



L'Amour et le désir dans Le Chevalier de la charrette

Alain Delannoy

► To cite this version:

| Alain Delannoy. L'Amour et le désir dans Le Chevalier de la charrette. 2020. hal-02538727

HAL Id: hal-02538727

<https://hal.science/hal-02538727>

Preprint submitted on 9 Apr 2020

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

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

Alain DELANNOY

Dr en Lettres

Chercheur associé au laboratoire POLEN

L'Amour et le désir

dans *Le Chevalier de la charrette*

La culture médiévale possède un sens de l'innovation ; mais voilà, elle s'évertue à le dissimuler sous les oripeaux de la redite (à la différence de la culture moderne qui fait mine de renouveler quand elle ne fait que répéter).

Umberto Eco¹

INTRODUCTION

Dans *Le Chevalier de la charrette*, Chrétien de Troyes rapporte l'un des épisodes décisifs de la légende arthurienne, à savoir l'aventure amoureuse dont les protagonistes sont la reine Guenièvre et l'un des premiers des chevaliers du mari de celle-ci, Lancelot. Geoffroy de Monmouth raconte que, à la suite de cet épisode adultérin, Guenièvre fut jugée et se cloîtra dans un couvent pour expier sa faute : « Guenièvre s'abandonna au désespoir. [...] elle se retira parmi les religieuses du monastère de Julius le Martyr, promettant d'y mener une vie chaste². » Outre qu'il prélude la fin de la vie sociale de la reine, cet épisode de la légende des chevaliers de la Table Ronde marque le début de la décadence de Camelot et présage la fin de son roi : « notre illustre roi Arthur fut mortellement blessé ; il fut alors transporté dans l'île d'Avallon [...] C'était en l'an 542³ », ainsi que le rapporte le clerc gallois au début du XII^e siècle, quelques décennies avant que le poète français ne compose *Le Chevalier de la charrette*.

Ce roman en vers de Chrétien de Troyes fait le récit de la quête de Lancelot après sa *domna*, sa dame, la reine, l'épouse du roi Arthur, épouse dont il est fou amoureux. Pour la composition de cette passion romantique avant la lettre, Jean Markale estime que l'auteur ne s'est pas inspiré que du *Historia Regum Britanniae*, Chrétien puisait « à une source autre que celle du clerc de Monmouth⁴ ». Il est possible que l'auteur ait entendu des bardes lui conter différentes versions de la

1 Umberto Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*.

2 Geoffroy de Monmouth, *Histoire des rois de Bretagne*, traduction Laurence Mathey-Maille, Paris, Belles Lettres, 1992, p. 256.

3 *Ibid.*, p. 258.

4 Jean Markale, *Les Celtes et la civilisation celtique*, Bibliothèque historique Payot, 1969, p. 257.

geste arthurienne à partir desquelles il a lui-même brodé sa propre histoire. Le poète a certainement aussi mis son imagination à contribution pour composer cette histoire. Quoi qu'il en soit, s'il y a bien une origine celtique à l'aventure du chevalier de la charrette, il est à peu près impossible de faire le tri, dans l'œuvre achevée, entre ce qui a été emprunté aux légendes qui couraient alors et ce qui vient de l'auteur.

Dans son mémoire sur la transgression du sacré, Jean-François Poisson-Gueffier rappelle qu'au « Moyen Age, et particulièrement au XII^e siècle, le langage est conçu selon le modèle symbolique⁵ ». Le symbolisme est effectivement présent dans les mots du poète. Il l'est plus particulièrement au travers de certains effets de miroir qui font que des scènes se répondent entre elles dans le récit. Ce symbolisme en effets de miroir incite à dépasser le sens premier de la narration de cet adultère pour tenter une approche psycho-analytique de l'amour et du désir dans le roman. Nous appuyant sur les travaux de Charles Méla, nous étudierons les incidences psychanalytiques sous-jacentes dans le texte de Chrétien de Troyes. Nous évaluerons ensuite la distance que prend le poète avec une exposition idéale de l'amour.

I. UNE APPROCHE FREUDIENNE

1. DE L'ADULTÈRE À L'INCESTE

Charles Méla ouvre la voie à une étude psychanalytique de l'aventure amoureuse du *Chevalier de la charrette*. Cette étude l'amène à ne pas se suffire d'une seule question d'adultère. Le professeur de littérature repère un rapport de symétrie entre Arthur et Bademagu. Il distingue un « jeu de reflet entre les deux rois⁶ » qui fait glisser l'histoire de la cour et du royaume du premier au royaume et à la cour du second. Des liens familiaux, biologiques ou sociaux, témoignent de cette symétrie. Selon Monmouth, le roi Arthur est l'oncle⁷ de l'amant de son épouse et, en symétrie de ce rapport avunculaire entre le roi et son chevalier, se dessine ce que Méla identifie comme « la figure paternelle qu'incarne Bademagu⁸ ». En tant que roi, Bademagu, « personnage sacré et inviolable⁹ », est par définition le père social de tous ses sujets. Ce roi est aussi un genre de père de substitution de celui qui n'est ni son fils ni l'un de ses sujets, Lancelot. Outre que Bademagu se comporte un peu comme un père du chevalier, il est le père biologique du rival de ce dernier, Méléagant.

