièvre le sera face à la symétrie de Lancelot. C'est en effet en jouant sur la « *mesure* », la symétrie, l' « entre » de systèmes duels masculin/féminin, « *lons* »/« *cours* », « *plus* »/« *mains* », et autres, que les auteurs du Vulgate nous préparent à la caractérisation de celui qui sera, à l'image du « *charretons* » de Chrétien que le nain de la charrette ne souhait (ou ne pouvait) définir autrement aux passants, « *ne un ne el* » (v. 418), ni l'un ni l'autre, et plus tard « *celui qui l'aunera* » (v. 5627) [celui qui prendra la mesure des autres, 361], celui qui permettra la remise en question des rôles des genres durant le « Tournoi de Trois Jours ».[400] Considérons à présent le raisonnement de Michael Uebel, qui rejoint les observations d'Héritier,

> as Jeffrey Cohen has written, "the personal body is a text across which is written a cultural narrative" – and I believe in the Foucauldian sense it is – we must nevertheless work to correct the view that the body is only, even primarily, that which is written upon, inscribed, shaped and unshaped by dominant cultural codes. Social identity in the Middle Ages cannot only be related to nature, culture or soul, but rather to an understanding of the possibilities of an individual's condition in its corporeal state.[401]

Suivant cette logique, les auteurs du Vulgate nous préparent dès la qualification (ou plutôt la non-qualification) corporelle du héros à une ouverture sur les possibles de la condition individuelle. Mais être double, c'est aussi parfois devoir vivre avec des interprétations ou jugements duels de soi, de son identité, ou de ses actes, et être ainsi, en sus de ni l'un ni l'autre, l'un *et* l'autre. Tout reste ici encore affaire de « vision », et le héros semble être

[400] Dans le Vulgate, il s'agira du tournoi de Pomeglai.
[401] Michel Uebel, « On Becoming-Male », dans *Becoming Male in the Middle Ages*, Jeffrey Jerome Cohen et Bonnie Wheeler, éds. (New York and London: Garland, 1997), 371.

condamné à ne pouvoir être défini que comme cela, dans la dualité, à l'image de celui qui fut dans la charrette mais qui fut également la figure messianique des prisonniers de Gorre, chez Chrétien, mais ici aussi, plus tard, dans le Vulgate. Là où les uns verront un défaut les autres pourront priser une qualité. Lancelot reste assujetti à ce que les gens voient ou croient voir, et tandis que sa description physionomique prend fin, d'autres exemples de dualités représentationnelles se mettent en place, mais ceux-ci insisteront bien plus sur le conflit que sur l'harmonie. Ce sera par exemple le cas pour la qualité et la fréquence de son chant. D'aucuns « *quidoient qu'il le desist par bobant et par vantance* » (§ 64) [croyaient que Lancelot se vantait et que c'était de l'arrogance de sa part, II 74]. Et pourtant, ce sera justement à l'encontre de ce type de comportement (la vanité et le mensonge) que le héros sera construit. Et les auteurs nous dirons que « *non faisoit : ains le disoit de la grant seürté qu'il avoit en ce dont toute sa joie venoit* » (§ 64) [il n'en était rien, c'était seulement sa confiance absolue en la source de sa joie qui le faisait parler ainsi, II 75]. De même, d'autres descriptions de l'entre-deux viendront s'ajouter à celle-ci. Ses yeux, « *vairs et rians et plain de joie* » (§. 63) [brillants, rieurs et pleins de gaieté, II 72] lorsqu'il est de bonne humeur deviennent vite « *charbons espris* » (§. 63) [charbons ardents, II 72] lorsqu'il est en colère, et d'enfant sage et obéissant il se transforme en petit sauvageon. Les pluralités du héros signifieront donc parfois l'harmonie, ou bien le neutre, mais encore l'oscillation entre deux extrêmes, et touche donc au nom, au corps, aux organes, aux membres, à la pilosité, mais aussi aux humeurs.

Mais le texte va même plus loin, jusqu'à suggérer que le héros puisse être un métisse de peau, ou plus exactement un non-blanc ainsi qu'un non-brun, le rapprochant ainsi en partie de ce qui a pu longtemps représenter l'ennemi dans la tradition épique

francophone : le sarrasin. À une complexion qui mélange ainsi ces deux teintes généralement antagonistes, s'ajoutera même une troisième, faisant office de mortier :

> Car il du de bele carneüre, ne bien blans ne bien bruns : si puet on apeler tele semblance clere brunour. Il ot enluminé le viaire de naturelle couleur vermeille si par mesure et par raison que visaument Dix i avoit assise la compaingnie de la brunour et de la blanchor et del vermeil ; n'en la blanchour ne fust estainte ne perie pour la brunour ne la brunour aussi pour la blanchour, ains estoit si atemprés l'un de l'autre que la vermeille coulour qui sus estoit assise enluminoit et soi et les autres .II. colours mellees, si que trop n'i avoit ne poi de brun ne de blanc ne trop vermeil, mais ingal mellure de .III. en semblant. (*Le Livre du Graal*, §. 63)
>
> [Car il avait une complexion très plaisante, ni pâle ni brune : on peut appeler un teint de ce genre mat et transparent ; il avait naturellement de belles couleurs vermeilles, sans exagération, comme si Dieu avait soigneusement équilibré dans son visage le blanc, le brun et le vermeil : et le blanc n'était ni effacé ni étreint par le brun, non plus que le brun par le blanc. Au contraire, les deux s'harmonisaient si délicatement que le vermeil qui les recouvrait venait les rehausser tous deux en s'y mêlant. De la sorte il n'y avait trop peu de brun ou de blanc ni trop de vermeil, mais les trois se mélangeaient également, II 72]

Nous avons ici une riche description qui harmonise blanc et brun, avec l'utilisation de « *ne ne* » (« ni… ni… ») que nous retrouvons tout au long de la description du personnage avec le soutient d'autres substantifs de neutralité ou de dualité tels « *mesure* », « *compaingnie* », « *atemprés* », « *mellees* », ou « *ingal mellure* ». L'utilisation de « *compaingnie* » est particulièrement révélateur ici, puisqu'il renvoie également à la terminologie globalisante qui utilisée pour se référer à l'ensemble des habitants du lac, hommes et femmes.[402] Mieux encore, nous noterons que la complexion de Lancelot est une « *semblance* », un terme également utilisé pour se référer au lac, et dont la définition mêlée est *« clere brunour* », que Poirion traduit de manière tentative [mat et transparent]. Il est aussi difficile de se représenter une telle dépiction, définie au mieux comme allant au-delà de la sémiotique des mots, qu'il ne l'est de se représenter la projection sexuée du personnage. Quelle projection imagée l'audience se fait-elle du héros ?

[402] « *ains avoit il moult bele compaingnie* » (§. 63), il était [entouré d'une belle troupe de jeunes gens, II 71].

> [D]ans les deux dernières décennies, l'idée même que les images sont dénotatives a été fortement contestée, notamment par Kendall Walton qui prête une attention particulière aux images fictionnelles et au fond ludique de la représentation. Ainsi la dépiction se présente comme support de jeu de « faire-croire » (*make-believe*) qui nous fait imaginer qu'on voit ce que l'image dépeint. La dépiction comme mode particulier de visualisation par image questionne le réquisit minimal de la représentation. Elle est ancrée soit dans la perception … soit dans un système symbolique : elle est alors le résultat d'une convention culturelle … et acquiert une portée normative … Entre approches naturalistes (de plus en plus fortes ces dernières années) et conventionnalistes, la dépiction est donc tributaire aussi bien de l'expérience perceptive que des relations qui s'instituent entre différentes images et systèmes symboliques. Le paradoxe de la « double réalité » des images, le fait qu'on peut les voir comme objets bidimensionnels, qui requièrent aussi une expérience perceptive tridimensionnelle – en profondeur –, ne cesse d'animer les réflexions.[403]

Ici, l'image de Lancelot passe par le prisme de notre imagination, mais le fonctionnement demeure similaire, et nous somme pris dans un jeu de « faire-croire » plus que de dénotation. Ce teint « *clere brunour* » pourrait par exemple être argenté, comme le futur haubert du héros, mais aussi un mélange sémiotique représentant la « double-réalité » de toute projection imagée. Les symboles *.II.* et *.III.* appuient ici un rendu visuel qui pourrait servir de mise en abyme des dualités du héros, avec le vermeil, qui sera la couleur du notre futur chevalier d' *« Amor* », ajoutant ici de la profondeur à un contraste blanc/brun, homogénéisant entre elles ces deux teintes *a priori* opposées, puisque présentées en binaires. Ce *.II.* qui devient vite *.III.* représente symboliquement Lancelot. Être l'ensemble d'un système binaire, c'est être les deux à la fois mais c'est aussi être ni l'un ni l'autre, une troisième entité, neutre comme plurielle, et peut-être, si l'on suit ce que les auteurs nous disent de sa représentation corporelle, un troisième sexe. C'est dans cette perspective que le héros sera construit, afin de pouvoir servir et représenter toute « *compaingnie* », quitte à s'oublier lui-même, et son portrait finira sans surprises sur la déclaration suivante: « *Il*

[403] Vladova, Tanya, « Les débats sur l'image dans l'esthétique contemporaine », dans *L'Image*, Alexander Schnell, éd. (Paris: Vrin, 2007), 195-196.

honeroit gentix femes et gentix homes de si grant cuer que aillours n'avoit s'entente mise » (§. 65) [Il honorait la noblesse, chez les femmes comme chez les hommes, avec tant d'ardeur qu'il ne se souciait de rien d'autre, II 75]. Ainsi, si comme Jeffrey Cohen le prétend, « Heroism is a gendered realm that mandates, quite literally, the assumption of 'the armour of an alienating identity' – helm, hauberk, gauntlets, greaves … [and] organizes the masculine 'body in pieces' into a cultural coherence represented as invulnerable »,[404] l'héroïsme du héros, sa spécificité, voire son anormalité, se trouve dans le corps, sous l'armure donc, bien que cette dernière, ici féérique, là dépourvue d'héraldique reconnaissable, se distancera souvent des masculinités du temps.

II) Construire Lancelot

a. Les enseignements du Lac

i. Ce mentor qui n'était pas son maître

Revenons sur le mentor que Viviane fit venir des terres seigneuriales afin d'assister le jeune enfant dans sa construction virile, ce « *maistre qui li enseigna ce que mestiers li fu, et comment il se devoit contenir* » (§. 44), un entraînement au genre masculin chevaleresque en somme. Comme nous le savons, l'enseignement d'un « *mestiers* » ou d'une fonction, ainsi que comment quiconque « *se devoit contenir* » fait partie de l'imposition du genre.

> Gender is a system of meanings and symbols – and the rules, privileges, and punishments pertaining to their use – for power and sexuality: masculinity and femininity, strength and vulnerability, action and passivity, dominance and weakness. To gender something simply means investing it with one of two meanings. So anything and everything can be gendered, for example: ships,

[404] Jeffrey Jerome Cohen et les members de *Interscripta*, « The Armour of an Alienating Identity », *Arthuriana* 6.4 (Winter 1996), 2.

> clothing, sexual positions, pens, bowls, hand positions, head tilts, vocal inflections, body hair, and different sports.[405]

Mais nous allons voir que Lancelot se distanciera des enseignements de son maître. D'abord, « *li fist ses maistres un arc a sa manière* » (§. 63) [son maître lui fit un arc approprié, II 71], et commence par le faire chasser de petits oiseaux, mais « *com il aloit croissant et enforchant de menbres et de cors* » (§. 63) [au fur et à mesure qu'il grandissait et que ses forces et sa stature augmentaient, II 71], il chassa du plus gros gibier. Le texte nous indique donc que l'entraînement dure un certain temps et voit l'enfant grandir, mais tandis que Lancelot se montre particulièrement talentueux à la chasse, son talent ne lui vient pas nécessairement de son apprentissage guerrier. Après tout, il a grandi sur les terres, et sous l'aile protectrice, de celle qui est l'héritière de Diane, la déesse de la chasse. Certes le mentor lui fabrique un arc, et le fait s'exercer, mais il est difficile de trouver meilleure disposition à son entraînement à l'arc que d'avoir grandi dans un espace mythique, baigné de la féminité chasseresse de Diane. Le texte ne dit d'ailleurs pas qu'il passa à de plus gros gibiers une fois son instrument de tir maîtrisé, étape après étape, mais simplement alors qu'il grandissait. Aucune remarque n'est faîte sur de quelconques tirs manqués ou des sessions où il aurait pu rentrer bredouille, et ainsi, il est fort possible que son mentor le bride plus qu'il ne l'accompagne en lui imposant un système à niveaux, basés sur l'évolution « *de menbres et de cors* », là où ceux du héros échappent précisément à tout système que l'on souhaiterait universel, à tout technique de formation basée sur l'observation de l'évolution du corps de tout jeune garçon lambda.

De même, l'on apprend que « *ausitot com il pot en cheval monter, se li fu il apareilliés grans et biaus et moult bons, et bien atournés de frain et de sele et d'autres*

[405] Riki Wilchins, « It's Your Gender, Stupid », dans *GenderQueer*, 25.

choses : si chevaucha amont et aval entour le lac, non mie loing, mais pres tous jours » (§. 63) [dès qu'il put monter à cheval, on lui en donna de grands et beaux, de bonnes montures dont le mors et la selle et tout le harnachement étaient parfaits : il chevaucha par monts et par vaux aux alentours du lac, sans jamais s'en éloigner, II 71]. Nous ne savons pas ici qui donne ses montures à Lancelot, mais elles proviendraient donc du lac. La phrase suivante, qui indique qu'il était accompagné et entouré de jeunes gens alors qu'il évolue à cheval, sans aucune mention du maître, invite à faire le lien avec ceux qui résident au lac, la même « *bele compaingnie* » (§. 63) [belle troupe de jeunes gens, II 71], dont le genre est tu, et dont il était question plus tôt. Les montures chevaleresques de Lancelot pourraient donc ne pas lui venir du mentor, mais être associé à cette mystérieuse « *compaingnie* ». Les talents équestres du héros, comme ceux pour la chasse, peuvent donc tous deux venir du lac. Le héros évolue d'ailleurs librement dans la forêt, bien que « *Si n'estoit pas seus* » (§. 63) [Il n'était pas seul, II 71], toujours accompagné, et peut-être même surveillé, protégé, par cette même « *compaingnie* ». Il est difficile de savoir précisément ce que cette assemblée représente dans le *Lancelot* propre, même si nous nous référons à l'*Estoire de Merlin*, l'on pourrait la rapprocher à celle, parfaitement équilibrée entre les sexes et les statuts sociaux, « *dames et chevaliers et puceles et esquiers a grant plenté* » (§. 257) [un grand nombre de dames, de chevaliers, de jeunes filles et d'écuyers, I 1059], que Merlin fît apparaître par magie dans la forêt de Briosque lors de sa première rencontre avec Viviane, près de la fontaine. C'est également lui qui fera apparaître devant Viviane un château, parmi d'autres bâtisses, ainsi qu' « *un vergier ou il avoit toutes les bones odours del monde et flours et fruit si rendoient si grant douceur que ce seroit merveille a raconter* » (§. 257) [un verger rempli des parfums les plus doux du monde, et de fleurs et de fruits fleurant si bon qu'il

serait impossible de rendre compte de ce prodige, I 1059-60], faisant du futur domaine de la Dame du Lac un espace paradisiaque, lié à la magie. Il s'assurera que cet espace convienne à Viviane, en ces termes, alors qu'il lui demandera, une fois chose faite, « *Que vous en semble ?* » (§. 258), une question qui n'est pas sans rappeler la « *semblance* » du lac et le jeu des « visions » qu'il entraîne. Du haut des monts (« *amont* ») et jusqu'au fond des vallées (« *aval* »), le lac est symétrie, et c'est peut-être accompagné de ces représentants mystiques et symboliques des deux sexes, et de leur célébration commune - eux et elles qui dansaient en ronde, main dans la main, devant les yeux de Viviane, alors qu'ils furent invoqués par magie – que Lancelot s'aventure dans les contrées boisées environnant le lac. Lorsque Lancelot se promène à sa guise, et non lorsqu'il doit suivre les enseignements de son mentor, notons que c'est avec cette « *compaingnie* » seulement qu'il le fait.

Un jour d'entraînement, Lancelot poursuit un chevreuil, accompagné de son chien de chasse, de son mentor, et de ces suivants du lac. Poursuivant sa proie à toute allure, il parvient à les semer qui vite que son mentor « *chaï de son ronci* » (§. 66) [tombe de son roussin, II 76]. Une fois seul, il abat sa proie sans grande difficulté. Tandis que « l'Enfant » (« *li enfes* ») continue son chemin, il rencontre par chance deux chevaliers, et fait preuve de grande largesse envers eux après s'être renseigné sur ce qui faisait leur malheur. Au premier il demande d'abord comment il s'appelle et où il se rend, mais le chevalier, rempli de « *honte* », préférera taire son nom. Il se trouve en effet sur un roussin si épuisé que le chevalier dira de la bête « *qu'il ne m'a mais mestier* » (§. 67) [« qu'il n'est désormais plus bon à rien », II 77]. Et pourtant, il doit se rendre à temps à la cour du roi Claudas afin de témoigner contre un homme qui a tué un membre de sa famille. Sa cause est noble, et

Lancelot, voyant le jeune homme pleurer à chaudes larmes, lui donnera son cheval, « *le chaceour* » (§. 68) [son cheval de chasse, II 78], un équidé de choix si l'on en croit la description qui en fût faite plus tôt, peut-être provenant de cet espace magique du lac et un don de Viviane, une monture qui a en tout cas permis au héros de semer son mentor avec tant d'aisance. Plus exactement, il le troquera contre le rosse du jeune homme, mais il devra continuer à pied en traînant son nouveau cheval par la bride, son gibier arrangé derrière lui. Nous aurons reconnu ici une possible analogie à la scène où Lancelot rencontre Gauvain alors qu'il poursuit la reine tout juste enlevée par Méléagant. Lancelot, arrivant de l'on ne sait où, sur le dos d'une monture harassée, qui tombera morte de fatigue presque immédiatement, demandera à Gauvain l'un de ses chevaux. Alors que Gauvain lui demandera de choisir, Lancelot ne prendra pas le temps de sélectionner ni le plus beau ni le plus fort, le cheval qui pourrait lui donner la meilleure image, n'ayant a priori que faire de l'apparat de la monture qu'il choisit comme de celle qu'il laisse derrière lui. Et nous savons également comment le héros devra apprendre à gérer, si ce n'est embrasser, la « *honte* », ou plus spécifiquement, à vaincre la honte de la « *honte* ». [406] Il s'agit ici, dans cette scène où le jeune Lancelot offre son cheval de chasse, d'un geste symbolique qui montre d'ores et déjà la distanciation du héros des excès du « *logos* » chevaleresque, notamment l'apparat, face à la justesse de l' « *ergon* », quitte à troquer un symbole de virilisation guerrière – le cheval de chasse – contre un autre, peu flamboyant, par altruisme ou souci du bien commun.

S'ensuivra une deuxième rencontre avec un vieux vavasseur. Lorsque ce dernier demandera à Lancelot d'où il vient, il restera évasif, et lui dira qu'il est « *de cel autre*

[406] Voir chapitre 2. La scène de la rencontre de Gauvain, ainsi que l'herméneutique de la charrette liée à la honte, figurent également dans le *Lancelot* propre.

païs » (§. 68) [« d'une contrée voisine », II 78], puis, le vavasseur réitérant plus tard la question, Lancelot, ne sachant véritablement quoi répondre, mentionnera l'immédiateté de son parcours : « *de chacier* » (§. 69) [« de la chasse », II 79], répondra-t-il, lui montrant son gibier. Il se distancie ici donc d'un système qui fait de l'appartenance au fief une donnée identitaire cruciale. Il ne sait d'où il vient, et même si pour l'heure il s'agit d'un lac, et non de Bénoïc, il ne s'associera jamais vraiment au fief parental dans le futur, confirmant ainsi la dissociation que l'on observe déjà ici, suivant son enlèvement par Viviane. Lancelot proposera ensuite au vavasseur de lui donner son chevreuil. Le cadeau de « L'Enfant » tombe à point nommé. Le vieil homme était justement en train de chasser pour les noces de sa fille, mais il n'avait rien attrapé. Souhaitant le remercier, il demandera son nom au héros, mais Lancelot refusera de le lui dire, ajoutant même : « *Mais qu'en avés vous a faire ?* » (§. 70). Bien qu'ignorant son nom, et ne pouvant donc le donner, Lancelot semble ici via cette remarque se distancer également des codes de nomination, et donc de réputation du monde des hommes, chose qu'il confirmera également une fois adulte, même lorsque sachant d'où il vient et quel est son nom de baptême. Le vavasseur proposera de le payer, puis de le loger, mais Lancelot refusera à chaque instance. Le vavasseur lui offrira néanmoins le meilleur de ses lévriers en retour de sa largesse, et c'est ainsi sur un rosse et accompagné d'un nouveau canidé que Lancelot retrouve son maître et sa « *compaingnie* ». Son mentor, fort surpris de le voir dans un tel état, « *sor le maigre rossin … sanglens jusques au gros de la quisse* » (§. 71) [sur le maigre roussin … du sang jusqu'aux cuisses, II 81], lui demande ce qui lui est arrivé et Lancelot lui dit immédiatement la vérité.

Mais le mentor, « *qui maistrier le voloit* » (§. 72) [qui voulait manifester son autorité, II 82], le gronde tout d'abord. La terminologie employée ici est particulièrement

importante, et pourrait même être traduite dans ce contexte « qui voulait faire le maître » ou « le maîtriser », affirmer son autorité, son pouvoir sur l'élève, bien plus que de lui donner une leçon constructive. Sa logique n'est pas nécessairement mauvaise, mais elle suit un raisonnement étriqué qui ne tient pas en compte l'altruisme dont Lancelot a fait preuve. Selon les dires du mentor, contre un roussin, il a troqué sa monture, « *qu'il n'avoit tel sos ciel a vistre oels* » (§. 72) [« qui n'avait pas sa pareille sous le ciel », II 82], puis offert sans hésitation « *le venison de ma dame* » (§. 72) [« le gibier de ma dame », II 72], et ce, dit-il, et c'est là le plus important, « *sans mon congié* » [« sans mon autorisation », II 82]. Le maître ne semble pas d'ailleurs se soucier de l'autorisation de la Dame du Lac, puisqu'il semblerait qu'il considère que ce soit lui qu'il faille consulter concernant les tenants et les aboutissants des chevaux et du gibier, qui appartiennent pourtant tous deux à Viviane, en maîtresse de cette contrée. Le mentor représente ici un parfait courtier du logocentrisme autoritaire chevaleresque contre lequel Lancelot devra se positionner plus tard. Lancelot a agi sans hésitation lors de ses deux rencontres, privilégiant l' « *ergon* » altruiste à la logique individualiste, une approche qu'il essaye d'expliquer à son maître, en vain, certainement parce qu'il renverse les rôles, et que c'est au mentor de lui expliquer les choses. Il tente alors de se servir de ce qu'il pense être la rhétorique du maître. « *Maistres, ore ne vous couressiés mie* » (§. 72) [« Maître, ne vous mettez pas en colère », II 82], lui dit-il, voyant certainement que les remarques du mentor sont bien plus animées par l'exacerbation que par le raisonnement libéral, « *que encore vaut cis levriers que je ai de gaaing tés .II. roncis que cis estoit* » (§. 72) [« ce lévrier que j'ai gagné dans l'aventure vaut bien deux chevaux comme le mien », II 82]. Ici aussi, Lancelot ne ment pas, et ne fait que suivre ce qu'il pense être le raisonnement du maître. Le vavasseur lui avait en effet

confirmé que ses deux chiens faisaient partis des meilleurs chiens de chasse au monde, et il lui offrit de surcroît le meilleur des deux. Nous avons là un renseignement qui nous permet de mieux exposer les motivations autoritaires du mentor. Bien que le raisonnement de Lancelot soit tenable, sa faute est simplement de chercher à disserter avec son gouverneur, peu importe la qualité de l'argumentation, ce que confirme ce dernier alors qu'il lui dit : « *mar le pensastes !* » (§. 72) [« vous allez payer cher cette opinion », II 82].