Dans le roman, c'est plutôt vis-à-vis de l'adversaire de son propre fils, Lancelot, que le roi se montre paternel. À cause de ce paternalisme vis-à-vis de ce Lancelot qui n'est pourtant pas son fils,

5 Jean-François Poisson-Gueffier, *La Transgression du Sacré (XII^e-XIII^e siècles)*, Mémoire de Master 2 préparé sous la direction de la professeur Catherine Croizy-Naquet, Paris III Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 33 : « au Moyen Age, et particulièrement au XII^e siècle, le langage est conçu selon le modèle symbolique, auxquels correspondent l'organisation sociale de la féodalité et la pensée théologique régnante. »

6 Charles Méla, *La Reine et le Graal*, Seuil, 1984, p. 308.

7 Geoffroy de Monmouth, *op. cit.*, p. 254 : « son neveu [...] la reine Guenièvre, brisant les liens de son premier mariage, entretenait avec lui des rapports adultères. »

8 Charles Méla, *op. cit.*, p. 259.

9 Jean Markale, *op. cit.*, p. 11.

il s'ensuit que, au « reflet entre les deux rois », répond une fraternité sous-jacente entre Lancelot et le vrai fils de Bademagu. Cette fraternité Lancelot-Méléagant est mise en perspective par Charles Méla dans le discours de ce roi-père qui manifeste paradoxalement sa préférence pour le chevalier visiteur plutôt que pour son vrai fils. Ce parallélisme permet de pointer « l'affinité secrète entre les désirs de Lancelot et de Méléagant, la parenté profonde de leur destin » et met en relief « la préférence avouée de Bademagu pour Lancelot : "ce Père l'eût désiré pour fils !" »¹⁰ En conséquence de l'attitude de ce roi-père préférant Lancelot à la chair de sa chair, le fils mal-aimé, quasi répudié, Méléagant, répond par ce que Charles Méla qualifie d'« image formidable de la révolte contre le Père ». Le fils rejeté « choisit sa disgrâce¹¹ » plutôt que d'obéir à ce père qui lui préfère l'étranger¹², l'autre, Lancelot.

2. LA TRANSGRESSION ŒDIPYENNE

La semblance entre les rois Bademagu et Arthur pousse à interpréter le glissement de l'adultère dans le royaume de Gorre, ce « royaume interdit¹³ », comme celui vers le terrain de la transgression et de la réalisation des fantasmes. À ce titre, le chemin de la quête conduit à plusieurs reprises le héros à traverser la forêt qu'Arnaud de la Croix définit comme une « [m]étaphore de l'inconscient » dans la mesure où cette forêt est le « lieu où chacun va finalement, au travers de nombreuses épreuves, à la rencontre de soi¹⁴ ». Au chapitre de la transgression, Charles Méla relève que quand « le père interdit la reine à son fils », cet interdit cache mal qu'il suffirait « que celle-ci fût sa femme pour que tout fût dit en clair¹⁵ ». Guenièvre tient en quelque sorte la place de l'épouse auprès de Bademagu, roi dans la rézine est absente de l'intrigue du roman. Quand Lancelot tient quant à lui la place de frère ennemi de Méléagant, la reine Guenièvre devient par là-même une image de la mère de Lancelot. Il en découle que la scène d'amour dans la tour en arrive à figurer la réalisation du désir œdipien de relation sexuelle avec l'épouse de son père, l'inceste du fils avec sa propre mère. Charles Méla résume que « l'aventure réserve au héros la quête de la seule femme que lui défend la Loi¹⁶ », une femme qui est non seulement sa reine et l'épouse du roi dont Lancelot est le chevalier mais qui symbolise aussi en filigrane sa propre mère.

C'est encore une direction psychanalytique que Charles Méla emprunte quand il s'arrête sur la demoiselle entreprenante rencontrée par Lancelot dans sa quête de Guenièvre. Il propose une interprétation œdipienne de la scène, volée par le chevalier, de la tentative de viol de celle-ci en remarquant que « le spectacle [...] s'apparente dès lors à quelque fantasme qui interpelle le héros

10 Charles Méla, *op. cit.*, p. 309.

11 *Ibid.*, p. 307.

12 Bademagu pourrait préfigurer celui qui « aime les Tartares, pour être dispensé d'aimer ses voisins », moqué par Rousseau dans *L'Émile*.

13 Charles Méla, *op. cit.*, p. 261 : « Lancelot affronte [...] sa plus grande honte ; son aventure est tout entière dans ce royaume interdit où il pénètre toujours plus avant, quand Tristan peine à s'en dégager. »

14 Arnaud de La Croix, *L'Érotisme au Moyen Âge, le corps, le désir, l'amour*, Tallandier, 2013, p. 81.

15 Charles Méla, *op. cit.*, p. 306 : « Il résulte de ces échanges entre les personnages que la relation coupable entre Lancelot et Guenièvre reçoit une traduction imaginaire qui la charge d'une résonance plus trouble. En voici, en effet, la représentation scénique : "le père interdit la reine à son fils..." Il suffirait, n'est-ce pas ? que celle-ci fût sa femme pour que tout fût dit en clair ! »

16 *Ibid.*, p. 261.

pour qu'il en reconnaisse la vérité¹⁷ ». Le côté théâtral souvent pointé de cette scène suggère au professeur de littérature qu'il pourrait s'agir du « fantasme de la "scène primitive"¹⁸ » telle que l'a définie la psychanalyse, « celle où l'enfant se voit assister à des rapports sexuels de ses parents, soit qu'il les ait observés réellement, soit qu'il se les soit représentés sur un mode fantasmatique¹⁹ ». En ce sens, en ayant annoncé que son retour auprès de la demoiselle aurait lieu à l'heure qui convient – « si revandrai quant je cuiderai qu'il soit ore²⁰ » (vers 1044-1045) –, Lancelot incite à penser que cette heure était bien celle de cette « scène primitive » et qu'il avait par conséquent délibérément choisi d'en surprendre l'intimité.

Conformément à cette interprétation faisant de la demoiselle entreprenante un double de la mère de Lancelot, cette demoiselle a parfois été vu comme étant une fée, voire la fée Viviane qui, dans la légende, est la mère adoptive de Lancelot. Une pudeur maternelle pourrait être ce qui, alors qu'il est d'usage de se déshabiller complètement pour dormir au Moyen Âge, lui fait garder sa chemise en se couchant (v. 1203). La scène de ce coucher interroge Charles Méla. Il se demande si « l'insistance mise à décrire la parfaite blancheur des draps [...] au manoir de la demoiselle (v. 1195-1197 et 985, 997) présageait-elle les taches de sang qui [...] maculent le lit de la reine²¹ ? » Regardant en l'air droit devant lui en enfant sage (v. 1217-1221), quand Lancelot est chastement allongé avec cette demoiselle qui est un peu sa mère dans des draps blancs, ce pourrait être en miroir de la scène d'amour qu'il vit par la suite avec cette autre mère symbolique qu'est Guenièvre, cette fois dans des draps souillés du sang coulant du doigt que le chevalier s'est blessé.

Un soupçon d'inceste est de même présent avec l'étrange « pucele à la mule » (2780-2781) qui, épisode miroir de celle du gué qui avait supplié d'épargner son chevalier, arrive juste avant l'épreuve du pont pour, au contraire de l'autre jeune fille, demander de ne pas épargner le « prétentieux ». La première de ces deux jeunes filles, celle du gué, avait été gênée que Lancelot l'ait reconnue (922-926). Il est loisible de s'interroger tant sur la raison de cette gêne de la jeune fille que sur les circonstances qui l'avaient faite rencontrer par Lancelot auparavant. Le poète ne précise rien à ce propos mais, parmi les hypothèses envisageables, celle qu'il puisse exister un lien de famille honteux entre cette pucelle du gué et Lancelot est une des rares qui pourraient justifier cette gêne.

Cependant, la jeune fille à la mule est autrement troublante. Cette seconde jeune fille réapparaît en libératrice de Lancelot après que ce dernier a consommé son adultère avec Guenièvre. Le lecteur envisage la possibilité que cette réapparition de la pucelle à la mule (v. 6660) soit due au fait que celle-ci nourrisse un sentiment amoureux pour le héros. Le vers 6667 intervient à point nommé pour détromper cette éventualité : « si com ele feïst son pere. » Alors même qu'elle est censée être la fille du roi Bademagu, la jeune fille s'occupe de Lancelot comme s'il était son père. De tous ces étranges rapports familiaux suggérés par le texte, on pourrait déduire que Lancelot a engrossé la reine épouse de Bademagu, ce double de Guenièvre, et en a eu cette fille tandis que Lancelot est un genre de frère de Méléagant, et donc de cette demoiselle qui se trouve donc en position d'être en même temps sa demi-sœur et sa fille qu'il aurait enfantée avec sa propre mère.

17 *Ibid.*, p. 281.

18 *Ibid.*, p. 283.

19 *Encyclopædia Universalis*, article « Scène primitive ».

20 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette ou Le Roman de Lancelot*, édition critique d'après tous les manuscrits existants, traduction, présentation et notes de Charles Méla, Le Livre de Poche, 1992, p. 106.

21 Charles Méla, *op. cit.*, p. 284.

3. LA CASTRATION

Le doigt blessé lors de l'escalade de la tour n'est bien sûr pas la seule blessure physique qui intervienne dans ce roman de chevalerie. On assiste au contraire à une multitude de blessures, souvent mortelles. Ces blessures ont souvent quelque chose qui a à voir avec la symbolique de la castration, notamment avec plusieurs occurrences de têtes coupées (v. 2922 par exemple). La composition du *Chevalier de la charrette* se fit trois décennies après la mort d'Abélard, dont la castration est célèbre ; et cette composition fut contemporaine de celle du *Roman de Renart* dans lequel c'est au tour d'Ysengrin d'être castré. Jean-Pierre Poly remarque qu'à cette époque la « castration rôdait, elle intervient régulièrement dans les fabliaux comme vengeance du mari trompé²² ». Dans un monde encore proche de la paysannerie et de bêtes tels que bœufs ou hongres, la castration fait autant partie de l'imaginaire collectif que de la vie quotidienne. Au titre de l'énonciation d'entailles pouvant être considérées comme symboliquement castratrices, on rencontre, lors de l'épisode du passage du pont de l'épée, deux lions qui se proposent d'arracher les membres de Lancelot (v. 3071). Tandis que celui-ci est blessé sur le pont (v. 3112), on suggère de le « toloir ». Au sens figuré, à titre de castration métaphorique, il est plus loin question de priver le chevalier de sa bataille (v. 3247).

Mais c'est autour de la concrétisation de l'adultère avec Guenièvre que les évocations de castrations se font les plus saisissantes. Après cet adultère, alors qu'il rentre du lit de la reine (v. 4725), Lancelot se dit qu'il préférerait, comme les deux lions se proposaient de le lui faire, avoir ses bras arrachés que de n'être allé rejoindre la reine dans sa chambre et son lit (v. 4732). L'image de castration la plus frappante demeure cependant celle relevée par Charles Méla de ce petit doigt que l'amant s'est blessé contre les barreaux (v. 4640) qui le séparaient de sa dame. Cette blessure a quelque chose de l'acte manqué et le professeur de littérature analyse que « la coupure au doigt évoque la menace qui accompagne inséparablement toute transgression dans le sens de la jouissance²³ ». Cette coupure au doigt de Lancelot résonne par ailleurs en écho aux blessures qu'il s'était faites lors de sa traversée du pont (v. 3112). Il est remarquable que, dans ces deux épisodes, le chevalier ne soit blessé par personne mais que ce soit lui-même qui, en empruntant des voies que l'on peut qualifier d'inappropriées, blessantes, se mutile à cause de son amour. Chrétien de Troyes avait prévenu : « Amour lui rouvre la plaie qu'il lui a faite²⁴. » C'est même d'autant plus volontairement que Lancelot s'est blessé sur le pont que, aux vers 3096 et suivant, comme pour se mettre au lit, il s'est assez *étrangement* déchaussé avant de s'y engager : « estrange mervoille que ses piez desarme et ses mains. »

22 Jean-Pierre Poly, *Le Chemin des amours barbares, Genèse médiévale de la sexualité européenne*, Perrin, 2003.

23 Charles Méla, *op. cit.*, p. 296.

24 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette*, p. 125, vers 1336-1337.