Immédiatement, le maître recourt à la violence pour affirmer son autorité : « *Et quant vous m'échaperés de ci, jamais ne ferés tel folie qu'il ne vous en souviengne* » (§. 72) [« Et quand vous sortirez de mes mains, vous ne ferez plus jamais pareille folie sans vous en souvenir », II 82]. De suite, « *li donne tel flat qu'il la abatu del ronci a terre* » (§. 72) [Il … lui donna une telle gifle qu'il le fit tomber à bas du cheval, II 82], et le mentor d'accomplir ce qu'il subit plus tôt, vraisemblablement vexé d'avoir chu de son cheval au moment où Lancelot s'élança derrière sa proie, alors que « *ne onques li enfes ne le regarda* » (§. 66) [l'enfant ne lui accorda pas un regard, II 76]. Mais Lancelot ne donne pas au mentor suffisante satisfaction. Non seulement, « *il ne ploure ne ne crie pour chose que il li face* » (§. 72) [l'enfant ne cria pas ni ne se mit à pleurer quoique son maître lui fasse, II 82], mais il n'abandonne pas son raisonnement, « *Et toutes voies dist il qu'il aimme mix le levrier qu'il ne fesist tés .II. roncis* » (§. 72) [et il continua à répéter qu'il préférait le lévrier à deux chevaux comme le sien, II 82]. Mais « *Quant ses maistres ot qu'il parole contre sa volenté* » (§. 73) [Quand son gouverneur le vit se dresser ainsi contre sa volonté, II 82], il s'affaira ensuite à frapper le lévrier.

La scène qui vient d'avoir lieu s'est présentée en trois étapes. À chaque étape, le souci principal du maître fut d'appuyer son autorité sur l'élève, mais Lancelot a essayé de

varier son approche. D'abord, il lui dit la vérité, et présente donc son altruisme comme une logique à suivre, sans avoir besoin de plus d'explications. Dans un deuxième temps, voyant que le maître n'est pas convaincu, alors que ce dernier verbalise que les actes de l'enfant ne sont pas passés par le filtre de son autorité, Lancelot utilise la logique individualiste du maître, basée sur le prestige de la possession, contre ce dernier. Certes il a récupéré un cheval fatigué, mais il n'y a pas perdu au change, car il se retrouve avec un lévrier qui en vaut deux. Ici aussi, le maître n'est pas (ou plutôt ne se laisse pas) convaincre, et punit physiquement l'enfant pour avoir osé soulever une opinion. Dans un troisième temps, Lancelot, face à la violence du maître, ne rétorque pas, mais réaffirme son raisonnement. Ce n'est seulement après que le maître a attaqué le lévrier de Lancelot que ce dernier se laissera aller à l'irritation, cette fameuse colère qui faisait également partie de son portrait et dont nous savons qu'elle peut lui donner des yeux aussi vifs que les charbons ardents. Quatre étape donc face à la rigidité du « *logos* » et à la violence physique : la vérité, la négociation, le maintient de l'argument et du contrôle de soi, et en dernière instance seulement, la rétribution (surtout lorsque la violence confrontée affecte un tiers, ici le lévrier qui « *cria par moult grant angoisse* »). Lancelot est passé graduellement d'une humeur à une autre, et sur la fin seulement, après plusieurs remontrances injustifiées, « *Lors fu li enfes moult coureciés* » (§. 73) [Alors l'enfant [fut] rempli de colère, II 82]. S'ensuit une scène qui mélange l'effroi au comique et Lancelot, se jetant à corps perdu sur son mentor, désintégrera littéralement le petit arc, que le mentor lui avait construit, à grands coups sur le crâne. Rappelant les excès de l'épique ou de la chanson de geste, la scène est particulièrement crue et explicite, et Lancelot frappe son maître sur la tête « *si qu'il li rompit les chavels et li trenche le quir et la char toute jusques au tés* » (§. 73) [si

bien qu'il lui arracha les cheveux et lui fendit le cuir chevelu jusqu'à l'os, II 83]. Il continuera ainsi à maltraiter le mentor « *tant que de tout l'arc ni li est tant remés qu'il em puist un cop donner, que tous ne soit volés em pieces et esmiiés* » (§. 73) [jusqu'à ce qu'il ne reste rien de l'arc, réduit en pièces, et qu'il ne puisse plus s'en servir pour donner le moindre coup, II 83]. Lancelot, bien qu'à la normale sage et posé, peut se montrer, le cas échéant, et après avoir eu recours à d'autres méthodes, d'une virulence extrême, ici « *si iriés que a poi qu'il n'esrage* » (§. 74) [si en colère qu'il s'en fallut de peu qu'il ne devienne enragé, II 83]. Ici aussi la scène est proleptique, et annonce les futurs affrontements du héros contre les figures patriarcales, imbues de logocentrisme, autoritaires, excessives, et parfois violentes à l'extrême, qu'il lui faudra lui même châtier s'il ne peut les raisonner. Capable des humeurs les plus flegmatiques, il pourra également se laisser aller à la colère. Il reste ici un personnage d'entre-deux, mais dont les oscillations comportementales pourront mener à – ou dépasser – des extrêmes, surtout lorsqu'il y sera forcé.

ii. Viviane, véritable mentor du héros

Les commandements du lac seront associés à un comportement contraire de celui du mentor, la victoire du flegme et de la justice face à la colère et l'injustice. Lancelot, « *tous coureciés … entre dedens le lac* » (§. 75) [de fort méchante humeur … arriva finalement au lac, II 84]. Mais le mentor l'a devancé, et a déjà fait son rapport à Viviane, et afin de jauger son élève, celle-ci « *fait samblant qu'ele soit courecie* » (§. 75) [fit semblant d'être courroucée, II 84], et lui demande pourquoi il a agi ainsi « *avec celui que je vous avoie baillié pour apprendre et a enseignier comme vo maistre* » (§. 75) [« celui que je vous avais donné comme maître », II 84]. Viviane feint donc le courroux, peut-être parce

qu'elle peut symboliquement représenter le flegme, une humeur médiévale associée à l'élément aquatique, contraire à la colère, bien que sachant performer – reconnaître, imiter, et reproduire ou au contraire apprendre à ne pas imiter et reproduire – une telle humeur, mais aussi parce qu'à l'image du lac illusoire, lorsqu'elle elle « *fait samblant* », elle pratique sa loi. Son élève a en effet agit bien justement, et elle ne saurait donc se mettre en colère, mais elle le teste ici. De plus,, il s'agit en effet de son élève à elle, avant d'être celui du mentor, alors qu'elle rappelle en une phrase expéditive que le gouverneur de l'enfant est le fruit de son choix, qu'il n'appartient pas à l'espace du lac, et qu'il dépend donc lui-même du pouvoir et de la volonté de Viviane. Alors qu'elle feint la colère envers l'élève, elle rappelle le mentor à l'ordre.

Elle appelle ici ce mentor le « *maistre* » de Lancelot, une stratégie qui rentre dans la feinte de son discours, car l'enfant s'empresse de rétorquer : « *Certes, dame, … mes maistres ne mes enseignierres n'est il pas* » (§. 75) [« Certes, dame … il n'est pas mon maître, et il n'est pas qualifié pour m'enseigner », II 84]. Il énumère ensuite dans l'ordre les raisons qui motivent son jugement : « *il me bati pour ce que je n'avoie fait se bien non* » (§. 75) [« il m'a battu alors que je n'avais rien fait que de bien », II 84] ; « *il feri tant durement cest mien levrier* » (§. 75) [« il a frappé aussi mon lévrier que voici », II 84] ; son lévrier est pourtant « *uns des miurdres del monde* » (§. 75) [« l'un des meilleurs du monde », II 84] ; il l'a battu si fort « *que pour un poi qu'il ne le me tua voiant mes ex* » (§. 75) [qu'il s'en est fallu de peu qu'il ne le tuât sous mes yeux, II 84] ; tout ceci par cruauté gratuite, « *pour ce qu'il savoit que je l'amoie* » (§. 75) [« parce qu'il savait que je l'aimais », II 84] ; et n'ayant plus d'arc – entendons ayant été poussé à la colère par le mentor au point de l'avoir détruit – Lancelot va même jusqu'à prétendre que c'est la faute

du mentor si « *il m'a tolu a ocirre une des plus beles bisses del monde* » (§. 75) [« en m'empêchant de tuer l'une des plus belles biches du monde », II 84], alors qu'il en croisa une sur le chemin du retour menant au lac, sans son arc. C'est en effet en partie la faute du mentor si Lancelot est sorti de ses gonds. L'ayant entendu parler de la sorte, Viviane « *en est moult lie* » (§. 76) [en fut ravie, II 85], mais elle poursuit le jeu des semblants et « *si fait ele samblant qu'ele soit courecie* » (§. 76) [fit néanmoins semblant d'être courroucée, II 85]. Lancelot, dépité, se retire en menaçant son mentor de ne plus jamais croiser son chemin, et Viviane le suit, et continue de jouer la comédie afin de voir jusqu'où va la réflexion de son jeune élève. Elle l'appelle « *vallet* » (§. 76) et lui rappelle qu'elle avait mis son mentor « *desor vous* » (§. 76) et que donc Lancelot, sous sa garde et son étroit contrôle. Ce faisant, elle teste le système féodal sur l'enfant précoce, en lui rappelant son statut d'infériorité, ou tout du moins de servitude. Elle lui demande ensuite s'il pense pouvoir disposer de ce qui appartient à Viviane comme bon lui semble. Lancelot répond que si telle est sa volonté, il s'abstiendra à l'avenir d'offrir ce qui appartient à la fée à ceux qui sont dans le besoin, mais il arrivera un jour où il ne supportera plus d'être malmené par un homme tel que son maître, et devra s'en aller du lac : « *ne endroit de moi n'ai-je cure de maistre a avoir ni de signor, mais de dame ne di je mie* » (§. 76) [« Pour ma part, je ne me soucie pas d'avoir maître ou seigneur – je ne parle pas d'une dame », II 85]. C'est certainement là la conclusion qu'escomptait Viviane, son projet premier, alors qu'elle employa le mentor du héros. Lancelot avoue sa volonté de ne jamais dépendre d'une quelconque figure masculine, d'aucun maître, ni d'aucun seigneur. Jamais donc il ne sera « homme » d'un roi, allant donc à l'encontre du principe de l'hommage, du système politique qu'il représente, et peut-être, de la codification du masculin, si ce n'est en ces

termes précis. Par contre, Lancelot précise immédiatement qu'il pourra être au service de dames, et ce qui semble ici être à première vue une réponse de politesse à celle que l'on nomme la Dame du Lac, fait également office de remarque proleptique concernant la future relation du héros avec Guenièvre, lui qui sera, de fait, son serviteur, et elle sa souveraine. Cette volonté de ne pas dépendre d'un homme suit directement l'expérience avec le mentor et il est pertinent de souligner que Lancelot apprend même ici à rejeter ce qui fait le script de cette masculinité martiale excessive, basée sur l'autorité imposée, le logocentrisme, et la violence comme solution première, comme il a pu l'observer durant son expérience. Il s'agissait à l'évidence de la performance du genre là où le but du maître était d'apprendre au héros « *comment il se devoit contenir* » (§. 44), et Viviane a pu ici accomplir l'impensable : inverser les codes sociaux qui régissent les sexes en dehors du lac. Servir un maître ou un souverain, c'est pareillement servir un chef de guerre, et parfois, les comportements abusifs qui viennent avec. De même, performer à l'image du mentor, c'est pareillement servir ces principes de masculinisation.

Emmanuèle Baumgartner disait de la tâche de la Dame du Lac, qu'elle associait à l'empreinte du merveilleux sur le héros, que « le rôle de la fée / de la féerie est donc bien de délier, de rompre la routine des filiations établies, des héritages acquis, pour produire un héros vierge, pour reformuler à neuf son destin. »[407] Dans le *Lancelot* propre, c'est en effet La Dame du Lac qui servira véritablement de mentor chevaleresque à Lancelot. Après avoir rassuré Lancelot en lui confirmant qu'il avait bien agi en donnant son cheval et son gibier, Viviane renverra en effet le mentor et se chargera d'éduquer le héros à sa façon, mais aussi ses cousins, Bohort et Lionel, après que Viviane les a sauvés des mains du tyran Claudas. Lancelot conservera avec elle un statut privilégié, proche de celui du fils adoptif,

[407] « L'enfant du Lac », dans *Lancelot*, Mireille Séguy, éd. (Paris: Autrement, 1996), 36.

et elle sauvera ses cousins principalement pour lui donner des compagnons du même lignage, et habituer le trio à grandir ensemble. À de nombreuses reprises durant le reste du cycle, Lionel et Bohort agiront en effet en faveur de Lancelot. Aussi peu disposé à devenir souverain qu'à servir quiconque, Lancelot laissera la direction de Bénoïc, une fois reconquise des mains de Claudas, à ses deux cousins. L'idée majeure derrière l'éducation de Lancelot est de façonner un nouveau modèle de masculinité guerrière forgé par les femmes, dont le but sera certes de servir leurs intérêts, sociaux, politiques, mais aussi de promouvoir une meilleure égalité des sexes.

Dans un article sur le rôle de la fée, Anne P, Longley insiste sur son caractère masculin dans la tradition chevaleresque, et montre ainsi comment l'éducation du héros inverse la perception des genres. Elle rapprochera de même le futur rôle de Guenièvre à celui de seigneur.

> Although the Lady of the Lake does not fully assume the status of master, there are several examples of her acting in a masterly role, a masculine role. To the degree that she effectively reverses traditional gender roles in the Lancelot, it is fitting (if rhetorically anomalous) to apply to her the category of master. In fact, it is her status as master that introduces a different understanding of male authority. The impetus for the majority of Lancelot's actions will be his relationship to Queen Guinevere. As we shall see, she holds the position of Lancelot's honored lady, lover, and lord … In the *Lancelot*, Guinevere exercises powers that would normally be reserved for her husband. There is no mention of her role as a wealthy landowner, but she does perform some of the lordly duties in relation to the knight Lancelot, in lieu of the king.[408]

C'est en effet Viviane qui soumettra au héros un long exposé sur les origines et les buts de la chevalerie, sur ses codes et symboles. Ayant atteint l'âge de dix-huit ans, Viviane sait que Lancelot ne restera pas éternellement dans le lac et commence à se montrer froide avec lui, quitte à feindre parfois la colère comme elle sut le faire plus tôt. Lancelot, ne comprenant pas que Viviane est triste de le voir ainsi grandi, décide un jour de s'en aller,

[408] « Guinevere as Lord », dans *Arthuriana* 12.3 (Fall 2002), 50-51.

mais Viviane le retient. Alors qu'elle lui demande ce qu'il désirait faire, Lancelot rétorquera : « *Par foi, je alaisse, fait il, en tel lieu ou je pourchaçaisse ma garison* » (§. 241) [« Par ma foi, je souhaitais m'en aller en un lieu où j'aurais recherché ce qu'il me manquait », II 247]. Ce lieu, il s'agit de la cour d'Arthur, car il eut ouï dire que tous les gens de valeurs « *sont en la maison le roi Artu* » (§. 241) [« se trouvent dans l'entourage du roi Arthur », II 247], cette « *garison* », c'est l'ordre de la chevalerie.

Mais à la différence de Lanzelet, qui apprendra les codifications du masculin chevaleresque en dehors d'un lac dont les seules habitantes étaient des fées, Lancelot a eu ici un mentor en sus de sa mystérieuse « *compaingnie* », bien qu'il se soit vivement opposé à sa logique comportementale.[409] Une autre différence majeure du Vulgate est que Viviane enseignera elle-même au héros ce qui fait – ou plutôt faisait – la chevalerie du temps, cette dernière ayant peu à peu évoluée vers un modèle plus individualiste.[410] Jean Frappier, en particulier, aura su montrer la qualité libérale des leçons octroyées à Lancelot:

> [L]a révolte contre le maître injuste et la gracieuse image de l'adolescent couronné de roses illustrent au mieux, avant Rabelais et Montaigne, les vertus d'une « institution » libérale, confiante dans les ressources de la nature et de la joie. Au chapitre de L'*Institution des Enfants*, qui se rattache par plus d'un biais à la longue tradition des pédagogies de luxe pour dauphins et « fils de rois », Montaigne parle durement des vieux romans qu'on lisait encore de son temps sous des formes remaniées et desséchées : « des Lancelots du Lac, des Huon de Bordeaus, et de tels fatras de livres à quoy l'enfance s'amuse, je n'en connoissois par seulement le nom, ny ne fais encore le corps, tant exacte soit ma discipline. » Si Montaigne, lui qui s'inquiétait d'éduquer un « enfant de maison », qui plus qu'à la science attachait du poids à la formation du jugement et à la réflexion personnelle, avait pu et daigné

[409] Nous noterons cependant que la « *merminne* » de Lanzelet invita des « *merwunder* » dans le lac afin de l'éduquer au combat, mais il s'agissait d'être hybrides dont le sexe reste incertain.

[410] Sur le rôle de la chevalerie selon Viviane, voir par exemple Jean Frappier, « L'Institution » de Lancelot dans le *Lancelot en prose* », dans *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner* (Paris: Belles Lettres, 1949), 269-278 ; Madeleine Pelner Cosman, *The Education of the Hero in Arthurian Romance* (Chapel Hill: U. of North Carolina P, 1968) ; Micheline de Combarieu du Grès, « Les « apprentissages » de Perceval dans le *Conte du Graal* et de Lancelot dans le *Lancelot* en prose », dans *D'aventures en Aventure*, « *Semblances* » *et* « *Senefiances* » *dans le 'Lancelot' en prose* (Aix en Provence: CUER MA, 2000), 51-103 ; Emmanuèle Baumgartner, « L'enfant du Lac », 33-50.

> lire *Lancelot du Lac* dans son texte authentique, j'ose croire que les pages sur l'« institution » chez la Dame du Lac auraient trouvé grâce à ses yeux.[411]

Le rôle de la chevalerie présenté par Viviane ne présentera rien de novateur une fois le discours contrasté avec d'autres romans ou manuels d'éducation chevaleresque. Il s'agira par exemple de protéger les faibles, hommes et femmes, contre les forts (et l'on retrouve ici l'expérience de Lancelot avec le mentor). Mais la fonction principale de la chevalerie sera de servir l'Église, l'un des nombreux aspects de ce « *grant fais* » (§. 241) [« fardeau », II 247] dont parle Viviane. Elle ira jusqu'à associer l'équipement du chevalier avec tout un ensemble d'allégories religieuses, et définira la chevalerie comme un « *ordene* » (§. 241) [« ordre », II 247], à l'image de ce qui caractérise le monastique.[412]

Au sein de ce discours, cependant, nous noterons une distanciation du « *logos* » hypermasculin. Par exemple, Lancelot demandera à Viviane : « *Sont dont li chevalier de greignour force de cors ne de menbres que li autres home ne sont ?*» (§. 243) [« Les chevaliers sont-ils plus forts et plus robustes que les autres hommes ? », II 247-48]. Nous pourrions penser qu'à cette question, tout mentor qui prise la masculinité guerrière avant tout autre chose aurait aisément répondu par l'affirmative. Mais Viviane s'empresse de répondre non. Au contraire, il faut arriver à saisir les qualités « *que il ne couvient pas en autres homes* » (§. 241) [« qui ne sont pas nécessaires aux autres hommes », II 248]. Plus que d'un surplus du masculin, Viviane souligne ici une distanciation. Il faudra en effet à Lancelot savoir faire le tri entre la primauté des « *bontés del cors* » (§. 243) [« attributs physiques », II 249], notamment être « *grans … corsus … isniaus … biaus … plaisans* » (§. 243) [« grand, robuste, leste, beau ou charmant », II 248-49], tous attributs de Nature –

---

[411] « L'Institution », 278.
[412] Se rapporter à ce propos à Georges Duby, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme* (Paris: Gallimard, 1978).

de naissance – qui, bien qu'ils puissent être entretenus, sont génétiquement alloués aux plus chanceux, « *fors del ventre sa mere de cele ore que il naist* » (§. 243) [« en naissant du ventre de sa mère », II 249], et dont la gente masculine la plus virile peut se targue en priorité. D'autres qualités sont donc amenées par Viviane, comme les « *bontés del cuer* » (§. 243) [« qualités morales », II 248], notamment la « *courtoisie et debonaireté* » (§. 243) [« la courtoisie et la grandeur d'âme », II 249]. Lancelot concluera que « *mest il avis que chascuns les porroit avoir se perece ne li tolist* » (§. 243) [« il me paraît clair qu'on ne manque à la valeur morale que par paresse », II 249], et donc par refus, ou une accentuation moins prononcée, de Nourriture – l'éducation, la construction du sujet. Les leçons de Viviane accentuent ainsi une réarticulation des priorités qui forgent le masculin chevaleresque, et l'on peut ainsi douter, suite à l'expérience qu'il eût avec le mentor, que Lancelot ait pu avoir le même enseignement théorique, et les mêmes priorités performatives, en dehors du lac.

De même, Viviane insistera sur le rôle principalement défensif du chevalier, un ordre qui selon elle apparut quand « *force conmencha a vaincre droiture* » (§. 243) [« la force l'emporte sur la justice », II 248], une sélection de « *garans* » (§. 243) [« garants, II 250] qui sont « *desor* » (§. 243) [« au-dessus », II 250] les « *febles* » (§. 243) [« faibles », II 250], mais ce sont aussi des « *paisibles* » (§. 243) [« pacifistes », II 250], pour « *les fors bouter ariere des tors que il faisoient et des outrages* » (§. 243) [« pour mettre un terme aux torts et aux outrages causés par les forts », II 250] et non pas afin d'affirmer ou d'abuser de leur autorité, ce qui rejoindrait la logique du mentor. À l'opposé de ce dernier, le principe de la chevalerie telle qu'énoncée par Viviane est de recourir à la force uniquement en dernier recourt. Il ne reste plus maintenant qu'à Lancelot de trouver « *qui* »

(§. 251) [« quelqu'un », II 257] pour faire de lui un chevalier – et non pas nécessairement « *home* ». Ce « *qui* », qui est répété ici par deux fois dans les clauses conditionnelles du héros – « *se je truis qui a nul jour me voelle faire chevalier* » (§. 251) [« si je trouve un jour quelqu'un qui veuille bien me faire chevalier », II 257], et plus loin, « *se je truis qui m'en doinst l'onour* » (§. 251) [« si je trouve quelqu'un pour me conférer cet honneur », II 258] – ce sera Guenièvre.