4. LE SYMBOLISME PHALLIQUE

Charles Méla voit dans un épisode au cours duquel le chevalier se sert de sa lance un présage de la blessure du doigt contre les barreaux séparant le chevalier amoureux de la reine :

Lancelot s'est, en toute conscience, emparé de la Lance, après avoir étouffé le feu pour s'installer, sans le moindre trouble, comme son dernier geste le démontre à la place du maître et du roi ; ce qui ne va pas, notons-le au passage, sans que le fer ait au côté déchiré la peau du chevalier, présage incertain de la profonde entaille que les barreaux de la chambre de Guenièvre feront aux doigts de l'amant²⁵.

Outre que la blessure causée par cette lance présage celle aux barreaux de la chambre de Guenièvre, cette lance peut aussi être vue comme le symbole phallique d'une ultime défense du roi-père venu interférer dans ce lit où l'on trouvait « tot le delit qu'an seüst deviser an lit » (v. 465-466). Ce symbole phallique de la lance est d'autant plus significatif que, remarque Markale, « le personnage de Lancelot, dont le nom est en principe bien français, n'apparaît pas dans les textes gallois antérieurs à Chrétien de Troyes²⁶ ». C'est l'auteur champenois qui crée le nom de « Lancelot ». Chez Geoffroy de Monmouth, l'amant de Guenièvre se nomme Modred²⁷. Le patronyme choisi par Chrétien de Troyes pour Lancelot fait donc de celui-ci non seulement le chevalier « de la charrette » mais aussi celui de la *lance*, mettant par là-même en relief l'importance de ce symbole phallique qu'est la lance.

Cette lance se retrouve au passage au combien crucial du pont de l'épée. Le poète y prend pour mesure qu'il y « avoit .II. lances de lonc. De chasque part ot un grant tronc ou l'espee estoit closfichiee » (v. 3025-3026). Le mot *tronc* n'avait certes pas le sens de buste au XII^e siècle mais ces deux billots de bois dans lesquels l'épée – symbole phallique – de deux lances – autre symbole phallique – de longueur est solidement accrochée sont cependant eux-mêmes symboliques du pouvoir royal. Chacun de ces deux billots est en effet assis sur le pays-corps de chacun des deux rois, Arthur et Bademagu, rois eux-mêmes en position symboliquement paternelle vis-à-vis de Lancelot. Les deux rois sont absents de cette scène mais c'est au vers 3053 que se croisent les symboles royaux de deux lions²⁸ menaçants qui s'effaceront une fois le pont franchi. Tandis que le haut de cette scène, avec ses deux lions, ses deux billots et son épée de deux lances de long, est occupé par des symboles phalliques, le bas est quant à lui occupé par le symbole féminin de l'eau d'un torrent qui coule. À ce moment crucial du récit où les symboles des deux rois-pères de Lancelot surplombent un élément aquatique tout aussi symbolique, c'est dans la position d'un enfant avançant à quatre pattes, sur ses mains et sur ses genoux²⁹ entaillés par la lame (v. 3112), que

25 Charles Méla, *op. cit.*, p. 268.

26 Jean Markale, *op. cit.*, pp. 396-397 : « le personnage de Lancelot, dont le nom est en principe bien français, n'apparaît pas dans les textes gallois antérieurs à Chrétien de Troyes. [...] Il y a ici une confusion de personnages dont l'élément cohérent est l'épée, tout cela pour arriver au nom de Loth, en gallois Llŵch, l'équivalent phonétique de Lug. Et Lug est dit *Lamfada*, à la longue lance. Il est incontestable qu'il y a plus qu'une coïncidence entre *Lug* à la longue lance et *Lance-Lot* ou *Lance-Loth*. »

27 Geoffroy de Monmouth, *op. cit.*, p. 254.

28 D'après l'*Historia regum*, « l'empereur Leo » règne à Rome à cette époque. (*ibid.*, p. 215)

29 Sur les genoux comme le représente mal la gravure en couverture de l'édition du *Chevalier de la charrette* présentée par Charles Méla. La gravure du manuscrit *L'Ystoire Lancelot du Lac* (vue 36, folio 321v) telle qu'elle peut être vue en ligne à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84920784/f36.item> consultée le 23 mars 2020 correspond davantage à ce que raconte Chrétien de Troyes.

Lancelot traverse l'épée³⁰. Charles Méla voit Lancelot sur cette épée dans « la voie d'une extase qui voisine avec le vœu silencieux de mourir³¹ ». Il y a aussi ici la figuration d'une régression enfantine bien perçue par le compagnon du chevalier quand il compare cette prouesse au retour dans le ventre de la mère (v. 3056-3057). Marchant à quatre pattes, ce chevalier est redevenu un gamin capricieux qui n'en fait qu'à sa tête. Lancelot est en quelque sorte le chevalier armé d'une lance phallique alors qu'il a une âme enfantine restée au niveau des pulsions en n'ayant pas intériorisé de barrières morales dans son sur-moi.

Le symbolisme phallique peut aussi prendre un tour grotesque, voire cocasse. Lors du premier affrontement entre Méléagant et Lancelot, la description du comportement de ce dernier est physiquement assez comique et il est difficile de croire que l'auteur ne l'ait pas fait sciemment. Nous interprétons cette pantomime des bretteurs comme un trait d'humour à caractère grivois auquel les premiers auditeurs et lecteurs de ce récit, familiers des spectacles de combats à l'épée, devaient être sensibles. Sans aller jusqu'à voir dans toute lutte entre hommes un fantasme homosexuel³², il est possible de deviner dans ce duel entre les deux faux-frères une métaphore coquine, voire la représentation en miroir de la scène de la consommation de l'amour entre Lancelot et Guenièvre qui ne sera pudiquement pas développée. En effet, Chrétien de Troyes décrit ici Lancelot qui se retient de frapper Méléagant et le mène « arriers et avant » (v. 3746) pour faire durer le combat. Cette chorégraphie est justifiée dans le texte par le fait que le chevalier est face à sa dame et ne la voit plus quand il avance trop. Il n'y a guère de doute que faire des va-et-vient en retenant ses coups pour faire durer le plaisir en regardant une dame n'est pas un comportement approprié lors d'un duel. Ce comportement est en revanche considéré comme normal pour un amant avec une dame dans de tout autres situations que, comme Chrétien de Troyes quand il élude la scène d'amour, nous nous abstiendrons de développer. Amour et mort³³ sont d'ailleurs associés au travers de ces deux couples que forment Lancelot-Guenièvre d'une part et Lancelot-Méléagant d'autre part.

Peut-être ne faut-il cependant pas exagérer dans le sens de l'analyse psychanalytique. L'amour du chevalier de la charrette ne se résume pas à des symboles phalliques, à des fantasmes de castration et à la réalisation sublimée du tabou de l'inceste mère-fils. Michel Onfray, après Gilles Deleuze, invite à se méfier de telles interprétations qui ne tendent souvent qu'à révéler les fantasmes de celui qui les a échafaudées³⁴. À trop vouloir tout ramener aux concepts freudiens, le risque est de voir en chaque femme mariée celle de son père et dans tout adultère l'inceste mère-fils d'Œdipe et Jocaste.

30 De cette épée, la poignée manque dans le texte ce qui laisse dans l'incertitude quant à savoir où est son manche, dans quel royaume, et quel roi est susceptible de la tenir. La gravure précitée, de même que celle de *Lancelot passant le pont de l'Épée* de l'Atelier d'Evrard d'Espinques (circa 1475) visible en ligne à l'adresse https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Lancelot_passant_le_pont_de_l%27%C3%89p%C3%A9e.jpg où elle a été consultée le 23 mars 2020, placent le manche de cette épée dans le royaume de Gorre, c'est-à-dire celui de la destination de la quête.

31 Charles Méla, *op. cit.*, pp. 278-279.

32 L'amour n'est pas exclus par Chrétien de Troyes des rapports entre hommes mâles. Dans le *Chevalier au lion*, quand, non sans humour, il s'interroge longuement sur l'« Amour » – « ne s'aiment-ils plus ? Je vous réponds "oui et non" [...] N'est-ce pas l'amour pur et sans faille ? » –, ce sentiment unit Yvain et Gauvain. (Chrétien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au lion*, traduction de Michel Rousse, Paris, Flammarion, 1990, pp. 323-324)

33 Charles Méla, *op. cit.*, pp. 278-279 : « nous pouvons ainsi formuler le sens contradictoire de la quête : la honte assumée ouvre à un homme qui s'est interdit d'être le maître la voie d'une extase qui voisine avec le vœu silencieux de mourir ; mais le hasard de sa voie lui fait justement honte de son extase, le sommant d'être le maître pour forcer un accès dont il ne serait plus digne et réveillant en lui comme une envie de tuer : de la honte à la haine, par l'extase et la mort. »

34 Michel Onfray, *Apostille au Crépuscule, Pour une psychanalyse non freudienne*, Grasset, 2010.

II. L'AMOUR ET LE DÉSIR

Chrétien de Troyes aime à dissenter sur l'amour et en donner des perspectives bonnes ou mauvaises. Dans *Yvain*, dissenter sur la blessure d'amour est entre autres associé à « parler de balivernes » et le poète se souvient qu'« Amour », quand il fait battre les cœurs de personnes peu honorables, est capable de « descendre en des lieux abominables³⁵ ». Ces derniers cas se rencontrent davantage dans *Le Chevalier de la charrette* que dans celui *au lion*. Le poème-roman de Lancelot présente parfois une perspective très sombre d'un fol amour qui s'enfonce dans les lieux les plus abominables qui soient.

1. LANCELOT EN PROIE AU DÉSIR

Les conséquences sur le chevalier de son amour sont en effet désastreuses. Ce héros est sans force ni défense. Il perd l'usage de ses sens et ne voit rien (v. 712 à 724). Il est devenu sourd : « Cil ne l'antant ne ne l'oï (v. 744). » Il perd l'usage de la parole ou s'exprime si mal – « alez, alez ! » (v. 1536) – que l'auteur joue le jeu de devoir traduire ce que Lancelot n'est même plus capable de dire. Il est en si mauvaise forme qu'il a perdu toute couleur (v. 1435 à 1437) ainsi que le sommeil (v. 2189). Ce chevalier ne sait plus rien, même pas son nom. L'auteur met en quelque sorte cette amnésie à profit pour se passer lui-même de désigner Lancelot par son nom et le surnomme « chevalier de la charrette ».