Finalement, la Dame du Lac, après ses leçons, habillera le héros en blanc, certes couleur de pureté et d'innocence si l'on se fie au symbolisme chrétien, mais aussi de l'Autre Monde, d'un point de vue païen, c'est-à-dire de l'absence d'inscription dans le monde des hommes. Tout son équipement représentera ainsi ce qui fait l'essence merveilleuse du lac et de l'empreinte féminine qui forgea la chevalerie de Lancelot. Haubert, heaume, écu, lance, cheval, robe, cotte, et manteau, rien n'échappe au symbolisme de la couleur, qui parfois est « *argent* » (§. 253) [argenté, II 260], « *comme noif* » (§. 253) [comme neige, II 260], voire « *come noif negie* » (§. 253) [comme neige fraîchement tombée, II 260], « *d'un blanc samit* » (§. 253) [de samit blanc, II 260], « *fourrés d'ermines* » (§. 253) [fourré d'hermine, II 260], dont nous savons que la fourrure est blanche et utilisée pour de nombreux manteaux, mais encore, « *d'un blanc cendal* » (§. 253) [de cendal blanc, II 260]. À l'évidence, le vestimentaire de Viviane est « *riche et de grant beauté* » (§. 253). Il en sera de même pour la « *compaingnie* » qui accompagne le héros, cette cryptique assemblée dont nous ne savons rien, mais dont nous savons via la sémiotique même du terme qu'elle est associée au héros, ils se dirigeront vers la cour du roi Arthur « *assés cointement* » (§. 254) [dans un équipage assez élégant, II 260]. Ce qui compte pour Viviane, et conséquemment pour le héros, c'est « *que nule rien n'i eüst qui ne*

fust tout blanc » (§. 253) [« qu'il n'y ait rien qui ne soit blanc », II 260], « *pour ce qu'il n'i eüst riens fors blanc* » (§. 253) [« qu'il n'y ait que du blanc », II 260]. Viviane lèguera ainsi Lancelot à Arthur sous la forme d'un don contraignant : « *Rois Artus, dist ele, je sui a vous venue de moult loing, et si vous vieng un don requerre que vous ne me devés pas escondire, ne vous n'i poés avoir damage ne honte ne mal ; ne ja ne vous coustera del vostre rien* » (§. 258) [« Roi Arthur, je suis venue à vous de bien loin, pour vous demander un don que vous ne devez pas me refuser ; et vous n'en pourrez retirer ni dommage, ni mal, ni honte, et il ne vous coûtera rien », II 268]. Maîtresse de Merlin et de Lancelot, c'est avec la même facilité qu'elle soumet Arthur à sa volonté. Mais elle n'arrête pas là sa demande, et soumet une autre condition. Elle insistera auprès d'Arthur pour que Lancelot conserve ses armes : « *et bien sacés que cis vallés ne puet estre chevaliers d'autres armes ne d'autres robes que de celles qui ci sont* » (§. 258) [« Et sachez que ce jeune homme ne peut être fait chevalier avec d'autres armes et d'autres vêtements que ceux-ci, ni un autre équipement », II 269]. Lancelot demeure ainsi particulièrement éloigné des complexités héraldiques, parfois pompeuses, et des oriflammes qui font la masculinité chevaleresque du temps. Comme chez Chrétien, seul le rouge vermeil saura remplacer en temps et en heure l'aspect fantomatique du héros, la couleur blanche restant au demeurant pour le héros symbole de l'effacement de soi.

> Le *Lancelot* est ainsi le premier récit qui, liant d'abord le destin du personnage au monde féérique, crée cette « merveille » : un chevalier qui assure la pénétration de cet univers dans le monde arthurien/le monde des hommes, qui en porte et en défend les couleurs, le blanc de ses armes de « chevalier nouvel » … un héros qui, parce qu'il est/sera le plus beau, le meilleur des chevaliers et le plus « désiré », pourrait réconcilier l'ancien et le nouveau, le vieil ordre féodal menacé, incarné par la génération des « pères », le roi Ban, le roi Bohort, tous deux mis à mort, le roi Arthur, frappé d'impuissance, de léthargie, et l'idéal courtois, le nouvel ordre du monde chevaleresque « nourri », porté, défendu par la féérie du Lac.[413]

[413] Baumgartner, « L'enfant du Lac », 39.

Arthur ayant accepté ses conditions, Viviane quitte le héros en l'informant de sa noble descendance sans pour autant lui révéler son nom, qu'il devra découvrir. Ce faisant, elle l'exhorte à faire preuve de détachement des origines, de mobilité et de fluidité. Elle lui confie également un anneau magique, dont le pouvoir est de faire apparaître clairement les enchantements. Lancelot pourra ainsi voir à travers les « *semblances* », magiques comme sociales ou politiques. Elle laisse ainsi derrière elle, non sans tristesse, un fils adoptif qui pourra désormais servir son dessein : rééquilibrer les rapports de pouvoir entre les sexes, voire reconsidérer l'idée même qu'il puisse y avoir un déséquilibre parmi le genre humain.

b. Les deux amant(e)s de Lancelot

i. De Viviane à Guenièvre

> Sans cesse Lancelot croise le regard des autres, entre dans leur champ de vision. Il se tient, sans le vouloir, au point de convergence des regards, et cristallise sur lui l'attrait irrésistible que fait naître le sentiment de la beauté, parce que, reflet d'une perfection dont les hommes gardent le souvenir mélancolique dans leur cœur, elle comble leur appétit d'absolu … Autour de Lancelot, plaisir de la vue et désir de possession sont presque simultanés, l'apercevoir et l'aimer presque identiques.[414]

Cette observation de Michèle Gally est particulièrement pertinente au moment où Lancelot arrive à la cour du roi. En effet, avant la rencontre avec Guenièvre, c'est tout un ensemble de figures masculines qui seront attirés par sa grande beauté. Arthur remerciera Viviane de lui avoir apporté un si beau jeune homme. Puis Gauvain, le plus fameux représentant de la société chevaleresque arthurienne, dira immédiatement que Lancelot « *moult est biaus* » (§. 264) dès le premier regard. Puis suivra Yvain (un autre chevalier d'importance, chez Chrétien, comme dans la tradition arthurienne dite « primitive ») qui usera d'une plus grande hyperbole alors qu'il dira à la reine : « *c'est tous li plus beau vallés que vous*

[414] Michèle Gally, « Sous le feu des regards ou la beauté captive », dans *Lancelot*, Mireille Séguy, éd. (Paris: Autrement, 1996), 55.

onques veissiés de vos ex » (§. 264) [« c'est le plus beau que vous ayez jamais vu », II 274]. Ce sont donc les hommes qui disent à la reine à quel point le héros est attirant, quelle que soit la source de leur attraction, et ce n'est qu'après avoir éprouvé l'intrigante récurrence de ces mondanités que Guenièvre formule finalement son désir de rencontrer cette prodigieuse créature qui suscite tant de regards et d'admiration. Arthur renchérira même, non sans valeur proleptique : « *En non Dieu ! dame, vous le verrés ja come le mix taillé et le plus bel que onques veïssiés, au mien espoir* » (§. 264) [« Par Dieu, dame, vous vous apercevrez que c'est le mieux bâti et le plus beau que vous ayez jamais vu, à mon avis ! », II 274]. Comme nous le savons, Guenièvre ne pourra par la suite qu'acquiescer.

C'est donc grâce à, ou à cause de, l'accumulation de ces commentaires lui venant des plus hauts représentants mâles de la cour d'Arthur que Guenièvre se retrouve premièrement intriguée par Lancelot. C'est l'admiration, et peut-être même l'attirance, qu'ils portent à cet être bâti « *par mesure* » qui nourrit la curiosité de la reine. De plus, Guenièvre apprend presque immédiatement de la bouche du roi comment une femme, la Dame du Lac, avait requis du souverain que Lancelot devienne chevalier dans les armes et vêtements qu'il portait au moment de sa venue. À ces dires, la reine « *si s'en esmerveille moult* » (§. 264), une réaction propice lorsque l'on sait l'empreinte du merveilleux qui fait l'accoutrement du jeune homme. Toute la cour est au courant que vint un « *biaus vallés* » (§. 264), et « *qu'il vient a court vestus de robe a chevalier* » (§. 264) [venait à la cour vêtu en chevalier, II 275]. Son adoubement terrestre, arthurien, ne sera donc qu'une simple formalité, ou mieux encore, absolument insignifiant, lui dont la chevalerie, et les codes subjectifs qui l'accompagnent, font qu'il est d'ores et déjà préparé, formé, construit par le système lacustre dont il provient. Plutôt que de se présenter comme un prétendant à la cour

arthurienne, un compétiteur qui devrait passer par un système de promotion qui dépendrait du bon vouloir d'Arthur, puis qui devrait jauger sa masculinité à celle des autres chevaliers de la cour, c'est sous le regard admiratif de tous, hommes et femmes, aristocrates comme membres du peuple, qu'il fait son entrée: « *Lors salent as fenestres cil de la vile, hommes et femes, et dient la ou il le voient passer c'onques mais ne virent si bel* » (§. 265) [Alors les gens de la ville, hommes et femmes, se précipitèrent aux fenêtres, et s'écrièrent sur son passage que jamais ils n'avaient vu de si beau jeune homme, II 275].

Une fois les deux futurs amants face à face, Guenièvre notera en effet la beauté de Lancelot, et « *dist que prodome le face Dix, car grant plenté li a donnee de biauté* » (§. 265) [dit qu'il fallait souhaiter que Dieu lui donne la valeur, car il lui avait donné déjà une grande beauté, II 276], mais la réaction de Lancelot alors qu'il pose les yeux sut la reine pour la première fois bénéficiera d'une attention toute particulière de la part des auteurs :

> *La roïne regarde le vallet moult durement et il li, toutes les fois que il li puet ses ex tourner couvertement : si s'esmerveille comment si grans biautés puet venir com il voit en li aparoir, que la biauté de sa Dame del Lac ne nule autre biauté qu'il onques eüst veüe ne prise il riens envers cesti. Et il n'avoit mie tort s'il ne prisoit nule autre biauté envers la biauté la roïne, car ce fu la dame des dames et la fontainne de biauté. Mais s'il seüst la grant valour qui en li estoit, encore l'esgarderoit il plus volentiers, car nule si n'estoit, ne povre ne riche, de sa valour.* (*Le Livre du Graal*, §. 264)
>
> [Elle observait le jeune homme avec beaucoup d'attention, et il en faisait autant, aussi souvent qu'il pouvait poser ses yeux sur elle à la dérobée : il s'émerveillait de découvrir en elle une si grande beauté que celle de sa Dame du Lac, ni aucune autre qu'il avait pu voir auparavant, ne lui paraissait de la moindre valeur comparée à celle de la reine, car c'était la dame des dames et la fontaine de beauté. Mais s'il avait connu la grande valeur qui était en elle, il l'aurait regardé avec encore plus d'intérêt, car aucune femme, ni pauvre ni riche, ne l'égalait dans ce domaine, II 276]

Plusieurs choses sont à noter ici. D'abord, tout comme la mention des attraits physiques, de l'accoutrement, et de l'assujettissement du jeune homme à une figure qui puisse être

« Dame » firent que Guenièvre « *s'en esmerveille moult* », c'est également sous le regard du merveilleux que le rapport de Lancelot à la reine s'effectue, tandis qu'il fait face à « *si grans biautés, si s'esmerveille* ». Le merveilleux, qui plus tôt construisit le héros, aide à articuler le transfert d'une figure féminine proéminente à une autre. Confirmation nous est donnée ici de la Dame du Lac comme patronne suprême de Lancelot, et peut-être même de sa conceptualisation de la gente féminine, ou de la sacralisation de la féminité. Elle est en effet « *dame des dames* », et l'hégémonie de sa féminité est soulignée via un rapport direct avec le symbolisme aquatique du merveilleux dont elle provient. Elle est, pour Lancelot, la « *fontainne* » du beau, et en notant chez Guenièvre une beauté mystique, similaire à celle de son ésotérique mère adoptive, Lancelot transfère sa loyauté et son assujettissement d'une dame à une autre, dont la « *grant valour* » fait la réputation : « His every action is dominated by his love for her. Guinevere holds the place of honored lady, yet from the moment of their first encounter she becomes much more than the object of Lancelot's love; she governs many of his actions as a knight. »[415] Selon Longley, Guenièvre est donc dans le Vulgate une figure d'autorité qui transcende son association aux règles amoureuses de la *fin' amors*. Lancelot aurait du être fait chevalier dès le lendemain de son arrivée à la cour d'Arthur, mais bien que les usuelles cérémonies aient été faites, elles ne prennent conclusion officielle car c'est à Arthur de lui soumettre son épée, et « *ne menbra il a lui n'a autrui de s'espee chaindre, que li rois li devoit avoir chaint* » (§. 264) [ni lui ni personne ne se souvint de son épée, que le roi aurait dû lui ceindre, II 283]. Nous noterons que c'est Guenièvre, et non Arthur, qui se renseignera en premier sur le nom et les origines du héros, en vain, une tâche généralement réservée au seigneur. De même, c'est elle, et non Arthur, qui lui demandera de lui faire des rapports sur ses aventures et ses

[415] Longley, « Guinevere as Lord », 52.

accomplissements. C'est aussi sous la direction de la reine, et non du roi, que Lancelot enverra chaque prisonnier ou toute personne délivrée de l'emprise d'un injuste ou mauvais traitement.

La toute première aventure de Lancelot est en cela pertinente. Accompagné d'un chevalier de fortune, il lui faudra secourir une demoiselle d'une routine cyclique nocturne fort douteuse. La jeune fille est emprisonnée toute la journée sur un lac, au beau milieu d'une prairie, sous un sycomore, un lieu propice à la dimension féérique donc, bien qu'ici banalisé. Et nous apprendrons sans surprises par la suite qu'il s'agissait bel et bien d'une mise-en-scène afin de tester Lancelot. Chaque nuit deux chevaliers la font sortir de sa prison, l'emmènent, puis la ramènent au petit matin. Pour la délivrer, il faudrait que deux chevaliers acceptent de combattre ces deux-là, et Lancelot et un compagnon de fortune se proposent d'être ces deux candidats. Suite aux prouesses du héros, ils conquièrent la jeune fille des mains des deux autres chevaliers abusifs. Sur la rive, des serviteurs s'affèrent à nourrir et loger les deux secoureurs, puis la demoiselle demande à ce que l'on fasse trois lits, ce à quoi Lancelot rétorque qu'il couchera avec elle. Après un premier refus, la demoiselle accepte. En partageant sa couche, l'intention de Lancelot est de s'assurer que personne d'autre ne s'y glisse (comme son compagnon de fortune qu'il ne connaît pas) sans qu'il ait pu s'en apercevoir s'il avait dormi dans un autre lit. Ainsi, ils « *dorment jusques au matin* » (§. 291). Suite aux enseignements de Viviane, notre jeune héros est immédiatement conscient des risques du viol et sa toute première aventure le confirme comme étant un protecteur des agressions sexuelles des chevaliers trop possessifs. Plus loin, il lui faudra combattre un autre chevalier afin de délivrer une autre jeune fille de son

emprise, et, défait, l'autre « *li guerpist la damoisele* » (§. 292) [lui abandonna-t-il la demoiselle, II 301].

C'est aux bons soins Guenièvre que Lancelot enverra ces deux jeunes filles, mais il leur précise alors de faire parvenir à la reine le message suivant : « *si dites a ma dame la roïne que … je li mant que pour moi gaaingnier a tous jours, qu'ele me face chevalier : si m'envoiece une espee …* » (§. 292) [« dites à ma dame la reine que … je lui mande, si elle veut me gagner pour toujours, de me faire chevalier en m'envoyant une épée », II 302]. Déjà en route pour secourir une demoiselle, Lancelot en délivre deux autres, dont une a tous les airs d'une fée, Le Vulgate semble donc faire de l'entourage de Guenièvre de tels personnages, à l'image de ce que l'on a déjà pu observer chez Chrétien, les mystérieuses demoiselles qui l'entrainèrent à la honte travaillant à ce qu'il suive l' « *ergon* » d' « *Amor* » et de la reine. En demandant à Guenièvre de lui faire parvenir son épée, il la reconnait comme « seigneur(e) », et en lui faisant parvenir ces jeunes femmes, il lui montre son « hommage ». Tout est mis en place afin que Guenièvre sache que Lancelot accepte de jouer ce rôle de serviteur.

Un jeune coursier, que Lancelot envoya plus tôt à la cour afin qu'il serve Guenièvre, revient prestement avec la lame de Lancelot, et lui transmet un message de réponse de la part de Guenièvre : « *Et si vous mande … que vous la chaigniés* » (§. 293) [« Et elle vous ordonne … de la ceindre », II 302]. Jusqu'à présent, Lancelot avait refusé de ceindre l'épée qu'il portait. Il la prend de son arçon, là où elle réside depuis le début de ses aventures, et la confie symboliquement en échange de celle de Guenièvre au jeune homme. Puis il dit à voix haute, via une déclamation solennelle qui fait office de changement identitaire, « *c'ore est il chevaliers, Dieu merci et sa dame !* » (§. 293) [« que

désormais il était chevalier, par la grâce de Dieu et celle de sa dame », II 302]. Cette performance cérémonieuse de la remise de l'épée concrétise ainsi le rôle de Guenièvre comme guide des performances chevaleresques du héros, et Lancelot ne sera ni le serviteur d'un roi, ni véritablement son propre serviteur. Les auteurs interviennent même afin d'appuyer le changement terminologique qui s'ensuit : « *Et pour ce l'apele li contes « vallet » jusques ci* » (§. 293) [« C'est pour cette raison que le conte l'appelle « jeune homme » jusqu'à ce point », II 302], une traduction un peu libre ici, et dont j'appuierai plutôt le service plus que le genre, bien que la terminologie ni échappe pas totalement. La phrase suivante, qui sera la première à se référer au héros par son nouvel épithète, confirmera le rôle de maîtresse de guerre que tiendra Guenièvre. Le coursier « *avoit tant loé a sa dame le nouvel chevalier que ele l'atent a grant desir, ne ne velt que autres face sa bataille* » (§. 293) [avait dit tant de bien du chevalier nouveau à sa dame qu'elle l'attendait avec impatience et ne voulait pas que personne d'autre se charge de sa bataille, II 303]. Il s'agira pour le héros, suivant les directives de Guenièvre, de promouvoir la femme, éthiquement, politiquement, ainsi que de tamiser ou pacifier les excès de guerre et de violence des hommes. Tel sera le but de l'une des aventures les plus importantes de la jeune carrière du héros, celle de la Douloureuse Garde, un « *chastel* » (§. 309) [château, II 317] qui « *seoit trop orgueillousement* » (§. 309) [se dressait, plein d'orgueil, II 317], *en haute roce naïe* (§. 309) [sur une haute roche naturelle, II 317], un espace au symbolisme du masculin guerrier renforcé, et que Lancelot transformera en Joyeuse Garde après en avoir levé les enchantements, mettant ainsi en valeur les « *plus de .XL. fontainnes* » (§. 310) [plus de quarante fontaines, II 317] qui l'entourent. Plutôt que Bénoïc, qu'il laissera à la garde de ses cousins, tel sera son lieu de résidence.

ii. D'Arthur à Galehaut

Dans cette analyse, je me suis focalisé sur le genre du héros, même si parfois, par extension, je parle du sexe, ou du corps, de Lancelot. Lorsque l'on mentionne Galehaut, l'on rentre bien plus dans le domaine du désir, de la sexualité, de l'érotisme ou d'une relation homosociale fort rapprochée, qu'il faudrait contraster avec celle que le héros entretient avec Guenièvre, et c'est là un aspect que j'ai décidé de ne pas aborder, car déjà fait. J'ai pu commenter, lorsque nécessaire, sur la passivité sexuelle de Lanzelet, ou bien sur la discrétion de Chrétien quant à la scène d'amour entre Lancelot et Guenièvre, qui fait partie, au demeurant, des conventions romanesques du genre et de l'époque. L'originalité de la relation de Lancelot à Galehaut dans le Vulgate est remarquable, car c'est là un épisode qui n'apparaît ni chez Ulrich ni chez Chrétien. Face aux autres textes étudiés, les auteurs du Vulgate ont non seulement su jouer avec la construction du genre de Lancelot, mais ils ont aussi pu en troubler les rôles sociaux, faisant d'une fée un mentor et d'une reine un seigneur de guerre. Ils ont pu également faire du corps sexué du héros une abstraction malléable. Sur le plan de la sexualité et du désir, ils joueront également sur deux fronts. Il y aura évidemment Guenièvre, mais il y aura aussi Galehaut, un personnage dépourvu de seigneur et dont le surnom de « *fix a la Gaiande* » (§. 310) [fils de la Géante, II 467], suggère, comme chez Lancelot, la marque du merveilleux. En plus des questions de flux du ou des genre(s), du ou des corps, et du ou des sexe(s), le Vulgate adresse celles du flux de la, ou des, sexualité(s). La rencontre avec Galehaut constitue un exemple majeur de ce dernier point.

Tout comme les figures féminines qui, comme la dame de Malehaut, la demoiselle d'Escalot, ou Morgane, tenteront de s'accaparer Lancelot et de le retenir entre leurs mains, les admirateurs masculins du héros sont également nombreux dans le Vulgate.

> Il faudrait parler ici des affections masculines qui entourent Lancelot : celle passionnée, exclusive, de Galehaut qui sacrifie sa gloire de vainqueur au bonheur du compagnonnage avec le jeune chevalier ; celle même, plus ambigüe, d'Arthur déçu de perdre Lancelot, désireux de son retour, peiné de la haine que celui-ci lui porte après la répudiation de Guenièvre ; celle de tous les chevaliers qui saluent ses prouesses et son élégance et voudraient le retenir près d'eux… Leur rapport secret à la sexualité se lit peut-être dans cette scène de « fabliau » où un chevalier étreint Lancelot en le prenant, de nuit, pour sa femme.[416]

Nous avons vu plus tôt comment ce furent Gauvain, Yvain, et même Arthur, qui reportèrent en premier lieu la beauté du héros à Guenièvre avant que celle-ci ne le rencontre. Mais aucun chevalier du Vulgate ne sera aussi passionné à l'égard du héros que Galehaut. Après que Lancelot a été intronisé à la Table Ronde, il participe aux guerres d'Arthur et se montre rapidement comme étant son meilleur élément. À de nombreuses reprises, le roi aurait pu en effet en venir à sa perte si ce n'avait été sans le concours du chevalier du lac. Galehaut, un homme de grande taille qui, à l'image d'Iweret et de Méléagant, semble à première vue se présenter comme un adversaire classique de Lancelot, à la masculinité hyperbolique, et qui est en effet ici en guerre avec Arthur. Alors que Galehaut allait l'emporter sur le célèbre souverain, Lancelot et ce « fils de la Géante », alors qu'ils se rencontrent sur le champ de bataille, nourrissent immédiatement une admiration réciproque, à tel point qu'Arthur, pour l'un, celui que l'on doit protéger, comme pour l'autre, celui que l'on cherche à renverser, devient une excuse de second plan. C'est déjà le cas concernant Lancelot dans la relation qu'il voue à Guenièvre, sa véritable souveraine, le roi n'ayant finalement que bien peu de pouvoir, ou même d'interactions,

[416] Gally, « Sous le feu des regards », 60.

avec le héros. En devenant ami proche de Galehaut, Lancelot évite à Arthur la perte de son royaume, et une grande partie du cycle Vulgate voit le héros s'en aller de la cour, abandonnant par là même ses errances, afin de se rendre dans le royaume de Sorlois sur lequel règne Galehaut. Durant son séjour, la relation entre les deux hommes évoluera, et Galehaut deviendra celui qui organisera la première rencontre amoureuse entre le héros et Guenièvre, durant laquelle les deux amants échangeront leur premier baiser, une relation triangulaire que l'on pourrait caractériser de multiples façons.