Insomniaque, aveugle, sourd, muet et ne sachant plus rien, ce chevalier de la charrette est aussi lunatique, « [d]olanz », « iriez » et « anpiriez ». La régression infantile se traduit par le fait pour Lancelot que, outre qu'il ne sait pas parler, comme un enfant qui ne saurait pas quoi faire, il s'ennuie (v. 2003). Ce terrible chevalier est dans un état général si fragile qu'il manque de s'évanouir à la vue de choses aussi dérisoires que des cheveux sur un peigne (v. 1424 à 1434). Il ne s'aime pas, conclut le nain : « tu tant te hez » (v. 384). La demoiselle avait observé que Lancelot serait mieux mort que vivant : « Mialz valdroit il morz que vis. Sa vie est des or mes honteuse et despite et maleüreuse (v. 580 à 583). » À cause de son amour, Lancelot en est arrivé à une telle haine de sa propre vie qu'il veut y mettre fin. Le chevalier est devenu « l'ennemi de lui-même » (v. 4303), son existence ne vaut pas mieux que la mort (v. 4330 à 4332) et il en vient à tenter de s'étrangler.

Lancelot est en « desverie » (v. 573). Ses facultés mentales sont altérées au point que Gauvain constate que les agissements de cet orgueilleux écervelé (v. 2580 à 2583) ne sont que « molt grant folie » (v. 389). Le fait est que celui qui « mal randra la dete de la voie qu'il a enprise » (v. 868-869) n'est manifestement pas à la hauteur. Non seulement sa raison lui fait défaut mais ses sens sont tant émoussés qu'il perd pitoyablement l'équilibre et qu'il faut à son compagnon rattraper ce maladroit pour le retenir et l'empêcher de tomber par la fenêtre (v. 566-567). Lancelot est si peu à ce qu'il fait,

35 Chrétien de Troyes, *Yvain*, op. cit., p. 107.

il est si absent – « cil de la charrete panse » (v. 711) –, que cela manque de peu de lui coûter la vie alors qu’il n’en est encore qu’au tout début de sa quête.

L’amoureux n’est même plus un bon chevalier. Chrétien insiste sur cette maladresse équestre à répétition de ce mauvais chevalier³⁶. Distrait, Lancelot commence par ne pas prendre le meilleur cheval (v. 291 à 294). Il ne monte pas non plus sur celui qu’on lui offre mais en enfourche un autre (v. 2991-2992). Non seulement il crève ses chevaux sous lui (v. 305) mais il semble que ce soit en pure perte puisque Gauvain rejoint sans difficultés particulières ce chevalier qui se dépêche, pour rien, en n’avançant pas plus vite qu’un autre. Lancelot est un si consternant écuyer que l’auteur le désigne par l’oxymore ridicule du « seant [l]e chevalier » (v. 380-381) tandis que la vue de ce chevalier assis ne manque pas d’étonner Gauvain.

Ce chevalier de la charrette est si peu digne du titre de chevalier qu’il en arrive à abandonner sa monture en grimpant dans ce véhicule. Son amour emmène Lancelot jusqu’à la dégradation suprême de renoncer par là-même à sa condition de chevalier. « Chevalier de la charrette » est d’ailleurs en quelque sorte un oxymore dans la mesure où le premier terme désigne un homme à cheval quand le second le montre assis au fond d’une charrette, privé de cheval. En outre, ce chevalier qui n’est pas un bon cavalier est aussi un homme d’armes qui non seulement perd à plusieurs reprises ses propres armes mais n’est même pas habile avec celles avec lesquelles il se bat : « il pert ses cos et le jor gaste (v. 875 à 877). »

À ce titre, l’épisode de la charrette est déterminant pour Lancelot. Par cette montée jusque sur le plateau de cette charrette, en même temps qu’il renonce à son honneur, le chevalier signe en quelque sorte une acceptation de l’infamie de son destin. Dès lors, Lancelot est associé au traître, à l’assassin, au vaincu et au voleur (v. 328 à 332). Le chevalier s’est dégradé en « charretons » (v. 884) dans une charrette, synonyme d’infamie, qui est pire que la mort (v. 2774). Il a maintenant droit à être hué et à recevoir du mépris et des injures. On lui promet d’être pendu, noyé, brûlé ou écorché vif (v. 405 à 418), il est comparé à un « contret » à cause du « mesfet » (v. 439-440) impardonnable qu’il a commis. Puisqu’il n’est « pas droiz » (v. 488), Lancelot est « honiz » (v. 486). Il a mis sur lui la honte (v. 363), une honte répétée à maintes reprises : « son cuer en a molt grant honte (v. 866). » L’amour que le chevalier ressent pour la reine Guenièvre le voue inexorablement à la honte. Charles Méla analyse le lien étroit qui noue la honte à l’extase dans ce poème-roman de Chrétien de Troyes :

chaque fois que le héros est prêt d’affirmer sa suprématie, la première se rappelle à lui et l’empêche de se prévaloir de sa toute-puissance ; son image de lui-même ne cesse de lui renvoyer cette originelle fêlure³⁷.

Cette honte que Lancelot a gagné à cause de son fol amour pour Guenièvre est promise à ne plus jamais le lâcher.

36 Le personnage de Lancelot tel qu’il est dépeint par Chrétien de Troyes ne pourrait guère être interprété correctement au cinéma que par Buster Keaton.

37 Charles Méla, *op. cit.*, p. 275.

2. LES STRATÉGIES INDIVIDUELLES FACE À L'AMOUR

Cependant, ces désagréments inhérents à l'amour ne frappent pas que le chevalier de la charrette. Les autres amoureux du roman ne sont guère mieux lotis. Le prétendant de la demoiselle entreprenante est lui aussi dans la folie (v. 1519, 1792 et 1991). Il n'a plus de joie (v. 1716-1717 et 1762), il est tant dans la douleur (v. 1548 à 1553) qu'il déclare qu'il préférerait lui aussi, comme Lancelot, mourir que de renoncer (v. 1606-1607). Mais l'amour lui trouble tant le jugement qu'il le fait mentir puisque ce prétendant oublie heureusement cette préférence et opte plutôt pour la vie en abandonnant sa folie, si ce n'est sa névrose, amoureuse.