Un grand nombre de critiques ont discuté du lien entre les deux hommes. Certains ont pu le lire comme étant une relation homosexuelle,[417] tandis que d'autres se concentrent sur l'aspect passionnel de leur amitié.[418] Les discussions qui me paraissent les plus pertinentes sont celles qui sont les moins totalisantes, et qui savent saisir la nécessité de non-qualification ou de non-placement propre au héros, et qui flottent nécessairement entre un discours qui souligne le compagnonnage hyperbolique qui lie les deux amis tout en sachant reconnaître un ensemble de signes suggérant, au minimum, l'homo-érotisme, si ce n'est véritablement l'homosexuel.[419] Par exemple, il sera dit de Lancelot, tandis que la voix narrative reportera ses pensées, que Galehaut est celui qu'il « *aimme sor tous homes* » (§. 1) [aimait plus que tout autre homme, II 925]. Par contraste, Galehaut déclarera

[417] Voir par exemple Christiane Marchello-Nizia, « Amour courtois, société masculine, et figures du pouvoir », *Annales E.S.C.* 36 (1981), 969-82 ; Jean Markale, *Lancelot et la chevalerie* (Paris: Imago, 1985) ; ou encore Gretchen Mieszkowski, « The Prose *Lancelot*'s Galehot, Malory's Lavain, and the Queering of Late Medieval Literature », *Arthuriana* 5.1 (1995), 21-51.

[418] Voir notamment Jean Frappier, « Le personnage de Galehaut dans le *Lancelot en prose* », dans *Amour courtois et table ronde* (Genève: Droz, 1973), 181-208 ; Reginald Hyatte, « Recording male Friendship as *fine amor* in the *Prose Lancelot* », *Neophilologus* 75.4 (1991), 505-18 ; Carole Dover, « Galehot and Lancelot: Matters of the Heart », dans *The World and Its Rival : Essays on Literary Imagination in Honor of Per Nykrog*, Kathryn Karczewska et Tom Conley, éds. (Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1999), 119-35.

[419] Voir entre autres Peggy McCracken, « The Love of the Dead: Heroic Love and Heroic Masculinity in the *Prose Lancelot* », dans *Entre Hommes: French and Francophone Masculinities in Culture and Theory*, Todd W. Reeser et Lewis C. Seifert, éds. (Newark: U of Delaware P, 2010), 51-66 ; Jacques Roubaud, « Galehaut et l'Éros mélancolique (une fiction rhétorique) », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'Humanité* 41 (1982), 362-82 ; E. Jane Burns, *Arthurian Fictions : Rereading the Vulgate Cycle* (Columbus: Ohio State U P, 1985).

vocalement à Lancelot, quelques lignes plus tard : « *vous estes la riens el monde que je plus aim* » (§. 1) [« vous êtes l'être au monde que je chéris le plus », II 925]. Il y a une passion notable chez Galehaut qui n'est pas immédiatement réciproque chez le héros. Lancelot garde en effet l'amour qu'il porte à son compagnon pour lui-même et c'est la voix narrative qui transmet ses pensées à l'audience. Si Galehaut est l'homme qu'il aime le plus, Lancelot inscrit ce dernier dans une structure superlative qui ne prend en compte que les gens de sexe masculin. Par contraste, pour Galehaut, il n'y a rien au monde, homme, femme, soi-même, et toute autre chose, qu'il aime plus que Lancelot, une terminologie (« *riens el monde* ») qui éloigne d'ailleurs le héros d'une représentation strictement masculine. S'il n'y a de baiser ou de rapport sexuels entre les deux hommes, il y a chez Galehaut un amour prononcé, une forme d' « *eros* » donc, pour celui qui demeure son « *ami* ».

Bien qu'il soit parfois convenable d'user d'un vocabulaire courtois pour décrire les relations de compagnonnage entre chevaliers dans le roman médiéval, plusieurs assertions de la part de Lancelot ou bien de Galehaut, ou même des scènes particulières, invitent à la réflexion. Lorsque Galehaut dit à Lancelot « *je vous ai plus amé et aim que je onques ne fis rien qui vive* » (§. 4) [« je vous ai aimé et vous aime plus que je n'ai jamais aimé quiconque », II 929], par exemple, le vocabulaire employé est clairement passionnel. Une fois encore, la description de Lancelot « *rien qui vive* » ne le masculinise pas, et l'emploi de « *rien* » que l'on retrouve ici le sublime tout en l'effaçant. Il est un « quelque-chose » au superlatif. Mais encore, après la victoire de Lancelot face à Galehaut, alors que ce dernier l'invite à passer la nuit chez lui et s'immisce dans son lit tandis que Lancelot dort, les deux chevaliers « couchent », de fait, ensemble. Peggy McCracken observera la chose suivante :

> The passage has solicited a lot of attention from critics. Some see the passage as indicating that Galehaut and Lancelot sleep together in the same bed and, presumably, that they have sex. Others insist on the number of beds in the room to argue that Galehaut sleeps near Lancelot, but not in the same bed. It may be useful to shift the discussion from whether or not the knights sleep in the same bed to the symbolic importance of the scene in establishing a relationship between the two knights.[420]

Dans une même perspective, la variété de l'ensemble des thèmes et des symboles qui entourent les deux chevaliers devraient inviter à la variété des interprétations, plutôt que d'essayer de prouver une sexualité entre deux figures qui, si elles partagent effectivement le même lit, et iront même jusqu'à partager la même tombe une fois Lancelot mort, n'ont jamais d'union sexuelle notable dans le texte. Tout reste ici aussi affaire de suggestion, et donc, d'interprétation. C'est encore à l'audience de devoir faire le travail.

Edward Joe Johnson soutiendra quant à lui la toute importance symbolique des contextes qui lient les deux chevaliers, et notera que leur relation homoérotique n'est possible que parce qu'elle advient dans cet Autre Monde qu'est le fief de Galehaut, les « Îles Lointaines » qui ne sont pas sans rappeler le symbolisme du lac dans *Lanzelet*.[421] Mais il reconnaîtra de plus la thématique de la cessation de la violence masculine comme l'un des symboles majeur qui articule la relation entre les deux hommes :

> The Prose *Lancelot* … links homosocial relationships with violence … It is Lancelot as a great warrior who first attracts the admiration and desire of Galehaut. Galehaut courts Lancelot by abetting his violence when he gives him weapons and horses. Ambiguously, it is the cessation of violence that makes the friendship commitment between the two, but also marks the ultimately moral *demesure* on Galehaut's part.[422]

Les multiples connotations du verbe « coucher », les situations nuptiales qui invitent à l'érotisme, le langage courtois qui lie les deux hommes, le merveilleux qui rend leur

---

[420] Peggy McCracken, « The Love of the Dead », 54.
[421] *Once There Were Two True Friends, or Idealized Male Friendship in French Narrative from the Middle Ages through the Enlightenment* (Birmingham, AL: Summa, 2003), 61.
[422] *Once There Were Two True Friends*, 62.

passion possible, et leur union dans la mort ne sont que quelques exemples qui inviteraient à mettre fin à des débats académiques dont le but serait de chercher la seule et unique réponse à leur relation. C'est tout un ensemble de codes et de symboles que les auteurs du Vulgate nous invitent à déchiffrer ici, et comme la majorité des éléments qui font le héros, ces éléments invitent à la pluralité interprétative, et ainsi, à ne pas tomber dans des certitudes trop rapidement amenées.

Conclusion : Le graal et la chute du monde arthurien

Lancelot, ici dans le Vulgate, à l'anatomie malléable, fluctuante, aux allégeances politiques renversées, et au rapport à la passion (et possiblement à l'identité sexuelle) duel, permettra d'accomplir des merveilles au même titre que ses congénères chez Ulrich ou Chrétien. Ainsi, alors que les auteurs du Vulgate décidèrent d'incorporer le « graal » dans la biographie littéraire de Lancelot, tout invitait à penser que la relation symbolique du héros à l'objet ne pouvait être qu'en corrélation. Tout comme Lancelot est lui-même un sujet mystérieux chez Chrétien, le graal est également un objet mystérieux, une pièce de vaisselle, certainement un plat à servir, dont la fonction de réceptacle pouvait inviter à l'imagerie féminine, un objet de quête de choix pour le héros donc, lui qui est construit par les femmes.[423] Puisque « du Lac », Lancelot est associé au païen, et le « graal » porte en lui un ensemble de croyances ésotériques laissées ouvertes et libre à l'interprétation chez Chrétien. Nombres de légendes du folklore celtique ont pu être mentionnées quant aux origines de ce réceptacle, notamment chez les folkloristes et les celticistes, comme le chaudron de Dagda, ou encore de possibles origines sarmatiennes. Mais tout comme Lancelot, à qui l'on a pu attribuer certaines de ses « origines » chez le dieu Lug, ou encore

[423] Voir note 258, p. 246.

Heimdl,[424] il s'agit aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles d'une toute autre affaire. La plupart des personnages ou objets symboliques ne nous viennent pas complètement *ex-nihilo*, et portent en eux la trace d'un passé composite. Il faut savoir reconnaître ce passé, sans nécessairement y assujettir son interprétation ou imposer une lecture sémiotique unilatérale. Il faut en effet également savoir s'en distancer afin de permettre cette « mouvance » dont parlait Paul Zumthor :

> Je suis porté à discerner, dans la pratique signifiante productrice de textes médiévaux, deux facteurs qui déterminent le fonctionnement et nuancent les effets de l' « intertextualité » : l'existence de ce que je nommerai, d'une part des *modèles*, d'autre part des *variations*. A vrai dire, modèles et variations ne constituent que les deux aspects d'un phénomène majeur, définitoire de la culture médiévale : ce que j'ai d'ailleurs appelé la « mouvance » des textes. J'entends désigner par ce thème le caractère hiérarchique de la production textuelle (et peut-être, de façon plus générale encore, de toute production de discours) dans la civilisation du Moyen-âge occidental. Tout texte médiéval possède une généalogie, se situe à une place relativement précise, quoique mobile, dans un réseau de relations génitives et dans une procession d'engendrements. En ce sens, les relations intertextuelles au Moyen-âge tiennent de celles qu'instaurent, dans notre pratique moderne, le commentaire (rapport d'interprétation), voire la traduction (rapport de transposition). Notons du reste en passant que commentaire et traduction sont des procédures à nous léguées par les clercs médiévaux. Il en résulte que l'intertextualité se déploie simultanément dans trois espaces : - un espace où le discours se définit comme le lieu de transformation d'énoncés venus d'ailleurs ; - l'espace d'une compréhension (d'une « lecture ») opérée selon un code nouveau, produit par la rencontre de deux ou plusieurs discours d'un énoncé ; - l'espace interne du texte, enfin, où parfois le discours manifeste explicitement les relations qu'entretiennent les parties allogènes le constituant.[425]

La même logique s'applique à un grand nombre de personnages et de symboles qui remplissent les textes arthuriens. Ainsi, tout comme le nom « Lancelot du Lac » permet le trouble, car il s'agit-là d'une épithète peu orthodoxe, laissant suggérer des interprétations qui pourraient ironiser le nom traditionnel aristocratique masculin, l'étymologie comme la

[424] Voir Dominique Boutet, « Lancelot : Préhistoire d'un héros arthurien ». *Annales ESC* 5 (1989), 1229-1244.
[425] « Intertextualité et mouvance », *Littératures* 41 (1981), 8.

forme de ce « graal » est souvent ouverte dans les textes arthuriens, et libre de mener à tout un ensemble de fausses étymologies symboliques, souvent poussées.[426]

Mais la légende du graal, comme celle de Lancelot, ou la légende arthurienne à proprement parler, est en effet évolutive. Or dans le Vulgate, le « graal » de Chrétien devient le « Saint Graal », la coupe que le Christ utilisa durant la Cène et dans laquelle Joseph d'Arimathie recueilli son sang sur la croix. Dans l'*Estoire del Saint Grail*, les auteurs nous présentent une nouvelle étymologie créative, en rapprochant « *Saint Graal* » et « *Sains Graaus* », la [Grâce Suprême », I 157]. L'objet devient soudain considérablement monolithique, au point où le Vulgate comporte un roman entier pour en expliquer l'origine, *L'Estoire* en question, afin d'en faire le point focal, au lieu de Lancelot, qui dans la version non-cyclique du *Lancelot* propre n'a pas affaire à l'objet.[427] Certainement suivant une interprétation du texte de Chrétien, qui faisait néanmoins du Graal une « sainte chose »,[428] avec en son centre, une hostie, les auteurs du Vulgate le réceptacle de Chrétien, folklorique si ce n'est au féérique, en la coupe du Christ, et la lance sanglante du *Conte du Graal* peut même se confondre avec la Sainte Lance, la lance de Longin, le soldat romain qui l'utilisa afin de percer le flanc de Jésus sur sa croix. Nous l'avons vu, Lancelot est lui-même christianisé dans le Vulgate, avec comme nom de baptême *Galaad*. Le graal de Chrétien était bien plus un signe obscur qu'une chose précise, à l'interprétation laissée libre, et passant par le filtre des yeux de Perceval. Lancelot, également, était en de nombreuses instances un signe obscur plutôt qu'une silhouette

[426] Par exemple Hélinand de Froidmont (né vers 1160-70) qui utilise la racine latine « *Gradalis* », ou « *Gradale* » en ancien français, pour se référer à un grand plat de service pour présenter des mets de qualité durant les banquets. Voir Philippe Walter, éd., *Le Livre du Graal*, II xvii.
[427] Voir discussion sur le cycle Vulgate dans l'introduction.
[428] « *tant sainte chose est li Graals* » (v. 6351) [Le Graal est chose si sainte, 451]. Chrétien de Troyes, *Le Conte du graal*, Charles Méla, éd. et trad. (Paris: Le Livre de Poche, 1990).

précise, défini par un grand ensemble de périphrases, parfois incognito ou anonyme, et passant notamment par le filtre des yeux de Gauvain, du peuple, ou de Guenièvre (la seule à pouvoir le voir véritablement, sans jamais n'en dire mot). Ici, dans le Vulgate, le Saint Graal est bien trop fortement codifié comparé à Lancelot, à tel point que l'interprétation s'en trouve métrée, étriquée, bien que les origines de l'objet prennent place au XII^{ème} siècle, chez Chrétien, et ne figurent nullement dans la Bible.

Qu'il s'agisse du texte d'Ulrich, de celui de Chrétien, ou bien du cycle Vulgate, « trans- » – j'entends la référence à la mouvance, à la fluidité – semble être un préfixe qui correspond fortement à Lancelot. Entre le *trans*-genre qui est souvent lié à l'expérience du lac – j'entends un procédé qui trouble ou transforme le genre du héros, ou bien laisse entendre la possibilité du troisième sexe – le *trans*-espèce – là où les demoiselles qui l'éduquent sont parfois des fées mais aussi des sirènes – le *trans*-vestisme – durant le « Tournoi de Trois Jours », où il change parfois de tenue, tout en s'assurant qu'elles ne signifient rien qui puisse signifier via les codes de l'héraldique, mais encore alors qu'il se laisse habiller et déshabiller de mains de femme en mains de femme – mais aussi le *trans*-port ou le *trans*-fert – tandis qu'il est emporté dans le lac, alors qu'il le quitte, ou lorsque qu'il parvient à s'immiscer là où d'autres ne le peuvent – Lancelot se montre être figure du mobile et de l'insaisissable, qui échappe à l'ancrage terminologique, une figure de l'altération via l'alternation, usant de son « pouvoir d'agir ». Lancelot était aussi une figure à la *trans*-lation délicate, j'entends entre les langues (« Lanzelet du Lac »), mais aussi entre les textes, aux épisodes et représentations divers, bien qu'invitant tous à leur manière à appuyer un personnage en flux constant. Le Vulgate conserve à sa façon cette multiplicité des représentations du héros, mais non sans innover. Le graal, lui aussi, est un objet soumis

à la translation. Le problème, c'est que le Vulgate sonne le glas pour la coupe comme pour le chevalier, via une christianisation rigoriste et imposante. Si la coupe du Christ et son étymologie créative imposée par les auteurs ne peuvent être lues autrement, les ouvertures interprétatives de Lancelot se révèlent être de plus en plus un danger au fur et à mesure que nous avançons dans le cycle. Le voici devenu pécheur, des origines païennes, voire diaboliques, « du Lac », jusqu'à la relation adultère avec Guenièvre.

Cette fluidité qui lui permit jadis d'accomplir des miracles et de remettre en question les rôles des sexes, ainsi que le déséquilibre dans leur représentation politique, semble bien moins héroïque dans le Vulgate face à l'ascétisme cistercien qu'impose la représentation de la coupe du Christ, et le succès lui sera refusé dans la *Queste del saint Graal*. Un héros dont l'une des facultés principales est l'inconstance aurait pu fonctionner, dans une certaine mesure, notamment via la thématique du fantomatique ou de l'aquatique, pour imiter le spirituel ou le sacré, mais pas lorsque cette même inconsistance lui vient de l'inconstance. En effet, afin d'achever la quête, le vainqueur ne doit pécher ni par la chair, ni par la pensée, et la *trans*-gression que représente sa relation avec Guenièvre – entre autres – dans le Vulgate est un passage de trop. Ce sera à son fils du même nom, Galaad, d'accomplir ce que le père ne put. Selon Elizabeth Archibald :

> Galahad's existence is a continual reproach to Lancelot, in courtly terms because of his betrayal of Guinevere and his behavior to Elaine, and also in spiritual terms, as it becomes clear that Lancelot cannot achieve the Grail Quest but his perfect son can. For the characters in the story and for the reader, Galahad's identity is never in doubt from the beginning of the narrative; rather it is his Christlike status that is gradually revealed in the course of the quest. Though Lancelot may be his biological father, the only important father-figure for Galahad is God.[429]

[429] Elizabeth Archibald, « Comedy and Tragedy in Some Arthurian Recognition Scenes », dans *Arthurian Literature XIX, Comedy in Arthurian Literature*, Keith Busby et Roger Dalrymple, éds. (Cambridge: D. S. Brewer, 2003), 11.

Chez Chrétien, c'était pourtant bien cette même relation à Guenièvre qui donnait à Lancelot joie et émerveillement, qui lui permettait d'affronter la honte sans regrets, se laissant aller à la fonction performative et transformative de l'affect, surpassant ainsi les chevaliers qui l'entouraient, dont la réputation était le fer de lance. C'était une force positive et régulatrice, invitant les plus jeunes demoiselles à remettre en question la validité des parades masculines (par exemple lors du tournoi de Noauz). Pour les auteurs du Vulgate, il semblerait que vivre dans la honte ne saurait être une force, et s'assujettir au féminin est un sacrilège, même si nous notons dans le *Lancelot* propre une tendance à faire de Guenièvre une maîtresse de valeur, certainement la preuve que les auteurs du cycle avaient des intentions divergentes, ou bien souhaitaient sciemment présenter des opinions contradictoires. Elspeth Kennedy nous rappelle que Lancelot est un héros pluriel :

> it should also be remembered that there is no single voice to be accepted unquestioningly as giving a truthful interpretation of the events in Lancelot's life that would necessarily be valid for the whole cycle. The meaning lies rather in the maintenance of these tensions between the positive and the negative in relation to a love such as that of Lancelot for Guinevere, as the pattern of intertextual and intratextual allusions suggests.[430]

Une fois le cycle touchant à sa fin cependant, dans la *Mort Artu*, l'amour sacré des deux amants devient péché, et la condamnation adultère est sévèrement entérinée. Proscrite à plusieurs reprises dans la *Queste*, la relation qui lie Lancelot à Guenièvre sera mentionnée à plusieurs reprises comme étant la raison principale de la chute du monde arthurien dans la *Mort Artu*, et à partir de cet épisode romanesque, la biographie du héros à travers les siècles sera intimement attachée à l'annihilation de la société arthurienne.[431] C'est une

[430] Elspeth Kennedy, « The Figure of Lancelot in the Lancelot-Graal », dans *Lancelot and Guinevere: A Casebook*, Lori Walters, éd. (New York and London: Garland, 1996), 101.

[431] "Coutly love can be an ennobling emotion, but the Vulgate demonstrates its destructive power as well. Ostensibly, it is Mordred's treason that precipitates the ruin of the Round Table, but that reason is simply the final, inevitable step in a long sequence of events set in motion by the love of Lancelot and Guinevere. While

conclusion peu surprenante au regard des élans anti-systémiques de Lancelot, mais aussi des rivalités masculines propres au système arthurien, que le héros aura donc précipitées plus que canalisées. Ce sont là « les conclusions de la contradiction majeure qui mine le monde arthurien : son principal soutien est aussi son principal ennemi, et il est son soutien parce qu'il est son ennemi ».[432]

« *Si se taist ore maistres Gautiers Map de L'Ystoire de Lanselot* » (§. 357) [Ici maître Gautier Map se tait sur *L'Histoire de Lancelot*, III 1486], dira l'auteur en guise de conclusion de la *Mort Artu*. L'explicit du manuscrit de Bonn ajoutera même en sus : « *Ici finist « La Mort dou roy Artu et et des autres », et tout « Li Romans de Lanselot »* » (§. 357) [Ici s'achève « La mort du roi Arthur et des autres » ainsi que l'ensemble du « Roman de Lancelot », III 1486]. Ce que l'on appelle communément la « Mort d'Arthur » s'achèvera en vérité sur celle de Lancelot. Jadis héros rédempteur et progressiste, car à la fois libre et fuyant, il le demeure durant un premier temps dans le cycle, mais souffre d'une réputation idéologique de pécheur et de traître constamment renforcée d'épisode en épisode. Suivant un decrescendo de l'exemplarité qui faisait jadis le cœur du système arthurien, et dont la Quête du Graal magnifie l'échec spirituel,[433] les guerres internes et incessantes entre Lancelot, Gauvain, Arthur et Mordred souligneront l'échec fonctionnel de la cour d'Arthur et la mettront à genoux : « The author emphasizes the gradual

---

that love inspires great feats of prowess on Lancelot's part, it also jeopardizes the Grail Quest and eventually brings about a holocaust for which no remedy is possible." Norris J. Lacy et al., éds., *The Arthurian Handbook*. 2e éd. (New York and London: Garland, 1997), 86.

[432] Mireille Séguy, *Lancelot*, 10.

[433] Il aura fallu en effet une figure céleste et non terrestre, soumise aux tentations de la chair, pour l'accomplir. « The *Queste* constitutes an actual an actual and sometimes explicit repudiation of the Round Table. In this romance, traditional chivalric values are supplanted by an ideal of "celestial chivalry," which is both a religious ideal and an extraordinarily rigorous moral standard that precludes from final success in the Grail Quest not only those who have sinned but even those who ever have been *tempted* to sin. Although there is a hierarchy of failure, with some knights eliminated early and others (Bors and Perceval) permitted entry to the Grail castle with Galahad, it is only the last who, owing to the absolute purity that makes him a Christ-figure, can achieve the ultimate Grail vision." Norris J. Lacy, *The Lancelot-Grail Reader* (New York and London: Garland, 2000), ix.

withering of the Arthurian world by portraying a diminished monarch and an increasingly impersonalized cosmos. »[434] Peut-être un peu trop tard, et tristement résigné, Lancelot finira sa vie dans un ermitage où il passera ses derniers instants assujetti au modèle cistercien : en prières silencieuses. Le dogme chrétien finit par triompher d'un héros fatigué. La *trans*-cendance demeure promise par le Saint Graal demeure ainsi le seul « passage » qui lui reste interdit, celui du monde spirituel, et la coupe du Christ, qui semblait pourtant lui être destiné, et qu'il s'évertua à chercher même une fois qu'il apprit ne pas être celui promis à achever la Quête, lui sera refusée.[435] Ainsi, avec le Vulgate, Lancelot, défait, prend un nouvel élan littéraire, celui du héros moderne, condamné à avancer là où il sait pertinemment qu'il échouera. Il en mourra.

[434] Norris J. Lacy, « The *Mort Artu* and Cyclical Closure », dans *The Lancelot-Grail Cycle, Text and Transformations*, William W. Kibler, éd. (Austin: U of Texas P, 1994), 89.

[435] Lancelot apprend qu'il n'est pas le chevalier élu lors d'un épisode qui rappelle Chrétien. Le héros prend connaissance de son nom (« Lancelot du Lac » et non « Galaad ») et de sa généalogie (il est « fils du roi Ban ») lors de l'épisode du cimetière. Là où, chez Chrétien, l'épisode confirmait le héros comme étant le sauveur des prisonniers de Logres, faisant de lui une figure messianique, ce même épisode fonctionne de manière inverse dans le Vulgate. En apprenant de la tombe que le nom qui sera retenu le concernant n'est pas *Galaad*, mais Lancelot, le héros apprend qu'il ne sera pas le champion du Graal. Encore un autre exemple de condamnation de Lancelot là où jadis il brillait. À partir du Vulgate, il ne peut que difficilement demeurer figure du messie.

Conclusion

I) Conclusion(s)

a. Lancelot, un héros peu singulier

Il faut nous rendre à l'évidence, les Lancelots d'Ulrich, de Chrétien et des auteurs du Vulgate ne sont pas des héros tout à fait semblables. Cependant, en contrastant ces trois textes majeurs des douzième et treizième siècles, les seuls qui, à l'aube littéraire du héros, se focalisent majoritairement sur ce dernier, et dont les titres (*Lanzelet*, *Le Chevalier de la Charrette*, et tout du moins le *Lancelot* propre du Vulgate) s'y réfèrent tous, nous noterons que les étudier tous les trois avec la même attention nous permet de saisir quels seraient les traits les plus récurrents du personnage au niveau intertextuel, ceux qui, comme disait Derek Brewer, seraient les mieux a même de faire sa « biographie ».[436] Bien que les trois personnages présentent une capacité héroïque qui se focalise sur la reconsidération des codifications du genre – chez le héros, comme dans un grand nombre de cours, pays, ou sociétés avec lesquelles il interagit – ils ne partagent pas tous les trois équitablement les mêmes focalisations épisodiques.

On retrouve l'épisode du lac dans *Lanzelet* et le cycle Vulgate, et non chez Chrétien (bien son éducation fée soit mentionnée). Bien qu'articulé différemment, et s'il est clair que Lanzelet bénéficie d'une enfance plus merveilleuse que ses deux autres congénères, le

[436] Je rappelle ici Brewer: « In considering Lancelot we must recognize that we are dealing with a figure in traditional literature, whose story exists before the named character, whose adventures are recounted by numerous different authors, in works which develop out of each other, with multiple similarities and variations. Being the hero of many such related narratives gives him a status both less and more than that of a fully realized character in a single novel, and even makes it possible to speak of a 'biography' of Lancelot, a history of his development as a figure, which should be as it were a biography of his biographies, of the stories about him. A modern version of the admirable but outdated study by Jessie L. Weston is much to be desired ». Brewer, « The Presentation of the Character of Lancelot: Chrétien to Malory », dans *Lancelot and Guinevere: A Casebook* (New York and London: Garland, 1996), 3.

lac demeure l'espace qui transforme, ou bien révèle, cet être extraordinaire et multiforme qu'est le héros. Lanzelet doit abattre une figure patriarcale inédite dans les des autres textes de l'époque (Iweret), mais il s'agit d'une figure dont la stature (sa grande taille) et le rapport au merveilleux (« *Behforet* ») ne sont pas sans rappeler Méléagant dans la *Charrette*, figure pareillement excessive, dont la hauteur de taille est soulignée à de nombreuses reprises, lui-même héritier du pays merveilleux de Gorre. Galehaut également, dans le Vulgate, bien qu'il ne soit l'ennemi du héros qu'un temps, demeure le « fils de la Géante », souverain des « îles lointaines ». En supplantant Iweret et Méléagant, ou bien en faisant la paix avec Galehaut, Lancelot éradique, ou bien s'éloigne de la suprématie de masculinités guerrières totalisantes et impérieuses. De même, le père de Lanzelet, Pant, n'est pas sans rappeler Claudas, le baron rebelle du Vulgate, qui supplantera Ban, père de Lancelot dans le cycle, figure du bon roi là où Pant demeurait une figure paternelle dangereuse. Tous deux sont des barons individualistes et violents dont les excès marquent l'enfance du héros par la tragédie familiale. Leur modèle de masculinité guerrière servira d'*anti*, alors que le genre du héros, et ses codes performatifs associés, seront construits par des figures fées qui feront office de mères nourricières, dont la Nourriture sera caractérisée par la mesure et la courtoisie.

Mais chaque texte entraîne également avec lui des originalités curieuses une fois mises en contrastes avec les autres. Lanzelet se présente par exemple comme étant le neveu d'Arthur là où les autres textes semblent bien plus éloigner le héros de la cour.[437] Il aura jusqu'à quatre femmes, sans aucune relation adultère avec Guenièvre, pourtant largement exploitée dans les deux autres textes. Le roman se termine de plus alors qu'il trône à

[437] Bien qu'il soit dit de Lanzelet qu'il sert Arthur tout en demeurant vigilant : « *nu schuof mit guoter muoʒe* / *mîn her Lanzelet du Lac* / *beidiu naht unde tac* / *swaʒ im künic Artûs riet* » (vv. 8366-69) [Monseigneur Lanzelet suivit alors constamment, sans se départir d'une sage prudence, les conseils du roi Arthur, 387].

Gaunes, figure du bon souverain, en couple, avec quatre enfants, dans la joie et la prospérité, tandis que le Lancelot de Chrétien ne semble pas avoir de fief précis et que le héros du Vulgate offre la garde de Bénoïc à ses cousins. Cette fin digne des plus beaux contes de fées nous entraîne bien loin de la conclusion dystopique que l'on retient souvent de la *Mort Artu*, et que Norris J. Lacy lie au personnage de Lancelot de façon pertinente:

> The narrator of the 'death of Arthur,' insisting that nothing can be added to the *Estoire de Lancelot*, indicates thereby that the *Mort Artu* is in fact merely the last chapter in the Lancelot romance. The point is important, and it surely implies that even the *Queste* was to a considerable degree Lancelot's story. Transformed from a central character in the Lancelot into a secondary (and ultimately disqualified) one in the *Queste* and then into an enemy of King Arthur in the final romance, Lancelot as knight, as father of Galahad, as lover of the Queen remains the conceptual pivot of the Cycle. The influence of his illicit love, of his unsurpassed chivalric skills, of his devotion to Arthur – in short, the influence of his laudable qualities and his flaws alike – molds the Cycle from beginning to end, and although we have come to know the Cycle by a number of titles, the text itself, in its very last sentence, calls it simply 'Lancelot's story.' That story is now finished, and the … Arthurian world is no more.[438]

Par contraste, le Lancelot de Chrétien se concentre bien plus sur l'humiliation volontaire de son héros, alors qu'il expérimente les valeurs performatives et les changements sociaux que peuvent entraîner les fluctuations de l'identité via la pratique de la honte, ou plus précisément, celle de n'avoir plus honte de la honte, une performance en soi paradoxale donc, asymétrique, à l'image de celle qui consiste à embrasser la peur afin de ne plus en avoir peur. Guenièvre est le point focal du héros, les sirènes du lac ont disparu, et la place de Lancelot à la cour n'est jamais garantie. En montant sur la charrette, le héros se transforme en passeur d'âmes des deux sexes, et donc, du genre humain. Alors qu'il prend des airs fantomatiques, il se hasarde au risque de la dissolution de soi. Le motif de la charrette, ce véhicule mystérieux que l'on retrouve dans le Vulgate mais qui ne figurera

[438] « The Sense of an Ending », dans *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*, Carol Dover, éd. (Rochester, N.Y.: Boydell and Brewer, 2003), 123.

jamais dans *Lanzelet*, ne sera jamais aussi proéminent que chez Chrétien, comme l'indique clairement le titre de son roman. Quant au héros de ce gigantesque cycle qu'est le Vulgate, il se dévoile en deux temps. La féérie qui marque son enfance est plus raisonnée, voire d'ores et déjà condamnée, puisque païenne et partiellement diabolique face à la prolifération des thèmes chrétiens qui investissent le roman page après page. La relation à Guenièvre se transforme progressivement en péché dans les derniers romans du cycle. Face au rigorisme du Graal, Lancelot faillit, et va jusqu'à causer la chute du monde arthurien.

Nonobstant, alors que la critique insiste plus particulièrement sur les différences entre ces trois figures antagonistes – et à juste titre, notamment en ce qui concerne Lanzelet – ces trois textes que nous avons ici étudiés, et leurs personnages éponymes, ont également beaucoup en commun. Si leurs histoires divergent effectivement de part leur contenu épisodique, nous retrouverons en partie dans la *Charrette* ou le Vulgate nombre d'éléments symboliques et thématiques que nous avons pu déceler dès *Lanzelet*. Que le héros d'Ulrich n'ait aucune relation adultère avec Guenièvre ne suffit pas à en faire une anomalie là où nous avons pu également déceler des épisodes parfois absents, ou alors bien moins mis en exergue, dans chacune de ces histoires, une fois mise en contraste avec les deux autres. Chrétien ne déroge d'ailleurs pas à la règle, puisqu'il n'offre aucune mention d'un lac merveilleux là où les deux autres textes n'empressent en faire un épisode central. Ce détachement que l'on porte au texte d'Ulrich face à celui de Chrétien, que l'on veut canonique, est certainement un mal que nous avons créé, nous les chercheurs, tandis que nous donnons souvent énormément d'attention à Chrétien, indubitablement de part la grande qualité et l'originalité thématique de ses écrits, mais comparons par là même trop souvent de manière systématique le caractère des autres œuvres arthuriennes de la même

époque avec celles écrites par l'auteur champenois. Le modèle de Chrétien donc, courtois, parfois ridicule, et totalement dévoué à Guenièvre, a pu influencer notre lecture des autres textes. J'ai voulu me distancer de cette approche, et donner à chaque texte et chaque auteur leur chance de nous montrer ce qu'ils avaient à nous montrer.

Une fois une certaine distance prise avec une conceptualisation faussement hypermasculine, voire hypersexuelle, du personnage de Lanzelet par exemple,[439] nous avons pu observer chez ce dernier des représentations et performances bien plus riches que celle qui consisterait à être un héros de sexe mâle multipliant les conquêtes féminines. Lanzelet – comme les autres Lancelots d'ailleurs – demeure un être à la sémiotique corporelle vague, construit, guidé, et parfois même manipulé et objectifié par des figures fées et femmes, et ce, à des fins qui touchent principalement à la promotion politique du sexe féminin. Ce faisant, il aide un grand nombre de dames et demoiselles à se sortir, de situations d'enfermement – comme elles le souhaitaient et s'y afféraient déjà – où elles sont elles-mêmes construites, manipulées, objectifiées, à des fins toutes aussi politiques, par les us et coutumes de la société patriarcale, ou bien, plus directement, par des figures mâles abusives et excessives. Cette dernière conclusion ne semble pas être féministe, et elle ne peut l'être, Lancelot n'étant jamais une figure unilatérale, mais malléable, quitte à parfois être manipulable. S'il s'oppose aux violences faites ainsi aux femmes, et à celles parfois exercées entre hommes, c'est par entraînement, via sa construction, parce qu'il a subit les mêmes expériences du rapt et de l'enfermement, les mêmes excès, parfois dès

[439] Je rappelle ici Debora B Schwartz, alors qu'elle disait: « The most notable distinction between Lancelot and Lanzelet is to be found in the domain of love. Whereas Chrétien's Lancelot is explicitly qualified as a *fin' amant* … Ulrich's Lanzelet is a rake and a lady's man. He consecutively couples (and uncouples) with four women in the course of the 9444-line romance; to borrow a late-20th-century term, this Lanzelet is at best serially monogamous ». Schwartz, « The Horseman Before the Cart: Intertextual Theory and the *Chevalier de la Charrette* », *Arthuriana* 6.2 (Summer 1996), 16. Ou bien voir Helen Cooper, qui écrit: « Ulrich von Zatzikhoven's *Lanzelet* appears a deeply anomalous work in the Arthurian tradition ». Cooper, « Lancelot's Wives », *Arthuriana* 16.2 (Summer 2006), 59.

l'enfance, comme ici avec Lanzelet, ainsi que chez le héros du Vulgate, ou parfois suite à l'humiliation provoquée par l'expérience de la charrette, comme chez Chrétien. Les ébats sexuels mêmes de Lanzelet, bien qu'ayant toujours lieu dans des lits de femmes, ne sont jamais activement recherchés ou poursuivis par le héros, comme on pourrait parfois l'observer chez Gauvin par exemple, dans la tradition arthurienne française. Certes Lanzelet aura quatre compagnes, mais il est à chaque reprise objet du désir, même avec Iblis, son véritable amour, qui vocalise son souhait de le prendre pour époux alors qu'elle l'a vu en rêve, bien avant qu'il ne la rencontre. Plus qu'une aventure « anormale » du corpus lancelotien, ou bien portée sur les ébats amoureux du héros, le cheminement identitaire de Lanzelet est intimement lié au désir de la fée marine d'annihiler ce qui pourrait être l'un des plus puissants avatars du système patriarcal (Iweret), ainsi qu'à la promulgation du sexe féminin au sein des systèmes politiques qui régissent un monde qui est décrit comme étant principalement régit par les hommes.

Mais ce passeur de mondes se retrouve chez Chrétien. Cette figure de mobilité et de transformation qui traverse limites, bornes, et frontières, et qui peut redéfinir les espaces qu'elles séparent, est tout à fait pertinente chez celui qui monta dans la charrette, un acte qui marque les futures transformations de soi ainsi que le passage à Gorre. Le Lancelot de Chrétien ne provient pas nécessairement d'un lac ou d'un espace paradisiaque emprunt d'imagerie féminine, bien que ses origines fées soient tout de même appuyées par l'auteur.[440] L'on pourrait même observer l'inverse, tandis qu'il commence le roman en tant que « *chevalier* » et se laisse ensuite guider par les lois d' « *Amor* », de Guenièvre et des mystérieuses demoiselles qui semblent en être les énigmatiques instigatrices. Ce

[440] Sur la Dame qui a donné l'anneau au héros : « *Cele dame une fee estoit,* / *qui l'anel doné li avoit,* / *et si le norri an s'anfance* » (vv. 2351-53) [Cette dame était une fée : c'est elle qui lui avait fait don de l'anneau. Elle l'avait élevé pendant son enfance, 193].

« *charretons* » qu'est Lancelot, en sus d'être une figure hors-la-loi et symboliquement psychopompe, multiplie par la suite les épithètes et se dilue même dans cet affect expérimental qu'est la honte, alors qu'il s'oublie lui-même afin de mieux pouvoir embrasser les fluctuations subjectives que l'affect permet, jusqu'au point de faire du flux même une identité (ce que Sedgwick appelerait dans ce contexte précis « *queer performativity* »). Durant l'une des plus fameuses représentations du « Tournoi de Trois Jours », celle de la *Charrette* – bien qu'il s'agisse là de l'un des rares épisodes que nous trouvons dans les trois textes ici étudiés – Lancelot parviendra à pousser la caste chevaleresque à s'interroger sur ce qui la codifie et les dames et demoiselles sur l'automatisme de leur condition d'épouses dociles.

Le Lancelot du Vulgate arrivera quant à lui à devenir le même parangon du sexe féminin, ainsi qu'un contre-exemple de l'hypermasculinité guerrière, en bénéficiant de figures cicérones femmes dont les rôles formateurs ne correspondront pas à ce que la tradition escompte de leur genre. Ainsi la Dame du Lac sera son mentor chevaleresque et Guenièvre une figure du souverain. Les auteurs du *Lancelot* en prose iront même jusqu'à troubler les représentations du corps de cet être qui devra pouvoir s'incarner en tout, et pour le bénéfice de tous, et en sus d'une amante – Guenièvre – il aura également un amant – Galehaut – si ce n'est peut-être que sur le plan de l'affect même.[441] Mais parce que constamment pluriel et fluctuant, Lancelot ne pourra être Galaad, et les auteurs de la *Queste* et de la *Mort Artu* imposeront au héros une limite qu'il ne pourra pas franchir, celle qui mène au Graal, et qui nécessitait un ascétisme sans failles.

[441] Galehaut est en effet celui que Lancelot « *aimme sor tous homes* » (§. 1) [aimait plus que tout autre homme, II 925]. Les deux chevaliers seront alités ensemble dans la même tombe.

b. Une figure « trans- »

Mais malgré plusieurs divergences épisodiques et thématiques entre les textes, nous retrouvons cependant un grand nombre de facettes que ces trois Lancelots partagent. Ils sont tous figure du mouvement sans limites – notamment à travers des frontières supposément infranchissables ou dont personne ne revient – du fluctuant et de l'insaisissable. Ils ont donc comme antagonismes communs l'ancrage – par le fief, la généalogie, l'appartenance certifiée à une cour (celle du roi Arthur incluse), la loi ou la coutume – la définition – précise, monosémantique, unilatérale, ou singulière – mais aussi l'immobilité – qu'il s'agisse d'un espace géographique, d'une prison, ou de tout système codifié, rigide, ou supposément imperméable. Conséquemment, tous les trois entretiennent un rapport privilégié avec la fluctuation ou le passage, l'extension de soi par delà la limite, la structure, ou la règle, chose que le préfixe « trans- » représente le mieux, qu'il s'agisse, du « trans-port » ou du « trans-fert » entre différents espaces géographiques, politiques ou identitaires, et sont bien souvent les seuls capable de le faire dans ces textes qui les mettent tous en valeur. À l'image de la figure fantomatique du *charretons*, qui s'oublie lui-même, ils en deviennent parfois « trans-parents » ou « trans-lucides ». Mais encore, tous s'opposent ou agissent à l'encontre du système marital, ce qui peut mener, lorsque l'on juge qu'ils seront allés trop loin, à la « trans-gression », hors de la « Loi » par exemple, et ce sera le cas avec la relation adultère que le héros entretient avec Guenièvre dans le Vulgate. À cause de cette « trans-gression », la seule exception à la mobilité du héros sera l'accès à la « trans-cendence » christique qu'aurait pu lui offrir le Graal. Mais aussi, tous ces héros sont en partie construits, guidés, ou révélés, par un ensemble de codes liés au féérique et à une représentation merveilleuse de la féminité, et qui viennent complémenter,

sans jamais remplacer, un certain rapport à la masculinité chevaleresque. Ils restent ainsi partiellement masculins, mais bénéficient également de représentations neutres, féminines, ou bien paradoxales. Ils sont donc tous « trans-genre », non pas dans le sens où ils passent d'un sexe à un autre, comme on l'entendrait de nos jours, suivant pas exemple une opération chirurgicale ou un contrebalancement identitaire. J'entends : Leur héroïsme prend forme via la pluralité/neutralité de leurs représentations de genres, mais également via l'expérimentation constante de la fluctuation, et donc du passage, du changement, du questionnement des codifications et constructions des genres, de leurs rôles, attentes, et interdits, tous culturellement attribués, ou imposés, dangereusement présentés puis consolidés comme immuables.

De fait, c'est ce que permet la force de cette pluralité/neutralité identitaire qu'ils promeuvent tous par la suite, tandis qu'ils parviennent tous, dans une certaine mesure, à rééquilibrer les représentations des sexes et leur puissance politique. Ils participent à la promotion du sexe féminin dans le domaine politique, notamment lorsque ces femmes se montrent être de bien meilleures souveraines que leurs pères, oncles, ou maris, et souvent, alors qu'elles travaillaient déjà d'elles-mêmes à leur émancipation sociale (l'on pense ici à Guenièvre, mais aussi à un grand nombre de demoiselles, ainsi que toutes les femmes qui ont épousé Lanzelet). Ils permettent aux plus dociles ou aux plus obéissantes d'entre elles de repenser la coutume maritale (notamment durant le tournoi de Noauz dans la *Charrette*, ou bien encore en envoyant plusieurs demoiselles sous la garde de Guenièvre dans le Vulgate) mais s'opposent aussi aux excès des masculinités guerrières (représentées entre autres par Pant, Iweret, Méléagant, ou encore, si ce n'est que dans un premier temps seulement, Galehaut) ainsi que du logocentrisme représentatif des masculinités

chevaleresques et du système patriarcal (l'on peut considérer ici le contraste entre Lancelot et Gauvain, Lancelot et les chevaliers du « Tournoi de Trois Jours », quelle que soit la forme du motif dans les trois textes, ou bien même parfois Lancelot et la chevalerie arthurienne en déclin). Ils expérimentent même souvent ce que la figure de la femme doit subir sous de tels régimes autoritaires, comme le rapt et l'enfermement (notamment suite à l'expérience du lac) mais qui peut aussi parfois mener à la surveillance exacerbée, ou l'objectification sexuelle (l'on peut penser ici par exemple à la Dame du Pluris dans *Lanzelet*, la demoiselle au viol simulé dans la *Charrette*, ou bien Morgane qui enfermera Lancelot dans le Vulgate afin de le faire sien). Bénéficiant de constructions multiples, tous sont exemplaires mais difficilement imitables, et dont la chevalerie est bien plus atypique qu'archétypale. C'est en cela qu'ils sont « plus grands chevaliers au monde » (si ce n'est que pour un temps seulement, comme c'est le cas avec le Lancelot du Vulgate, supplanté par la suite par Galaad le fils). S'il s'agit d'une formule standard que l'on peut retrouver dans d'autres textes se focalisant sur d'autres chevaliers, elle prend souvent une nouvelle articulation dans chaque contexte. Elle peut être purement générique et conventionnelle, mais peut également rappeler ce qui fait précisément l'héroïsme du chevalier en question. Concernant Lancelot, il s'agira d'une distanciation d'un modèle chevaleresque qui a failli, d'une démarcation du logocentrisme et de l'individualisme qui font les masculinités guerrières. Le titre permet fait du héros un nouveau modèle pour le genre humain, caractérisé par la constante mesure de soi via la fluctuation identitaire, et non le plus fort ou le plus viril de tous les chevaliers. Il n'est pas le meilleur parce qu'il est le meilleur de tous. Il est le meilleur, car il est, au moment où il acquiert ce titre, le seul de son espèce, bien qu'un exemple à tenter d'imiter.

Et puis, finalement, tous bénéficient d'une multiplication de représentations physiques ou sexuées – ou bien, parfois, une absence de représentation précise, qui reste donc neutre. Il bénéficient également d'une multiplication d'épithètes et d'appellations – paradoxaux, neutres, marqués par la litote ou l'oxymore, mais aussi parfois dérogatoires, ou volontairement cryptiques – qui s'enchaînent et se suivent, et qui marquent la « trans-ition » identitaire. Ils sont tous également inconnus, ou volontairement incognito, durant au moins une moitié de roman, et dans deux cas sur trois (*Lanzelet* et la *Charrette*), inconnus de l'audience même. Une fois le nom révélé, celui-ci reste cryptique, et n'est jamais véritablement expliqué, représentant peut-être ainsi la multiplication identitaire (ainsi que les jeux de neutralité) propre au héros plus que la définition singulière. Qu'il y ait un épisode du lac ou non, tous sont symboliquement associés au merveilleux, et souvent, à l'aquatique (c'est-à-dire notamment, au non-terrestre, au marginal, à l'inaccessible, à l'exotisme, à l'étrangeté, à l'altérité, mais encore, suivant les symbolismes observés par Bachelard que nous avons vus dans cette étude, à la féminité et au fluctuant), si ce n'est que par le nom seulement, qui demeure dans chaque texte « *du Lac* » ou « *del Lac* ». Ce lac, un espace qui renvoie au merveilleux de l'éducation fée, pourrait même parfois suggérer l'expérience du « trans-espèces », notamment dans *Lanzelet*, tandis que les fées sont également des sirènes, les premiers mentors du héros des « *merwunder* », et que son cheval « vient de la mer ». Parce que tous sont construits par le merveilleux dès leurs premières heures, ils sont par la suite attirés par le merveilleux durant toute leur vie (l'on pourrait par exemple mentionner le dragon que Lanzelet libère d'un baiser, la plus grande merveille qu'il ait jamais vue « *in waʒʒer oder an lande* » (v. 7901) [sur terre et sur l'eau, 369], le lit merveilleux dans lequel Lancelot insiste de dormir dans la *Charrette*, et la

Douloureuse Garde du Vulgate, dont le héros lève les enchantements), et entretiennent une relation privilégiée avec le merveilleux, parfois au prix de l'absence de réflexion, et ils sont souvent les seuls capables de lever les enchantements dans le monde des hommes et de traverser les frontières magiques supposément infranchissables. Mais « *du Lac* », c'est également un nom qui permet la « trans-lation », notamment lorsqu'il se retrouve écrit tel quel, apposé au nom plus germanique (ou franco-germanique) « Lanzelet ».

c. Lancelot, « miroir de la chevalerie » ?