Si le prétendant est en quelque sorte menteur à son insu, la reine amoureuse se vautre plus délibérément dans le mensonge (v. 4782-4783). Comme son amant, cette reine en vient elle aussi à envisager le suicide (v. 4180) et, toujours comme lui, à perdre ses couleurs (v. 5243). Tandis que sa beauté est altérée (v. 4190) à cause de son amour pour Lancelot, non seulement Guenièvre ment mais elle sait aussi se montrer hypocrite (v. 6836 à 6841) et calculatrice (v. 6849 à 6853). Elle est aussi dédaigneuse et hautaine (v. 3967 à 3969). Mieux encore, elle est cruelle et méchante (v. 4191 et 4204) et, quand elle apprend que Lancelot a tenté de se tuer pour elle, ignominieusement, s'en réjouit (v. 4431 à 4433) et, s'exclame Charles Méla, « ne cache pas son plaisir³⁸ ! »

Le plus à plaindre à ce cruel jeu de l'amour est cependant Méléagant. Non seulement celui-ci n'y gagne rien mais il y perd tout, même la vie. Le rival malheureux de Lancelot souffre des mêmes maux que son ennemi. Le fils de Bademagu est malade de folie (v. 3460, 6328, 6330 et 7084) et d'orgueil (v. 6309), sans joie, sans contentement et sans plaisir (v. 3468 à 3471).

L'amour tel que le dépeint Chrétien dans ce roman est décidément une nuisance, une affection franchement malfaisante promettant au malheur ceux qui en sont frappés. Jean-Edern Hallier rejoint le dessin du poète du XII^e siècle : « L'amour n'est pas seulement aveugle, il fait de nous des imbéciles heureux – et le plus souvent malheureux³⁹. » Hormis par les faits d'armes qui le ponctuent, tout le drame du *Chevalier de la charrette* tourne autour de l'axe de tous ces malheurs regrettables qui prennent racine dans le fol amour.

3. LE COUPLE LANCELOT-MÉLÉAGANT

Charles Méla remarque que Méléagant « porte à la reine un amour passionné égal à celui du héros⁴⁰ » pour la même. Le fils de Bademagu est le « double maudit⁴¹ » et malchanceux de Lancelot. Par rapport au chevalier de la charrette, il est « sa propre image⁴² », une « représentation symétriquement inverse de son amour, [...] la forme refoulée du désir de Lancelot ; il est l'autre parce qu'il est, en vérité, le même⁴³ ». Ce même, ce double de Lancelot qu'est Méléagant, a

38 *Ibid.*, p. 291.

39 Jean-Edern Hallier, *L'Évangile du fou*, Albin Michel, Le Livre de Poche, 1986, p. 253.

40 Charles Méla, *op. cit.*, p. 297.

41 *Ibid.*, p. 303.

42 *Ibid.*, p. 304.

43 *Ibid.*, p. 302.

cependant un comportement présenté de manière radicalement différente de celle à laquelle a droit le chevalier. Tout ce que fait Méléagant est mauvais quand celui dont il est le double ne réalise que des prouesses. Pourtant, au fond, la seule réelle différence entre les deux rivaux est que l'un est aimé par Guenièvre quand l'autre ne l'est pas. C'est-à-dire que ce qui distingue l'un de l'autre les deux hommes ne réside pas en eux. La clef qui les singularise est entre les mains d'une tierce personne, celle que les deux aiment de leur fol amour, Guenièvre.

L'amour que celle-ci éprouve sert de bonne excuse à Lancelot pour justifier, quelque infâme ce puisse être, tout ce que son propre amour lui fait faire. Le comportement de Lancelot a beau être parfois indéfendable, il ne faut pas le blâmer puisque c'est l'amour qui l'inspire (v. 1226 à 1242). À qui lui reprocherait de s'être traîné dans l'infamie en montant dans la charrette, l'amoureux plaide en quelque sorte le crime passionnel. En effet, il faudrait ignorer ce qu'est « Amor », assure-t-il (v. 4354 à 4359). Puisqu'il a sacrifié sa raison à l'amour (v. 365 à 377), c'est désormais cet amour qui le gouverne (v. 711 à 724) et il se défait de son désir sur la volonté de sa *domna* (v. 5893). Lui se présente en quelque sorte comme irresponsable, c'est-à-dire, encore une fois, comme un enfant.

Mais s'il faut tout pardonner à Lancelot à cause du fait qu'il n'est gouverné que par l'amour, alors il faut pardonner aussi Méléagant quand il enlève l'épouse du roi Arthur. Certes, Méléagant n'est pas aimé par sa dame alors que Lancelot l'est. Mais il arrive à ce dernier aimé de douter lui-même d'être aimé par l'objet de son désir. Il s'avère par là-même que cette prétendue volonté de sa dame par laquelle Lancelot se défait de sa propre responsabilité n'est qu'un faux prétexte. Pour être équitable, il faut donc pardonner soit aux deux amoureux de Guenièvre soit à aucun.

Or l'amour n'est ni juste ni équitable. Du coup, les actes ne sont plus jugés que par le fait que la personne qui les a commis est aimée ou ne l'est pas. Quoi que peut faire le mal-aimé, il fait mal pour la seule raison qu'il n'est pas aimé. Guenièvre prévient que rien ne peut être reçu par elle en bonne part venant de celui pour lequel elle ne ressent pas d'amour, Méléagant : « je ne l'an sai point de gré (v. 3959). » Comme l'énonce Charles Méla, il n'y a aucune justice dans la distribution de l'amour, aucune reconnaissance d'un mérite, « nul ne saurait se prévaloir du moindre droit sur la Dame ; on ne la mérite pas. Ce qu'elle accorde ne viendra jamais que de surcroît, par le seul effet de sa grâce⁴⁴ ». Cette grâce est accordée de façon arbitraire et à défaut de cette grâce, l'amoureux est considéré sans autre procès comme mauvais.