Ces derniers points m'invitent à remettre en question une partie de l'exemplarité chevaleresque du personnage pour l'audience à qui ces romans s'adressent. Le didactisme moral et religieux du cycle Vulgate prend place à une époque où la plupart des projets romanesques servent de manuels d'éducation par la lecture récréative. Le héros d'Ulrich par exemple, passant à travers sa vie d'étape en étape, avec des appellations qui s'alternaient au fur et à mesure de la progression du roman, aurait pu déjà servir d'exemple, alors qu'il évoluait de fils de tyran sans terres à souverain autonome.[442] Certes, d'étape en étape, le héros devient de plus en plus indépendant, passe par l'inscription à une cour, découvre la sexualité, se marie, puis donne progéniture, en leur laissant un héritage conséquent afin d'assurer le futur de sa maison. Mais puisque la faculté principale du héros reste d'être extrêmement chanceux – constamment favorisé par Fortune – ainsi que façonné majoritairement par des figures femmes et fées, comment peut-il représenter un modèle à suivre face aux réalités des masculinités guerrières des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles ? Comment prétendre imiter un modèle inimitable ? De plus, il serait difficile d'imaginer

[442] C'est ce que soutiennent par exemple Ulrike Zellmann et René Pérennec, qui voient tous deux dans *Lanzelet* un roman éducatif et familial pour la jeunesse de l'aristocratie allemande. Voir Ulrike Zellmann, *Lanzelet : Der biographische Artusroman als Auslegungsschema dynasticher Wissensbildung* (Düsseldorf: Droste, 1996).

qu'à l'image de Lanzelet, participer aux tournois sans héraldique reconnaissable, accepter de prendre toute femme qui souhaiterait vous épouser, se démarquer d'un modèle protoféodal qui demande l'inscription à la cour et l'hommage inconditionnel au suzerain, voire même ce qui pourrait être perçu comme une certaine féminisation des manières, soient à l'avantage des jeunes aristocrates mâles du temps. Le même commentaire peut se faire, peut-être plus facilement encore, en ce qui concerne les deux autres textes. Dans la *Charrette,* faire d'un héros qui se ridiculise sciemment, qui se couvre de honte, et qui met un point d'honneur à ne jamais associer son nom à ses actes, ne pourrait être un modèle tenable pour cette même jeunesse aristocratique du temps, ainsi que pour leurs ainés. De même, le Lancelot du Vulgate, ici fort et sage, plus tard traître et pécheur, à l'éducation marquée par le païen et le diabolique, présente une inconstance et des failles qui ne pourraient être exemplaires. Nous nous rendons compte ainsi que le roman arthurien comme fameux « miroir de la chevalerie »[443] ne saurait être un argument valable lorsque le personnage de Lancelot en est le point focal. Les textes qui le mettent en valeur invitent plutôt au questionnement des excès des masculinités guerrières, des rivalités entre hommes, ou de la valeur du système de cour, allant jusqu'à pousser les barons d'Arthur à s'entretuer dans le Vulgate, mettant fin à l'utopie improbable de la Table Ronde.[444] Lancelot est un personnage qui remet également en question la valeur, la fonction et la stabilité des pratiques coutumières du chevalier, notamment celle du tournoi, du renom, de

[443] Voir Cedric Edward Pickford, *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge* (Paris: Nizet, 1960) , ou encore Catalina Gîrbea, « Royauté et chevalerie céleste à travers les romans arthuriens (XIIe-XIIIe s.) », *Cahiers de civilisation médiévale* 46.182 (2003), 109-134.

[444] La relation entre Lancelot avec Guenièvre, une fois dévoilée, divisera la cour d'Arthur en plusieurs camps et factions, et mènera à un enchaînement de conflits et de morts. Mordred s'opposera à Lancelot, puis à Arthur. Arthur fera la guerre contre Lancelot. Gauvain sera également l'ennemi du héros. Bataille après bataille, les chevaliers d'Arthur s'entretuent.

l'allégeance, ou bien encore du mariage. Il me semble ainsi être bien plus une figure qui questionne les pratiques de la caste chevaleresque plutôt qu'elle ne les promeut.

II) Ouvertures

a. La sexualité

L'on peut voir comment la présente étude permet d'offrir une base à l'analyse de la sexualité du héros dans son contexte médiéval. De nombreuses questions restent à soulever et à analyser. Par exemple, dans le Vulgate, une fois compris le rôle de souverain de Guenièvre (un rôle traditionnellement masculin donc) et la construction du héros supervisée pendent de nombreuses années par une Dame fée, dans un espace illusoire, où il a pour seul entourage une « *bele compaingnie* » (§. 63) dont nous ne savons rien, comment qualifier leur sexualité ? Guenièvre, ainsi masculinisée, qui n'a d'ailleurs pas d'enfant avec Arthur pour témoigner de leurs ébats, et Lancelot, produit d'une féminité mystique, dont le corps indique également la féminité partielle, ont une relation qui pourrait renverser les codes et les rôles traditionnels de l'hétéronormativité. De même, le Lancelot de la *Charrette*, qui s'efface pas à pas, prenant des airs fantomatiques au fur et à mesure que le roman avance, dont il est dit qu'il s'oublie lui-même, et dont le corps nu a pu susciter la surprise chez le héraut d'armes du tournoi de Noauz, semble s'éloigner de la représentation anatomique du mâle, ou tout du moins de la matérialité corporelle bien avant qu'il ne s'unisse à Guenièvre dans la geôle de Gorre. La discrétion de Chrétien quant à l'anatomie du héros et les ébats des deux amants ne cacherait-elle pas quelque chose de plus complexe que le silence qu'imposent les conventions courtoises de la *fin' amors* ou bien la volonté de l'auteur de ne pas vouloir commenter outre mesure sur l'amour adultère ? Nous pouvons soulever des questions similaires concernant Lanzelet. Décrit au masculin, au

féminin, ou bien de façon plus neutre, objet de désir de chacune de ces femmes, il l'est aussi pour plusieurs hommes, un aspect qui sera poussé plus avant dans le Vulgate avec la relation qui lie Lancelot à Galehaut, dont la nature homosociale se sert d'un langage érotique. Jusqu'à quel point pouvons-nous faire des relations du héros des rapports dits « hétérosexuels » ? La question de la sexualité est un sujet que je n'ai abordé que rapidement dans cette étude, ayant préféré me focaliser sur la construction et les performances du genre de Lancelot, ainsi que sur les représentations sexuées de son corps et de ses dénominations. Nonobstant, c'est une question de toute importance sur laquelle il me faudra revenir.

b. D'autres sources médiévales

J'ai également préféré me concentrer sur les textes éponymes du héros, les seuls qui se focalisent sur lui comme personnage central à cette époque qui voit l'aube et le fleurissement de sa popularité. J'ai ainsi laissé de côté les textes où il n'avait qu'un rôle secondaire ou minime, et qui se concentrent sur la progression d'un ou plusieurs autres héros. J'ai notamment décidé de délaisser le cycle Post-Vulgate,[445] principalement parce que les histoires qu'il présente condamnent de façon plus viscérale que le cycle Vulgate tout ce qui se détourne de la spiritualité chrétienne, un texte qui fait preuve d'une moralisation aiguisée donc, et qui n'inclut pas de roman de *Lancelot*, préférant mettre l'accent sur la sacralité de la Quête du Graal plutôt que sur les aventures d'un héros à la fluctuation dérangeante, et sur la relation adultère qu'il entretient avec la reine. Au-delà des nombreux aspects du *Lancelot* propre qui mettent en exergue les constructions et les

[445] Probablement écrit entre 1230 et 1240, le cycle dit Post-Vulgate contient une nouvelle version de *L'Estoire del Saint Grail*, *L'Estoire de Merlin*, *La Queste del Saint Graal* et *La Mort Artu*. Il inclut également plusieurs éléments provenant du *Tristan en prose* (une longue relation en prose française qui se concentre sur la légende tristanienne et dont la composition est estimée entre 1230 et 1235). Il n'inclut pas de roman de *Lancelot* et fait preuve d'un ascétisme cistercien encore plus poussé que dans le cycle Vulgate.

représentations sexuées du héros, j'ai voulu montrer avec le cycle Vulgate comment le Graal marque l'arrêt de la mobilité et du succès de Lancelot, et le développement de sa relation avec Guenièvre le début d'une longue histoire littéraire de condamnation, là où il semblait pourtant si parfait chez Ulrich, et où Chrétien n'offrait aucun jugement de valeur. Mais, au vu de la sévérité des derniers romans du cycle concernant la stature du héros, il serait également pertinent, dans une étude focalisée principalement sur Lancelot, de contraster la version non-cyclique du *Lancelot* en prose, telle que reconstituée par Elspeth Kennedy,[446] avec les éléments du cycle Vulgate. Cela me permettra de mettre en corrélation mes conclusions avec une version de l'histoire dépourvue du Graal, de Galaad, et s'achevant avec la mort de Galehaut.

D'autres textes pourraient être incorporés à une étude moins resserrée sur le héros, où il ne serait pas la figure centrale, mais, justement parce qu'il n'est pas le point focal, ces textes se concentrent généralement plus sur la relation avec Guenièvre que sur la construction ou la sexuation du héros. Je pense par exemple à *Perlesvaus*, roman en prose majeur du début XIII^{ème} siècle. Dans l'histoire, Lancelot faillit également la quête du Graal – comme bien d'autres – mais la relation avec Guenièvre y est développée de façon intrigante, car l'on ne voit jamais les deux amants ensemble, et la vénération que Lancelot porte à la reine est ainsi renforcée. Lancelot y est présenté comme une figure mélancolique, souvent dans ses pensées, où sa maîtresse siège toute entière, et la relation qui les unit prendra dans le roman un caractère liturgique poussé, qui lui empêchera de faire l'expérience de la vision du Graal. Un autre exemple est le *Tristan en prose*, où Lancelot et Tristan sont deux figures qui rentrent en corrélation, Tristan se servant de Lancelot comme

[446] Elspeth Kennedy, éd., *Lancelot do Lac: The Non-cyclic Old French Prose Romance, vol. I* (Oxford: Clarendon, 1980).

d'un instrument de mesure afin de jauger ses propres performances martiales et courtoises. Finalement, parmi une pléthore d'autres textes, un exemple qui pourrait participer à l'élargissement des arguments de cette étude serait certainement *Les Merveilles de Rigomer*, un roman anonyme du milieu du XIIIe siècle souvent délaissé, car inachevé. Marie-Luce Chênerie semble même faire de Lancelot dans le texte un type héroïque chevaleresque sans grand intérêt :

> On trouverait qu'ici Lancelot n'a rien du *fin amant* de la reine Guenièvre ; comme Lanzelet, il lui arrive même de s'unir temporairement à une fille de roi ; s'il réussit plus longtemps que d'autres, c'est que, comme un héros de conte, sans évoluer, il fait preuve des qualités chevaleresques les plus courantes, courage vaillance, vigueur, générosité, mais aussi de vigilance et même de ruse. Il n'a pas d'ascendance royale ni de généalogie biblique ; seul le souvenir du rapt par une fée aquatique de l'enfant exilé permet à l'auteur de lui faire décliner une identité où tous les chevaliers pauvres peuvent se reconnaître: "Je n'ai jamais eu un sillon de terre, mais je m'appelle Lancelot du Lac."[447]

Et pourtant, comme on peut le voir dans ce résumé de Chênerie, nous retrouvons dans ce texte un grand nombre d'aspects présentés dans cette étude, dont l'utilisation du motif du lac pour appuyer la non-appartenance terrestre, l'absence de généalogie notable, l'expérience du rapt alors qu'il fût « enfant ». Le texte est aussi intriguant car il ne présente pas de relation avec Guenièvre, mais avec une autre femme, ce qui le rapprocherait de Lanzelet. De plus, l'obsession du héros à vouloir posséder le territoire de Rigomer est fort notable dans ce roman, dont on dit que les merveilles sont sans pareilles, un aspect qui le rapproche également du texte d'Ulrich via l'importance qui est donnée à la relation du héros au merveilleux. Notons qu'il finit sa route en prison, un obstacle qui semble le retenir ici (mais nous ne connaissons pas la fin de l'histoire).

---

[447] Chênerie, dans *La légende arthurienne : Le Graal et la Table Ronde*, Danielle Régnier-Bohler, éd. (Paris: Laffont, 1989), 960.

c. Et aujourd'hui ?

Tandis qu'Arthur et sa troupe de chevaliers chevauchent à travers les bois environnant Camelot, John Boorman[448] met en scène une figure solitaire à l'armure argentée, si étincelante sous le soleil qu'elle en est presque aveuglante. Sur son heaume et les articulations de ses coudières et jambières s'esquissent des motifs féériques, à la symbolique aquatique (écailles et branchies). Très vite, nous apercevons un visage. Cet être serait donc humain… Le roi Arthur, immédiatement excédé de voir cette figure sur son passage, l'interpelle violemment…Qu'il s'écarte sur le champ ! Face au refus de ce mystérieux personnage, Arthur lui somme de lui dire qui il est. Le chevalier annonce calmement : « I am Lancelot of the Lake, from across the sea, and I have yet to find a king worthy of my sword. » Lancelot vient d'entrer en scène. Nous ne savons d'où il vient, nous ne savons où il va. Il est juste là, dans les bois, près de l'eau, son passé inscrit dans un imaginaire qui réside au-delà des flots, son futur venant de prendre pour destination la Table Ronde. L'affrontement qui suivra servira de leçon au souverain. Après qu'Arthur a brisé sa légendaire épée, Excalibur, par colère, il admettra que l'orgueil, qui commande souvent aux masculinités guerrières, dans le verbe comme dans la verve, ne peuvent que mener l'homme à sa perte. Lancelot aura permis cette réflexion chez le souverain.

Notre époque contemporaine est remplie d'exemples comme celui-ci, où Lancelot, plus mystérieux que transparent, plus flegmatique que colérique, et souvent, plus féminisé que masculinisé, est présenté comme une figure à la fois proéminente et marginale, permettant la reconsidération des performances de soi, de l'identité, des manières d'être chez ceux et celles qu'il rencontre. Ainsi, le personnage de Lancelot continue de s'inscrire dans les débats identitaires, notamment axés sur les questions des sexes, genres, et

[448] *Excalibur* (Rome: Warner Home Video, 2011).

sexualités, du monde contemporain. Ces textes pourraient également bénéficier d'une étude du personnage orientée sur ces questions. Dans une série de bandes-dessinées publiées chez Soleil,[449] tandis que Viviane défait la couche du nourrisson qu'elle vient d'enlever, elle découvre qu'il s'agit d'une fille, mais décide de l'éduquer comme un jeune noble, selon ses dires, « à l'image de ce que Ban aurait souhaité ». Avant de la renvoyer dans le monde des hommes, Viviane jette un sort sur l'enfant, afin qu'il puisse apparaître sous les traits d'un garçon. Le lac, une marre étrange présente au sein d'une grotte souterraine secrète, dissout complètement le corps de Lancelot, d'abord la peau, puis la chair et les os, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien. Tandis qu'il se réveille, le sort de Viviane aura fait son œuvre et le personnage ressemblera à un homme, bien qu'il se voie toujours femme dans le miroir. Mais le sort se montrant parfois instable, les planches et les cases de cette chronique graphique donneront lieu à des représentations du corps hybrides et oscillatoires, qui nécessiteront le concours des lecteurs à des moments clés de la lecture. Guenièvre sera la seule à savoir que Lancelot est une femme, et les deux personnages entretiendront leur fameuse relation adultère.

Dans ce qui demeure l'un des romans arthuriens français les plus populaires du XXe siècle, *L'Enchanteur* de René Barjavel,[450] Lancelot grandit également dans un espace féérique lacustre. Il y est éduqué par la Dame du Lac et ses mystérieuses suivantes. Ce lieu se caractérise par l'hybridité et les changements sexués des créatures qui l'habitent. Le Lac est rempli d'animaux merveilleux, oiseaux ou papillons, avec lesquels le héros chante, danse, ou bien tourne sur lui-même jusqu'à ce que l'étourdissement le fasse s'évanouir. Mais Barjavel s'attarde aussi sur la population d'escargots du lac, une nouvelle

[449] Jean-Luc Istin, *Lancelot* (Toulon: Soleil, 2008).
[450] *L'Enchanteur* (Paris: Denoël, 1984).

« *compaingnie* » qui entoure ici Viviane et l'« enfant ». Leur faculté majeure, si l'on en croit l'auteur, sera d'user de deux sexes plutôt que d'un seul afin de pouvoir bénéficier de l'ensemble des plaisirs de l'union. Le héros est un être efféminé, ainsi qu'émasculé, et nous apprenons entre autres que « Lancelot » signifie « petite lance », un sobriquet peu flatteur que lui ont donné ses nourrices après avoir vu son pénis d'enfant, et qu'il gardera toute sa vie.

Et les exemples, comme les média, se multiplient. Dans la série télévisée populaire d'Alexandre Astier,[451] Lancelot se distancie des pratiques sexuelles de ses congénères et de son illustre souverain en restant chaste, sans jamais fréquenter, comme le font ces derniers, filles de joie ou avoir de maîtresses. On l'accuse alors d'homosexualité, et il s'éloigne petit à petit d'une cour où tout homme souhaiterait pourtant résider, négociant avec Arthur, non sans un certain sens comique, un contrat à temps partiel, flottant ainsi entre individuation et subjugation.[452] Dans l'un des romans arthuriens les plus populaires du XXe siècle, *The Once and Future King* de T. H. White,[453] la marginalité déjà palpable de celui que l'on nomme « *chevalier mal fet* » prend un autre tournant, tandis que Lancelot tombe d'abord amoureux d'Arthur, pour transférer ensuite son affection sur Guenièvre, qu'il voit en premier lieu comme une rivale. L'on retrouve des motifs similaires dans la comédie musicale *Spamalot*,[454] inspirée du film culte des Monty Python, où Lancelot fait son *coming-out* sur scène et brandit le drapeau arc-en-ciel de la communauté LGBT.

Lancelot continue de servir, non pas de « miroir de la chevalerie », mais de « miroir des interrogations subjectives et identitaires du genre humain ». À l'image de ce que disait

---

[451] *Kaamelot: L'intégrale* (Neuilly-sur-scène: Société nouvelle de distribution, 2005).
[452] Voir Cédric Briand, « *Kaamelott*'s Paradox: Lancelot between Subjugation and Individuation », dans *Arthuriana* 25.1, (2015), 22-43.
[453] *The Once and Future King* (New York: Putnam, 1958).
[454] *Monty Python's Spamalot* (London: ITV1, 2006).

Norris J. Lacy sur le roman de Barjavel, un grand nombre de sources arthuriennes contemporaines s'inscrivent dans une collection d'« accomplished and effective works of fiction that will surely stand the test of time ; they indisputably constitute an enduring contribution to the Arthurian corpus. »[455] Ce sont toutes ces sources arthuriennes qu'il nous faut également déchiffrer, en ce qu'elles participent à la persévérance d'une longue tradition. Le Lancelot de T. H. White est particulièrement notable. Dès les premières lignes du roman, White énonce les conflits identitaires qui animeront le personnage durant l'histoire, et qu'il définit comme un espace vide (« *a gap* »), rappelant la définition du terme « *queer* » d'Eve Kosofsky Sedgwick,[456] un espace qui lui inspirera même l'affect de choix de la « *queer performativity* » de Sedgwick, la honte :

> He [Lancelot] was trying to find out what he was, and he was afraid of what he would find. The boy thought that there was something wrong with him. All through his life – even when he was a great man with the world at his feet – he was to feel this gap: something at the bottom of his heart of which he was aware, and ashamed, but which he did not understand. There is no need for us to try to understand it. We do not have to dabble in a place which he preferred to keep secret.[457]

À la différence de ce que pense la voix narrative ici, il y a définitivement un besoin de comprendre ces espaces, à la lumière d'une nouvelle herméneutique « du Lac » touchant au contemporain. À l'heure où les célébrités de la télé réalité médiatisent leur transition biologique et font la une de *Vanity Fair*, cette herméneutique comme espace du trouble identitaire apparait d'autant plus pertinente qu'elle interroge sur les dimensions symboliques, éthiques, et politiques de la transformation de soi, dès l'aube de l'ère moderne, jusqu'aux questions qui animent notre époque.

---

[455] Norris J. Lacy et Geoffrey Ashe, *The Arthurian Handbook* (New York: Garland, 1988), 147.
[456] Je la rappelle ici: « the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or *can't be* made) to signify monolithically. » *Tendencies* (Durham: Duke U P, 1993), 8.
[457] *The Once and Future King* (New York: Putnam, 1958), 316.

Bibliographie

Note : La présente bibliographie inclut les travaux cités et référenciés dans cette étude, ainsi que ceux qui sont consultés.

Accarie, Maurice. « Guenièvre et son chevalier de la charrette : l'orgasme des anges. » *Théâtre, littérature et société au Moyen Âge*. Nice: Serre, 2004. Print.

Adams, Rachel, et David Savran, éds. *The Masculinity Studies Reader*. Malden, MA: Blackwell, 2002. Print.

Archibald, Elizabeth. « Comedy and Tragedy in Some Arthurian Recognition Scenes. » *Arthurian Literature XIX, Comedy in Arthurian Literature*. Éd. Keith Busby et Roger Dalrymple. Cambridge: D. S. Brewer, 2003. Print.

Arnold, John, et Sean Brady, éds. *What Is Masculinity?: Historical Dynamics from Antiquity to the Contemporary World*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. Print.

Ashmole, Elias. *The Institution, Laws, and Ceremony of the Most Noble Orders of the Garter*. London: Macock, 1672. Print.

Astier, Alexandre. *Kaamelott: L'intégrale*. Neuilly-sur Seine: Société nouvelle de distribution, 2009. Video Material.

Aubailly, Jean-Claude, éd. et trad., *Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la Charrette*. Paris: Flammarion, 1991. Print.

Bachelard, Gaston. *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Le Livre de Poche, 1993 [1942]. Print.

Bächtold, Jakob. *Der Lanzelet Des Ulrich Von Zatzikhoven*. Frauenfeld: Huber, 1870. Print.

Badinter, Elisabeth. *XY: De l'identité masculine*. Paris: Odile Jacob, 1992. Print.

Bambeck, Manfred, et Hans Helmut Christ-Mann, éds. *Philologica Romanica Erhard Lommatzsch gewidnet*. Munich: Fink, 1975. Print.

Bansard, René. « Notes inédites sur le *Lanzelet* d'Ulrich von Zatzikhoven (présentation par Gilles Susong). » *Les romans de la Table ronde, la Normandie et au-delà*. René Bansard et al. Condé-sur-Noireau: Orlet, 1987. Print.

Barjavel, René. *L'Enchanteur*. Paris: Denoël, 1998. Print

Baumgartner, Emmanuèle. *Chrétien De Troyes: Yvain, Lancelot, La charrette et le lion*. Paris: Presses universitaires de France, 1992. Print.

---. *De l'histoire de Troie au livre du graal: le temps, le récit (XIIe et XIIIe siècles)*. Orléans: Paradigme, 1994. Print.

---. « From Lancelot to Galahad : The Stakes of Filiation. » *The Lancelot-Grail Cycle: Texts and Transformations*. Éd. William W. Kibler. Austin: U of Texas P, 1994. Print.

---. « Jeu de rimes et roman arthurien. » *Romania* 103 (1982): 550-60. Print.

---. « Vers, prose et fiction narrative (1150-1240). » *Shifts and Transpositions in Medieval Narrative: A Festschirft for Dr Elspeth Kennedy.* Éd. Karen Pratt (*et aliae*). Cambridge: D. S. Brewer, 1994. Print.

Beattie, Cordelia, et Kirsten A. Fenton, éds. *Intersections of Gender, Religion and Ethnicity in the Middle Ages*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. Print.

Bec, Pierre, et Gérard Gonfroy. *Anthologie des troubadours*. Paris: Union générale d'éditions, 1979. Print.

Bédier, Joseph, éd. et trad. *La chanson de Roland*. Paris: L'édition d'art, H. Piazza, 1922. Print.

Beltrami, Pietro G. « Lancelot entre Lanzelet et Eneas : Remarques sur le sens du *Chevalier de la Charrete.*» *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99.3 (1989): 234-60. Print.

Bély, Marie-Étiennette, and Jean-René Valette. *Personne, personnage et transcendance aux xiie et xiiie siècles*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1999. Print.

Benson, Robert L, Giles Constable, et Carol D. Lanham, éds. *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*. Cambridge, Mass: Harvard U P, 1982. Print.

Benton, John F. « The Court of Champagne as a Library Center. » *Speculum* 36 (1961): 551-91. Print.

Bertau, Karl. *Über Literaturgeschichte: Literarischer Kunstcharakter und Geschichte in Der Höfischen Epik Um 1200*. Munich: C. H. Beck, 1983. Print.

Berthelot, Anne, « From Niniane to Nimüe: Demonizing the Lady of the Lake. » *On Arthurian Women, Essays in Memory of Maureen Fries*. Dallas: Scriptorium P, 2001. Print.

Binski, Paul. *Medieval Death, Ritual and Representation*. Ithica: Cornell U P, 1996. Print.

Bloch, R Howard. *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago: U of Chicago P, 1991. Print.

Blumstein, Andrée Kahn. *Misogyny and Idealization in the Courtly Romance*. Bonn: Bouviers, 1997. Print.

Boorman, John. *Excalibur*. Burbank, CA: Warner Home Video, 1999. Video Material.

Boutet, Dominique. *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*. Paris: Champion, 1992. Print.

---. « Lancelot : Préhistoire d'un héros arthurien. » *Annales ESC* 5 (1989): 1229-44. Print.

Brandsma, Frank, éd. *The Interlace Structure of the Third Part of the Prose Lancelot*. Cambridge: D. S. Brewer, 2010.

Brewer, Derek. « The Presentatation of the Character of Lancelot: Chrétien to Malory. » dans *Lancelot and Guinevere: A Casebook*. New York and London: Garland, 1996. Print.

Briand, Cédric. « Kaamelott's Paradox: Lancelot between Subjugation and Individuation. » *Arthuriana* 25.1 (2015): 22-43. Print.

Bromwich, Rachel, éd. *Culhwch and Olwen: An Edition and Study of the Oldest Arthurian Tale*. Cardiff: U of Wales P, 1992. Print.

Brozina, Martha A., éd. *Gender and Sexuality in the Middle Ages*. Jefferson, NC and London: McFarland, 2005. Print.

Bruce, Christopher W. *The Arthurian Name Dictionary*. New York and London: Garland, 1999.

Bruce, J. D. *The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings Down to the Year 1300*. Gloucester, Mass: Peter Smith, 1958. Print.

Bruckner, Matilda T. « An Interpreter's Dilemma : Why are There so Many Interpretations of Chrétien's *Chevalier de la Charrete* ? » *Romance Philology* 40 (1986-1987): 159-80. Print.

---. *Shaping Romance: Interpretation, Truth, and Closure in Twelfth-Century French Fictions*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1993. Print.

Bucher, Anne-Laure. « Féminité et purification du héros dans les romans de Chrétien de Troyes. » *Essais sur la purification: le héros et le saint, III, PRIS-MA*, XVI, 2 (2000): 215-38. Print.

Bullock-Davis, Constance. « Lanval and Avalon. » *Bulletin of Celtic Studies* 23 (1968-70): 128-142. Print.

Burgwinkle, William E. *Sodomy, Masculinity, and Law in Medieval Literature: France and England, 1050-1230*. Cambridge, U.K: Cambridge U P, 2004. Print.

Buridant, Claude, éd. et trad., *André le Chapelain : Traité de l'amour courtois*. Paris: Klincksieck, Bibliothèque française et romane, [1974] 2002. Print.

Burns, Norman T., et Christopher J. Reagan, éds. *Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance: Papers of the Fourth and Fifth Annual Conferences of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 2-3 May 1970, 1-2 May 1971*. Albany: State U of New York P, 1975. Print.

Busby, Keith, éd. *Gauvain in Old French Literature*. Amsterdam: Rodopi, 1980. Print.

---, et Christopher Kleinhenz, éds. *Courtly Arts and the Art of Courtliness: Selected Papers from the Eleventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, University of Wisconsin-Madison, 29 July - 4 August 2004*. Cambridge, UK: D. S. Brewer, 2006. Print.

---, et Norris J. Lacy, éds. *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*. Amsterdam: Rodopi, 1994. Print.

---, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters, éds. *Les Manuscrits de Chrétien De Troyes*, vol. 1-2. Amsterdam: Rodopi, 1993. Print.

Buschinger, Danielle, éd. *Lancelot: actes du colloque des 14 et 15 janvier 1984, Université de Picardie, centre d'études médiévales*. Göppingen: Kümmerle Verlag, 1984. Print.

---. éd. et trad., *Ulrich von Zatzikhoven : Lanzelet*. Greifswald: Reineke, 1996. Print.

Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993. Print.

---. « Critically Queer. » *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1.1 (1993): 17-32. Print.

---. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Print.

---. « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. » *Theater Journal* 40.4 (1988): 521-22. Print.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton UP, 1968. Print.

Carasso-Bulow, Lucienne. *The Merveilleux in Chrétien De Troyes' Romances*. Genève: Droz, 1976. Print.

Caulier, Brigitte. *L'Eau et le sacré. Les cultes thérapeutiques autour des fontaines en France du moyen âge à nos jours.* Paris: Duchesne, 1997. Print.

Chaurand, Jacques. « Quelques réflexions sur l'hyperbole dans le *Chevalier de la Charrette.* » *Études de langue et de littérature du Moyen Age offertes à Félix Lecoy*. Paris: Champion, 1973,43-54. Print.

Chênerie, Marie-Luce. « L'anonymat de Lancelot du Lac dans les préludes d'une carrière héroïque. » *Littératures* 11 (1984): 9-16. Print.

---. *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*. Genève: Droz, 1986. Print.

---. « Le thème du nom dans la carrière héroïque de Lancelot du Lac. Deuxième partie : la révélation du nom et du lignage. » *Littératures* 12 (1985): 15-30. Print.

Chrétien de Troyes. *Le Chevalier de la Charrette*. Éd. et trad. Catherine Croizy-Naquet. Paris: Champion, 2006. Print.

---. *Le Chevalier de la Charrette, ou, le roman de Lancelot*. Éd. et trad. Charles Méla. Paris: Le Livre de Poche, 1992. Print.

---. *Le Chevalier de la Charrette*. Éd. Mario Roques, et trad. William Wistar Comfort. Paris: Champion, 1958. Print.

---. *Le Conte du graal, ou, le roman de Perceval*. Éd. et trad. Charles Méla. Paris: Le Livre de Poche, 1992. Print.

---. *Les Romans De Chrétien De Troyes: édités d'après la copie de Guiot (bibl. Nat. Fr. 794)*. Paris: Champion, 1963. Print.

Cohen, Gustave. *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XIIe siècle: Chrétien de Troyes et son œuvre*. Paris: Boivin, 1931. Print.

Cohen, Jeffrey J. « Masoch / Lancelotism. » *New Literary History* 28.2 (1997): 231-60. Print.

---, et Bonnie Wheeler. *Becoming Male in the Middle Ages*. New York: Garland, 1997. Print.

---, et les members d'*Interscripta*. « The Armour of an Alienating Identity. » *Arthuriana* 6.4 (Winter 1996): 1-24. Print.

Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 1991. Print.

Combarieu Du Grès, Micheline. *D'aventures en aventure: "semblances" et "senefiances" dans le Lancelot en prose*. Aix-en-Provence: CUER MA, Université de Provence, 2000. Print.

Combes, Annie. « From Quest to Quest : Perceval and Galahad in the Prose *Lancelot* », *Arthuriana* 12.3 (Fall 2002), 7-30.

Cooper, Helen. « Lancelot's Wives. » *Arthuriana* 16.2 (2006): 59-62. Print.

Corbyn, Nick. « Irony and Gender Performances in *Le Chevalier de la Charrete.* » dans *Arthurian Literature XV*, éd. James P. Carley et Felicity Riddy. Cambridge: D. S. Brewer, 1997. Print.

Cosman, Madeleine P. *The Education of the Hero in Arthurian Romance*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1966. Print.

Cranny-Francis, Anne, et. al. *Gender Studies: Terms and Debates*. New York: Palgrave Macmillan, 2003. Print.

Cross, Tom P., and William A. Nitze. *Lancelot and Guenevere: A Study on the Origins of Courtly Love*. New York: Phaeton P, 1970. Print.

De Looze, Laurence N. « Chivalry Qualified : The Character of Gauvain in Chrétien de Troyes' *Le Chevalier de la charrette.* » *Romanic Review* 74 (1983): 253-59. Print.

Dover, Carole, éd. *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*. Rochester, NY: Boydell and Brewer, 2003. Print.

---. « Galehot and Lancelot: Matters of the Heart. » *The World and Its Rival: Essays on Literary Imagination in Honor of Per Nykrog*. Éd. Kathryn Karczewska et Tom Conley. Amsterdam: Rodopi, 1999. 119-35. Print.

Duby, Georges. « Dans la France du nord-ouest au XIIe siècle: les "jeunes" dans la société aristocratique.» *Annales Histoire, Sciences Sociales* 19.5 (1964): 835-46. Print.

---. *Féodalité*. Paris: Gallimard, 1996. Print.

---. *Hommes et structures du Moyen Age: recueil d'articles*. Paris: Mouton, 1973. Print.

---. *Mâle Moyen-Âge: De l'amour et autres essais*. Paris: Flammarion, 1988. Print.

---. *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*. Paris: Gallimard, 1978. Print.

---, et Robert Mandrou. *Histoire de la civilisation française: Moyen-Age - XVIe siècle*. Paris: Le Livre de Poche [1958] 1973. Print.

Duff, David., éd. *Modern Genre Theory*. Harlow, England: Longman, 2000. Print.

Dufournet, Jean, éd. *Approches du Lancelot en prose: études*. Paris: Champion, 1984. Print.

Dumézil, Geroges. *La religion romaine archaïque*. Paris: Pavot, 1966.

Eckhardt, Caroline D. *The Prophetia Merlini of Geoffrey of Monmouth: A Fifteenth-Century English Commentary*. Cambridge, MA: Medieval Academy of America, 1982. Print.

Edwards, Robert, et Stephen Spector, éds. *The Olde Daunce: Love, Friendship, Sex, and Marriage in the Medieval World*. Albany: State U of New York P, 1991. Internet resource.

Feistner, Edith. « ‘er nimpt ez allez zeime spil.’ Der ‘Lanzelet’ Ulrichs von Zatzikhofen als ironische Replik auf den Problemhelden des klassischen Artusromans. » *Archiv* 147 (1995): 241-54. Print.

Fenster, Thelma S., et Clare A. Lees, éds. *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*. New York: Palgrave, 2002. Print.

Fletcher, Christopher. « The Whig Interpretation of Masculinity? Honour and Sexuality in Late Medieval Manhood » *What is Masculinity? Historical Dynamics from Antiquity to the Contemporary World*. éd. John H. Arnold et Sean Brady. New York: Palgrave MacMillan, 2011. Print.

Foerster, Wendelin, éd et trad., *Christian von Troyes Sämtliche erhaltene Werke*, t. IV, *Der Karrenritter (Lancelot) und das Wilhemsleben*. Halle: Max Niemeyer, 1899. Print.

---, éd. *Kristian Von Troyes: Erec und Enide. Neue Verbesserte Textausgabe Mit Einleitund Und Glossar*. Halle: Max Niemeyer, 1896. Print.

Ford, Patrick K, éd. et trad. *The Mabinogion and Other Medieval Welsh Tales*. Los Angeles: U of California P, 1997. Print.

Foucault, Michel. *Dits Et Écrits, 1954-1988: II*. Éd. Daniel Defert, François Ewald, et Jacques Lagrange. Paris: Gallimard, 2001. Print.

---. *Le gouvernement de soi et des autres: Cours au Collège de France, 1982-1983*. Paris: Gallimard, 2008. Print.

---. *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*. Éd. Daniel Defert, François Ewald, et Jacques Lagrange. Paris: Seuil, 2001. Print.

---. *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976. Print.

---. *Sécurité, Territoire, Population: Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris: Gallimard, 2004. Print.

---. « L'éthique du soucis de soi comme pratique de la liberté. » *Dits et écrits, tome IV (1954-1988)*. Paris: Gallimard, 1994. Print.

Foulet, Alfred, et Karl Uitti, éd. et trad., *Le Chevalier de la charrette*. Paris: Bordas, 1989. Print.

Frappier, Jean. *Amour Courtois et Table Ronde*. Genève: Droz, 1973. Print.

---. *Autour du Graal*. Genève: Droz, 1977. Print.

---. *Chrétien De Troyes: L'homme et l'œuvre*. Paris: Hatier-Boivin, 1957. Print.

---. *Étude sur la mort le roi Artu: roman du XIIIe siècle; dernière partie du Lancelot en prose*. Genève: Droz, 1936. Print.

---. *Histoire, mythes et symboles: études de littérature française*. Genève: Droz, 1976. Print.

---. « « L'Institution » de Lancelot dans le *Lancelot en prose*. » *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner.* Paris: Belles Lettres, 1949. Print.

---. « Le personnage de Galehaut dans le *Lancelot en prose.* » *Amour courtois et table ronde*. Genève: Droz, 1973. 181-208. Print.

---. « Plaidoyer pour l' « Architecte », contre une opinion d'Albert Pauphilet sur le Lancelot en prose. » *Romance Philology* 7.1 (1954-1955): 27-33. Print.

---. *La poésie lyrique en France aux XIIe et XIIIe siècles*. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1960. Print.

---. « Le prologue du Chevalier de la charrette et son interprétation. » *Romania* 93 (1972): 337-77. Print.

---. *Le Roman breton*. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1958. Print.

---. « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIe siècle.» *Cahiers de civilisation médiévale* 2 (1959): 135-56. Print.

Friedrich, Ellen Lorraine. « The Beaten Path: Lancelot's Amorous Adventure at the Fountain in *Le Chevalier de la Charrete.* » *On Arthurian Women: Essays in*

Memory of Maureen Fries. Éd. Bonnie Wheeler et Fiona Tolhurst. Dallas, TX: Scriptorium P, 2001. Print.

Gaunt, Simon. *Gender and Genre in Medieval French Literature*. Cambridge: Cambridge U P, 1995. Print.

Gervinus, Georg Gottfried. *Geschichte der deutschen Dichtung*, 5ème éd. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1871. Print.

Giraudon, Daniel, *Sur les chemins de l'Ankou : Croyances et légendes de la mort en Bretagne*. Fouesnant: Yoann Embanner, 2012. Print.

Gîrbea, Catalina. « Royauté et chevalerie céleste à travers les romans arthuriens (XXe – XIIIe s.). » *Cahiers de civilisation médiévale* 46.182 (2003), 109-34.

Greisch, Jean, et al. *Paul Ricœur, l'herméneutique à l'école de la phénoménologie*. Paris: Beauchesne, 1995.

Guest, Lady Charlotte. *The Mabinogion*. London: J.M. Dent, 1906. Print.

Hahn, Karl August, éd. et trad., *Lanzelet : Eine Erzählung von Ulrich von Zatzikhoven*. Frankfurt am Main: H. L. Bronner, 1845. Print.

Halley, Janet, et Andrew Parker, éds. *After Sex?* Durham, NC: Duke U P, 2007. Print.

Hammer, Jacob. *Geoffrey of Monmouth: Historia Regum Britanniae*. Éd. et trad. Laurence Mathey-Maille. Paris: Les Belles Lettres, 1992. Print.

Haraway, Donna, « Situated Knowledges: the Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. » *Feminist Studies* 14.3 (1988): 575-99. Print.

Harms, Wolfgang, et Leslie P. Johnson, éds. *Deutsche Literatur des Späten Mittelalters: Hamburger colloquium 1973*. Berlin: E. Schmidt, 1975. Print.

Hasty, Will, éd. *German Literature of the High Middle Ages*. Rochester, NY: Camden House, 2006. Print.

Heldris de Cornouailles. *Le Roman De Silence.* Éd. Lewis G. M. Thorpe. Cambridge: Heffer, 1972. Print.

Héritier, Françoise, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*. Paris: Odile Jacob, 1996. Print.

Hill, Collins P. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 2000. Print.

Hœpffner, Ernest. *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hœpffner*. Paris: Les Belles Lettres, 1949. Print.

Hofer, Stephan. « Der Lanzelet des Ulrich von Zatzikhoven und seine französiche Quelle », *ZfrPh* 75 (1959). Print.

Hult, David. « Author/Narrator/Speaker: The Voice of Authority in Chrétien's *Charrete.* » dans *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*. Éd. Kevin Browlee et Walter Stephens. Hanover and London: U P of New England, 1989. 76-96. Print

---. « Lancelot's Two Steps : A Problem in Textual Criticism. » *Speculum* 61 (1986): 836-58. Print.

---. « Steps Forward and Steps Backward : More on Chrétien's *Lancelot.* » *Speculum* 64 (1989): 307-16. Print.

Hunt, Tony. « Chrétien's Prologues Reconsidered. » *Conjuncture, Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*. Éds. Keith Busby et Norris J. Lacy. Amsterdam: Rodopi, 1994. Print.

Huot, Sylvia. *Madness in Medieval French Literature: Identities Found and Lost*. Oxford: Oxford University Press, 2003. Print.

Hyatte, Reginald. « Recording Male Friendship as *fine amor* in the *Prose Lancelot*. » *Neophilologus* 75.4 (1991): 505-18. Print.

Istin, Jean-Luc. *Lancelot*. Toulon: Soleil, 2008. Print.

Jackson, William Henry. *Chivalry in Twelfth-Century Germany: The Works of Hartmann Von Aue*. Arthurian Studies, 34. Cambridge: D. S. Brewer, 1994. Print.

Jaeger, C. Stephen. *The Origins of Courtliness: Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals, 939-1210*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1985. Print.

James-Raoul, Danièle. *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*. Paris: Champion, 2007. Print.

Janssens, Jan. « Un 'Fin' Amant' et l'ironie romanesque : Lancelot et la chanson de change. » dans *Arthurian Literature VIII*. Éd. Richard Barber. Cambridge: D. S. Brewer, 1989. 29-78. Print.

---. « Le prologue du *Chevalier de la charrette* : une clef pour l'interprétation du roman ? » *Bien dire et bien aprandre* 4 (1986): 29-51. Print.

Johnson, E J. *Once There Were Two True Friends, Or, Idealized Male Friendship in French Narrative from the Middle Ages Through the Enlightenment*. Birmingham, AL: Summa Publications, 2003. Print.

Jung, Carl Gustav. *Man and His Symbols*. New York: Dell, 1964. Print.

Kahn, Blumstein A. *Misogyny and Idealization in the Courtly Romance*. Bonn: Bouvier, 1977. Print.

Kay, Sarah. « Who was Chrétien de Troyes ? » *Arthurian Literature* XV (1997): 1-35. Print.

---. *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge: Cambridge U P, 1990. Print.

Keen, Maurice. *Chivalry*. New Haven: Yale U P, 1984. Print.

Kelly, Douglas, éd. *The Art of Medieval French Romance*. Madison: U of Wisconsin P, 1992. Print.

---. *The Romances of Chrétien de Troyes: A Symposium*. Lexington, KY: French Forum, 1985. Print.

---. « The Scope of Medieval Instruction in the Art of Poetry and Prose : Recent developments in Documentation and Interpretation. » *Studies in Medieval and Renaissance Teaching* 6.2 (1998): 49-68. Print.

---. *Sens and Conjointure in the « Chevalier de la Charrette »*. Paris: Mouton, 1966. Print.

Kennedy, Edward Donald. *King Arthur: A Casebook*. New York and London: Garland, 1996. Print.

Kennedy, Elspeth, éd. *Lancelot and the Grail: A Study of the Prose Lancelot*. Oxford : Clarendon P, 1986. Print.

---. *Lancelot do Lac: The Non-Cyclic Old French Prose Romance*. Oxford: Clarendon P, 1980. Print.

---. *Lancelot du lac, Tome I-III*. trad. François Mosés. Paris: Le Livre de Poche, 1991-1998. Print.

Kerth, Thomas, éd. et trad., *Lanzelet*. New York: Columbia UP, 2005. Print.

Kibler, William W., éd. et trad., *Chrétien de Troyes: Arthurian Romances*. New York: Penguin, 2004. Print.

---, éd. et trad., *Lancelot or the Knight of the Cart*. New York and London: Garland, 1981. Print.

---. *The Lancelot-Grail Cycle: Text and Transformations*. Austin: U of Texas P, 1994. Print.

Kiefer, Frederick, éd. *Masculinities and Femininities in the Middle Ages and Renaissance*. Turnhout, Belgium: Brepols, 2009. Print.

Köhler, Erich. « Le rôle de la coutume dans les romans de Chrétien de Troyes.» *Romania* 81 (1960): 386-97. Print.

Kooijman, Jacques-Cornélis. « Temps réel et temps romanesque : le problème de la chronologie relative d'*Yvain* et de *Lancelot* de Chrétien de Troyes.» *Le Moyen Age* 83 (1977): 225-37. Print.

Kragl, Florian, éd. et trad., *Ulrich von Zatzikhoven : Lanzelet*. Berlin : Walter de Gruyter, 2006. Print.

Krueger, Roberta L. *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Romance*. Cambridge U P, 1993. Print.

Lacy, Norris J., *The Craft of Chrétien De Troyes: An Essay on Narrative Art*. Leiden: Brill, 1980. Print.

---, éd. *The Fortunes of King Arthur*. Cambridge: D. S. Brewer, 2005. Print.

---, éd. *The Grail, the Quest and the World of Arthur*. Woodbridge, Suffolk: D.S. Brewer, 2008. Print.

---, éd. *A History of Arthurian Scholarship*. Cambridge: D. S. Brewer, 2006. Print.

---, éd. *Medieval Arthurian Literature: A Guide to Recent Research*. New York: Garland, 1995. Print.

---, éd. *Text and Intertext in Medieval Arthurian Literature*. New York: Garland, 1996. Print.

--- et al., éds. *The New Arthurian Encyclopedia*. New York: Garland, 1996. Print.

--- et al., éds. et trad. *Lancelot-Grail : The Old French Arthurian Vulgate and Post-Vulgate in Translation,* vol.1-5 . New York and London: Garland, 1992-1996. Print.

---, et Geoffrey Ashe, avec Debra N. Mancoff. *The Arthurian Handbook*. New York: Garland, 1988. Print.

---, et Joan T. Grimbert, éds. *A Companion to Chrétien De Troyes*. Cambridge: D.S. Brewer, 2005. Print.

---, Douglas Kelly, et Keith Busby, éds. *The Legacy of Chrétien de Troyes*. Amsterdam: Rodopi, 1987. Print.

---, et Jerry C. Nash, éds. *Essays in Early French Literature: Presented to Barbara M. Craig*. York, S.C: French Literature Publications Co, 1982. Print.

Laurie, Helen C. R. « Chrétien's *Bele Conjointure.* » *Actes du 14ème Congrès International Arthurien*. Rennes, 16-21 août 1984, Presses Universitaires de Rennes, 1984, vol. 1. Print.

La Villemarqué, Théodore Hersart Vicomte de, *Contes populaires des anciens bretons*. Paris: W. Coquebert, 1842. Print.

Lazar, Moshé. *Amour courtois et 'Fin'amors' dans la littérature du XIIe siècle*. Paris: C. Klincksieck, 1964. Print.

Lecoy, Félix, éd., *Le Conte du Graal*, Paris: Champion, 1968. Print.

Lees, Clare A., et Gillian R. Overing, éds. *A Place to Believe in: Locating Medieval Landscapes*. University Park, PA: Pennsylvania State U P, 2006. Print.

Lees, Clare A., éd. *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1994. Print.

Le Gonidec, Jean-François. *Dictionnaire Français-Breton*. London: Forgotten Books, 2017.

Leiner, Wolfgang, Yvonne Bellenger, Cinzia Pignatelli, et Molly C. Robinson. *Chrétien de Troyes: Le Chevalier de la charette (Lancelot) : Le "projet Charette" et le renouvellement de la critique philologique des textes*. Tübingen: G. Narr Verlag, 2002. Print.

Lejeune, Rita. « La Femme dans les littératures française et occitane du XI^{ème} au XII^{ème} siècles. » *Cahiers de Civilisation Médiévale* 20 (1977): 201-17. Print.

Lepage, Yvan G., éd. *Lancelot Du Lac, Tome IV: Le Val des amants infidèles*. Trad. Marie-Louise Ollier. Paris: Le Livre de Poche, 2002. Print.

---, éd. *Lancelot du lac, Tome V: L'enlèvement de Guenièvre*. Trad. Marie-Louise Ollier. Paris: Le Livre de Poche, 1999. Print.

Lochrie, Karma, Peggy McCracken, et James A. Schultz, éds. *Constructing Medieval Sexuality*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. Print.

Longley, Anne P. « Guinevere as Lord. » *Arthuriana* 12.3 (2002): 50-51. Print.

Loomis, Roger S. *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*. New York: Columbia U P, 1949. Print.

---. *Celtic Myth and Arthurian Romance*. New York: Columbia U P, 1927. Print.

Lot, Ferdinand. *Étude sur le Lancelot en prose*. Paris: Champion, 1918. Print.

Lupack, Alan, éd. *New Directions in Arthurian Studies*. Cambridge: D. S. Brewer, 2002. Print.

Maddox, Donald. « Lancelot et le sens de la coutume. » *Cahiers de Civilisation Médiévale* 29 (1986): 339-53. Print.

Marchello-Nizia, Christiane. « Amour courtois, société masculine, et figures du pouvoir. » *Annales E.S.C.* 36 (1981): 969-82. Print.

Marie de France. *Lais*. Éd. Karl Warnke et trad. Laurence Harf-Lancner. Paris: Le Livre de Poche, 1990. Print

Markale, Jean. *Lancelot et la chevalerie arthurienne*. Paris: Imago, 1985. Print.

---. *Women of the Celts*. Rochester, VT: Inner Traditions International, 1986. Print.

Martineau, Anne, *Le nain et le chevalier : Essai sur les nains français du moyen âge*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003. Print.

McCash, June Hall Martin. « Marie De Champagne and Eleanor of Aquitaine: A Relationship Reexamined. » *Speculum* 54.4 (1979): 698-711. Print.

McConeghy, Patrick M. « *Aventiure* and Anti-*Aventiure* in Ulrich von Zatzikhoven's *Lanzelet* and Hartmann von Aue's *Iwein*. » *Germanic Review* 57 (1982): 60-69. Print.

McCracken, Peggy. « The Love of the Dead: Heroic Love and Heroic Masculinity in the *Prose Lancelot.* » dans *Entre Hommes: French and Francophone Masculinities in Culture and Theory*. Éd. Todd W. et Lewis C. Seifert. Newark: U of Delaware P, 2010. 51-66. Print.

McLelland, Nicola. *Ulrich Von Zatzikhoven's* Lanzelet, *Narrative Style and Entertainment*. Cambridge: D.S. Brewer, 2000. Print.

Meister, Peter. *The Healing Female in the German Courtly Romance*. Göppingen: Kümmerle Verlag, 1990. Print.

Méla, Charles. *Le Beau Trouvé: études de théorie et de critique littéraires sur l'art des « trouveurs » au Moyen Age*. Caen: Paradigme, 1993. Print.

---. « Le motif des enfances, le mystère de l'origine et le roman en prose. » dans *Le Beau trouvé : Études de théorie et de critique littéraires sur l'art des « trouveurs » au Moyen Âge*. Caen: Paradigme, 1993. 99-111. Print.

---. *La reine et le Graal, La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*. Paris: Seuil, 1984. Print.

Ménard, Philippe. *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose: Études sur les romans de la table ronde*. Genève: Droz, 1999. Print.

---. « Le don en blanc qui lie le donateur : réflexions sur un motif de conte. » *An Arthurian Tapestry: Essays in Memory of Lewis Thorpe*. Éd. Kenneth Varty. Glasgow: U of Glasgow P, 1981. Print.

Meyer Kathleen J., éd. et trad. *German Romance IV, Lanzelet by Ulrich von Zatzikhoven*. Cambridge: D. S. Brewer, 2011. Print.

---. « *Lanzelet* and the Enclosure of Female Sexuality. » *New Texts, Methodologies, and Interpretations in Medieval German Literature*. Éd. Sybille Jefferis. Göppingen: Kümmerle, 1999. Print.

Micha, Alexandre, éd. *Lancelot : Roman en prose du XIIIe siècle*. Genève: Droz, 1978-1983. Print.

---. « Les Manuscrits du Lancelot en prose. » *Romania* 81 (1960): 145-87. Print.

---. « Sur les sources de la *Charrette*.» *Romania* 71 (1950): 345-58. Print.

---. *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*. Genève : Droz, [1939] 1966. Print.

---. « La Tradition manuscrite du Lancelot en prose. » *Romania* 85 (1964): 193-318. Print.

---. « Tradition manuscrite et versions du *Lancelot* en prose. » *Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* 14 (1962): 99-106. Print.

Mieszkowski, Gretchen. « The Prose *Lancelot*'s Galehot, Malory's Lavain, and the Queering of Late Medieval Literature. » *Arthuriana* 5.1 (1995): 21-51. Print.

Mullally, Evelyn. « The Order of Composition of *Lancelot* and *Yvain.* » *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* 36 (1984): 217-29. Print.

Nestle, Joan, Clare Howell et Riki Wilchins, éds. *GenderQueer: Voices from Beyond the Sexual Binary*. Los Angeles: Alyson, 2002.

Neumaier, Alexander. *Der Lanzelet des Ulrich von Zatzikhoven*. Troppau: A. Trassler, 1883. Print.

Newman, Francis X., éd. *The Meaning of Courtly Love*. Albany: State U of New York P, 1969. Print.

Noble, Peter S. *Love and Marriage in Chrétien de Troyes*. Cardiff: U of Wales P, 1982. Print.

Norman, Frederick. *Ulrich von Zatzikhoven, Lanzelet*. Francfort: K.A. Hahn, 1845. Print.

Ollier, Marie-Louise. « Le roman au douzième siècle : vers et narrativité. » *The Nature of Medieval Narrative*. Éds. Minette Grunmann-Gaudet et Robin F. Jones. Lexington, KY: French Forum, 1980. Print.

Orr, Catherine M., Ann Braithwaite, et Diane M. Lichtenstein, éds. *Rethinking Women's and Gender Studies*. New York: Routledge, 2012. Print.

O'Sullivan, Daniel E., et Laurie Shepard, éds. *Shaping Courtliness in Medieval France: Essays in Honor of Matilda Tomaryn Bruckner*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2013. Print.

Paris, Gaston. « Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac II. *Le Conte de la Charrette.* » *Romania* 12 (1883): 515-16. Print.

---. « Les Romans en vers du cycle de la Table Ronde. » dans *Histoire littéraire de la France* 30. Paris: imprimerie nationale, 1888. Print

Pastoureau, Michel. *Couleurs, images, symboles: Études d'histoire et d'anthropologie*. Paris: Léopard d'or, 1989. Print.

---. *Figures et couleurs: Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris: Léopard d'or, 1986. Print.

---. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris: Seuil, 2004. Print.

---. *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la table ronde: XIIe-XIIIe siècles*. Paris: Hachette, 1976. Print.

---, et Dominique Simonnet. *Le petit livre des couleurs*. Paris: Panama, 2005. Print.

Pauphilet, Albert, éd. *Études sur la queste del Saint Graal attribuée à Gautier Map*. Paris: Champion, 1921. Print.

---., *La Queste del Saint Graal*. Paris: Champion, 1923. Print.

Pérennec, René. « Artusroman und Familie: *Das welsche buoch von Lanzelete*. » *Acta Germanica* 11 (1979): 1-51. Print.

---. « Le livre français de Lanzelet dans l'adaptation d'Ulrich von Zatzikhoven. » *Actes du colloque des 14 et 15 janvier 1984 Lancelot.* Éd. Danielle Buschinger. Göppingen: Kümmerle, 1984. Print.

---. *Recherches sur le roman arthurien en vers en Allemagne aux XIIe et XIIIe siècles*. Göppingen: Kümmerle, 1984. Print.

---, éd. et trad., *Ulrich von Zatzikhoven, Lanzelet.* Grenoble: Ellug, 2004. Print.

Pickford, Cedric Edward. *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge*. Paris: Nizet, 1960.

Pignatelli, Cinzia, et Molly Robinson, éds. *Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la Charrette (Lancelot).* Tübingen: Narr, 2002. Print.

Pilcher, Jane, et Imelda Whelehan. *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. London: SAGE, 2004. Print.

Poirion, Daniel, et Philippe Walter, éds. *Chrétien de Troyes : Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1994. Print.

---. Poirion, Daniel, éd. *Le Livre du Graal, t. 1-3*. Paris: Gallimard, 2001-2009. Print.

Ranawake, Silvia. « The Emergence of German Arthurian Romance: Hartmann von Aue and Ulrich von Zatzikhoven. » *The Arthur of the Germans*: *The Arthurian Legend in Medieval German and Dutch Literature.* Éd. W. H. Jackson et Silvia Ranawake. Cardiff: U Wales P, 2000. 38-53. Print.

Reeser, Todd W., et Lewis C. Seifert, éds. *Entre Hommes: French and Francophone Masculinities in Culture and Theory*. Newark: U of Delaware P, 2008. Print.

Régnier-Bohler, Danielle. *La légende arthurienne: le Graal et la Table Tonde*. Paris: Laffont, 1989. Print.

Ribard, Jacques. *Chrétien de Troyes, le Chevalier de la Charrette*. *Essai d'interprétation symbolique*. Paris: Nizet, 1972. Print.

Ricœur, Paul. *Le conflit des interprétations*. Seuil: Paris, 1969. Print.

Roques, Mario, éd. *Le Chevalier au lion*. Paris: Champion, 1960. Print.

---, éd. *Le Chevalier de la Charrette*. Paris: Champion, 1958.

Rossman, Vladimir R. *Perspectives of Irony in Medieval French Literature*. The Hague: Mouton, 1975. Print.

Roubaud, Jacques. « Galehaut et l'Éros mélancolique (une fiction rhétorique) .» dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'Humanité* 41 (1982): 362-82. Print.

Ruh, Kurt. *Hofische Epik des deutschen Mittelalters*. Vol. 2, *'Reinhart Fuchs', 'Lanzelet', Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg*. Berlin: Schmidt, 1980. 34-49. Print.

Rychner, Jean, éd. *Érec et Énide*. Paris: Champion, 1965. Print.

---. « Le prologue du *Chevalier de la Charrette*. » *Vox Romanica* 26 (1967): 1-23. Print.

Saly, Antoinette. « Le cuens Guinables l'oï. » *Bulletin de la Faculté des Lettres de Mulhouse* 6 (1974): 69-75. Print.

---. « L'épisode du Pré aux Jeux dans le *Chevalier de la Charrette.* » *Romania* 96 (1975): 27-52. Print.

Scaglione, Aldo D. *Knights at Court: Courtliness, Chivalry and Courtesy from Ottonian Germany to the Italian Renaissance*. Berkeley: U of California P, 1991. Internet resource.

Schmid, Elisabeth. « Mutterrecht und Vaterliebe: Spekulationen über Eltern und Kinder im *Lanzelet* des Ulrichs von Zatzikhoven. » *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 229 (1992): 241-54. Print.

Schmidt, Klaus M. « Frauenritter oder Artusritter? Über die Struktur und Gehalt von Ulrichs von Zatzikhoven *Lanzelet*. » *Zeitschrift für deutsche Philologie* 98 (1979): 1-18. Print.

Schultz, James A. « *Lanzelet:* a Flawless Hero in a Symmetrical World », dans *Lancelot and Guinevere: A Casebook*, éd. Lori J. Walters. New York and London: Garland, 1996, 29-54. Print.

---. *The Shape of the Round Table: Structures of Middle High German Arthurian Romance*. Toronto: U of Toronto P, 1983. Print.

Schultze-Busacker, Élizabeth. « La Culture littéraire de Chrétien de Troyes. » *Romania* 112 (2004): 289-319. Print.

Schüppert, Helga. « Minneszene und Struktur im ‘Lanzelet’ Ulrichs von Zatzikhoven », dans *Würzburger Prosastudien. Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters. Kurt Ruh zum 60. Berburtstag*. Éd. Peter Kesting. Munich: Fink, 1975. 123-38. Print.

Schütze, Paul. *Das Volkstümliche Element im Stil Ulrich Von Zatzikhovens*. Greifswald: J. Abel, 1883. Print.

Schwartz, Debora B. « The Horseman before the Cart: Intertextual Theory and the *Chevalier de la Charrette.* » *Arthuriana* 6.2 (1996): 11-27. Print.

Scott, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia U P, 1998. Print.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Tendencies*. Durham: Duke U P, 1993. Print.

---. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke U P, 2003. Print.

---, et Adam Frank. *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Durham: Duke U P, 1995. Print.

Séguy, Mireille, éd. *Lancelot*. Paris: Autrement, 1996. Print.

Serres, Michel. *Atlas*. Paris: Julliard, 1994. Print.

Shirt, David J. « Chrétien de Troyes and the Cart », *Studies in Medieval Literatures and Languages in Memory of Frederick Whitehead*. Éd. W. Rothwell, W. R. J. Barron, David Blamires, et Lewis Thorpe. Manchester: Manchester U P, 1973. Print.

---. « Chrétien de Troyes et une coutume anglaise. » *Romania* 94, (1973): 178-95. Print.

---. « How Much of the Lion Can We Put Before the Cart? Further Light on the Chronological Relationship of Chretien de Troyes's *Lancelot* and *Yvain*. » *French Studies* 31.1 (1977): 1-17. Print.

Soudek, Ernst. « Die Funktion der Namensuche und der Zweikämpfe in Ulrich von Zatzikhovens 'Lanzelet'. » *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 2 (1972): 173-85. Print.

---. « The Origin and Function of Lancelot's Anonymity in Chrétien's « Le Chevalier de la Charrette » ». *South Central Bulletin* 30.4 (1970): 220-23. Print.

Sterckx, Claude, *Mythologie du monde celte*. Paris: Marabout, 2009. Print.

Storr, Anthony, éd. *The Essential Jung*. Princeton: Princeton U P, 1993. Print.

Stryker, Susan, et Aren Z. Aizura, éds. *The Transgender Studies Reader 2*. New York: Routledge, 2013. Print.

Sturges, Robert S. « Epistemology of the Bedchamber: Textuality, Knowledge, and the Representation of Adultery in Malory and the Prose *Lancelot*. » *Arthuriana* 7.4 (Winter 1997), 47-62. Print.

Summerfield, Thea, et Keith Busby, éds. *People and Texts: Relationships in Medieval Literature : Studies Presented to Erik Kooper*. Amsterdam: Rodopi, 2007. Internet resource.

Sunderland, Luke. *Old French Narrative Cycles: Heroism between Ethics and Morality*. Cambridge: D.S. Brewer, 2010. Print.

Thomas, Neil. *The Defense of Camelot: Ideology and Intertextuality in the "Post-Classical" German Romances of the Matter of Britain Cycle*. Bern: P. Lang, 1992. Print.

---. *The Medieval German Arthuriad: Some Contemporary Revaluations of the Canon*. Berne: P. Lang, 1989. Print.

Thompson, Raymond H., et Keith Busby, éds. *Gawain: A Casebook*. New York: Routledge, 2006. Print.

Thoran, Barbara. « Zur Struktur des *Lanzelet* Ulrichs von Zatzikhoven. » *Zeitschrift für deutsche Philologie* 103 (1984): 52-77. Print.

Thorington, Ellen. « *De conter un conte par rime* : rimes riches dans *Le Chevalier de la Charrette (Lancelot)*. » *Œuvres et Critique* 27.1, 132-54. Print.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970. Print.

Tolkien, J R. R., E V. Gordon, et Norman Davis, éds. *Sir Gawain and the Green Knight*. Oxford: Clarendon P, 1967. Print.

Topsfield, L. T., éd. *Chrétien De Troyes: A Study of the Arthurian Romances*. Cambridge: Cambridge U P, 1981. Print.

Trachsler, Richard. *Disjointures-Conjointures : étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*. Tübingen: A. Francke, 2000. Print.

Tristram, Philippa. *Figures of Life and Death in Medieval English Literature*. New York: New York U P, 1976. Print.

Trumbach, Randolf. *Sex and the Gender Revolution. Volume 1: Heterosexuality and the Third Gender in Enlightenment London*. Chicago: U of Chicago P, 1998. Print.

Uebel, Michael. « On Becoming Male. » *Becoming Male in the Middle Ages*. Éd. Jeffrey Jerome Cohen et Bonnie Wheeler. New York and London: Garland, 1997. 367-84. Print.

Uitti, Karl D. « Autant en emporte *li funs* : remarques sur le prologue du *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes. » *Romania* 105, (1984): 270-91. Print.

---. *The Concept of Self in the Symbolist Novel*. The Hague: Mouton, 1961. Print.

---. « Informatique et textualité médiévale : l'exemple du 'projet Charrette' », *Le Médiéviste et l'Ordinateur* 37 (1998): 25-36. Print.

---. *Story, Myth, and Celebration in Old French Narrative Poetry: 1050-1200*. Princeton: Princeton U P, 1973. Print.

---, et Alfred Foulet. « On Editing Chrétien de Troyes: Lancelot's Two Steps and Their Context. » *Speculum* 63.2 (1988): 271-92. Print.

---, et Michelle A. Freeman. *Chrétien De Troyes Revisited*. New York: Twayne, 1995. Print.

Ulrich von Zatzikhoven. *Lanzelet: A Romance of Lancelot*. Éd. Kenneth G. T. Webster. New York: Columbia U P, 1951. Print.

Vinaver, Eugène. *The Rise of Romance*. New York: Oxford U P, 1971. Print.

Vladova, Tanya. « Les débats sur l'image dans l'esthétique contemporaine. » *L'Image*. Éd. Alexander Schnell. Paris: Vrin, 2007. 195-96. Print.

Voicu, Mihaela. *Écrire le sens du monde: essais sur le Roman Médieval / Mihaela Voicu*. Bucureşti: Ed. Universității din București, 2008. Print.

Walters, Lori, éd. *Lancelot and Guinevere: A Casebook*. New York: Garland, 1996. Print.

Webster, Kenneth G. T. « Ulrich von Zatzikhoven's 'Welsches Buoch'. » *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature* 16 (1934): 203-28. Print.

Weston, Jessie L. *The Legend of Sir Lancelot du Lac: Studies Upon its Origin, Development, and Position in the Arthurian Romantic Cycle*. New York: AMS P, 1972 [1901]. Print.

---. *The Three Days' Tournament, a Study in Romance and Folk-lore*. London: David Nutt, 1902.

Wheeler, Bonnie, et Fiona Tolhurst, éds. *On Arthurian Women*. Dallas: Scriptorium P, 2001. Print.

White, T H. *The Once and Future King*. New York: Putnam, 1958. Print.

Wolfzettel, Friedrich, éd. *Arthurian Romance and Gender: Selected Proceedings of the XVIIth International Arthurian Congress*. Amsterdam and Atlanta, GA: Rodipi, 1995. Print.

Zaddy, Zara P. « *Le Chevalier de la Charrete* and the *De amore* of Andreas Capellanus », *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Friedrich Whitehead*. Manchester: Manchester UP, 1973. Print.

---. *Chrétien Studies: Problems of Form and Meaning in Erec, Yvain, Cligés and the Charrete*. Glasgow: U of Glasgow P, 1973. Print.

Zellmann, Ulrike. *Lanzelet: Der Biographische Artusroman als Auslegungsschema Dynastischer Wissensbildung*. Düsseldorf: Droste, 1996. Print.

Zink, Michel, éd. *Chrétien de Troyes: Romans*. Paris: Le Livre de Poche, 1994. Print.

---. « La dédicace du *Chevalier de la Charrette* et les transferts de l'inspiration », *« Ce est li fruis selonc la letre »*. *Mélanges offerts à Charles* Méla. Éd. O. Collet, Y. Foehr-Janssens et S. Messerli. Genève: Droz, 2002.

Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972. Print.

---. « Intertextualité et mouvance. » *Littératures* 41 (1981): 8-16. Print.

C É D R I C B R I A N D

Department of French and Francophone Studies
Carlton College
01, North College Street
Northfield, MN 55057

208 Union Street
Northfield, 55057 MN
(814) 441-8312
cbriand@carleton.edu

EDUCATION

- **The Pennsylvania State University. University Park (2008-2017)**

  Ph.D., French and Francophone Studies
  Dissertation: "Herméneutique du Lac: masculinités et hybridités de Lancelot dans le roman arthurien des douzième et treizième siècles."

  M.A., French and Francophone Studies, 2010.
  M.A. paper: "René Barjavel's *L'Enchanteur*: These Sins That Make Us Men."

- **University of Burgundy, Dijon, France (2002-2007)**

  M.A., English, 2007.
  Thesis: "Constructing the Masculine Hero: From Epic to Fantasy."

PUBLICATIONS

"*Kaamelott*'s Paradox: Lancelot between Subjugation and Individuation." *Arthuriana* 25.1 (Spring 2015), 22-43.

SELECTED CONFERENCE PRESENTATIONS

"'Du Lac je suis': Lancelot's Masculinities and Hybridities in French Arthurian Romance." The Institute for the Arts and Humanities Graduate Student Residents Talks. The Pennsylvania State University, Dec. 2014.

"Pluralités d'un héros peu singulier: Sexual (R)evolutions of Lancelot in Contemporary French Pop Culture." International Congress on Medieval Studies. Western Michigan University, May 2012.

"Cueillir la rose de Meun gauche: Unpacking Christine de Pizan's Allegations against Jean de Meun's *Roman de la rose*." International Congress on Medieval Studies. Western Michigan University, May 2011.