C'est en effet uniquement le fait de ne pas être aimé, c'est-à-dire que c'est exclusivement le manque de retour qu'a reçu son propre amour, ce qui rend Méléagant mauvais. Dans un monde où tout est mesuré à l'aune de l'amour, aucun acte, en lui-même, n'est plus révélateur ni de vertu ni de vice. Là où est l'amour, rien n'a la moindre valeur en-dehors de l'amour. Ce monde dans lequel s'est retiré Lancelot, en quelque sorte sa charrette d'infamie, est un monde où tout est permis et où seul compte, quoi que l'on fasse, le sentiment que l'on inspire à l'aimé. Or il est étrange de confondre tant le bien avec l'amour que le mal avec le fait de n'être pas aimé.

Le paternalisme de Bademagu vis-à-vis de Lancelot, qui opère dès la pénétration dans le royaume de Gorre de ce dernier alors même qu'il se rend dans ce royaume en ennemi, est récompensé par la mort de son fils biologique. En outre, Bademagu, reflet du roi Arthur, est un roi sans reine à ses côtés auprès de qui Guenièvre tient en quelque sorte la place conjugale et réginale vacante. Or, non

44 *Ibid.*, p. 287.

seulement Lancelot est voué à se faire le meurtrier de Méléagant, mais il l'est aussi à convoler avec la reine Guenièvre alors que son simili époux protège la vertu de celle-ci comme s'il s'agissait de sa propre femme. Recevant aimablement le chevalier, ce roi, dont le comportement est mal avisé, en est remercié par la perte de son fils et par l'adultère de celle qui occupe auprès de lui la place d'une épouse. Les actes de Lancelot sont uniment néfastes à ce roi qui lui fait bon accueil.

Mais surtout, cet hôte ingrat profite de l'enlèvement de Guenièvre par Méléagant pour concrétiser son désir amoureux, légitimé en ceci par une opportune loi chevaleresque contrevenant tant à la loi de Dieu qu'à celles des hommes (v. 1302 à 1316). Il est symptomatique que Méléagant tienne ici en quelque sorte la place de l'intermédiaire dans le triangle mimétique de René Girard⁴⁵. Méléagant aime Guenièvre et, si Lancelot était lui aussi amoureux de celle-ci, il a fallu que le premier de ces deux amoureux se manifeste par l'enlèvement de Guenièvre pour que se déclenche une manifestation de l'amour du second. L'amour de Méléagant pour Guenièvre se révèle être un instrument nécessaire à Lancelot pour réaliser son propre amour.

En somme, pour parvenir à ses fins, la satisfaction égoïste de son désir, Lancelot est un chevalier qui use sans scrupule ni vergogne en s'excusant exclusivement par l'amour tant des faiblesses pour lui de celui qui l'apprécie, Bademagu, que des fautes commises par son ennemi, le fils du premier, Méléagant. Quand Charles Méla remarque chez Lancelot la « haine inexorable du héros à l'endroit d'un ennemi qui aurait pu être son frère⁴⁶ », il est symptomatique que cette haine quasi fraternelle est assez paradoxale dans la mesure où cet ennemi de Lancelot, son rival, Méléagant, est, en même temps que la victime de sa haine avant de l'être de son épée, son allié en étant l'instrument involontaire qui lui permet d'accéder à l'objet interdit de son désir. L'histoire du *Chevalier de la charrette* donne à voir des acteurs qui, souvent en dépit de leur propre intérêt, agissent à peu près tous dans le seul intérêt de la satisfaction du désir de Lancelot.

Méléagant n'est d'ailleurs pas que celui grâce à qui Lancelot peut, par l'opportune loi de Logres, légitimer sa prise de possession de Guenièvre. Le rival malheureux de Lancelot est aussi, il est peut-être même surtout, celui dont le destin tragique dénonce combien l'amour est injuste. À ce titre, habilement, Chrétien ménage un certain suspense dans les affaires amoureuses du cœur de Guenièvre. Le lecteur ne sait pendant longtemps rien de ses sentiments, notamment pour celui qui l'a enlevée. Il aurait tout à fait été possible que la reine file un parfait amour avec le double de Lancelot, Méléagant. Quant à Lancelot, il faut patienter jusqu'à la scène de la tour pour être certain que son amour est partagé par son objet.

Ces incertitudes quant à savoir pour qui la dame a ou n'a pas une inclination mettent cruellement en relief combien le fol amour n'est que fatalité. Dans le duel final, quand Méléagant et Lancelot tournent en rond en se battant l'un contre l'autre, l'auteur remet en partie à égalité ces deux rivaux jaloux avec des « force et audace » et des « amour et haine » qui, par syllepse, grammaticalement, concernent légitimement autant l'un que l'autre des deux frères en amour qui s'entre-tuent (v. 3720).

45 René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Évreux, Hachette Littératures, Grasset, 1961.

46 *Ibid.*, p. 309.

4. AMOUR ET MORALE

Charles Méla estime que « l'acte du héros l'a placé au-delà du bien et du mal⁴⁷ ». Cette affirmation peut être relativisée. En effet, même s'il « ne s'appartient pas⁴⁸ », Lancelot n'est pas Tristan. Si « un homme, ça s'empêche », selon la formule attribuée à son père par Albert Camus, dans le cas de l'amant d'Iseult, le médium d'un philtre est intervenu pour bloquer toute propension de Tristan à vouloir s'empêcher. Par le philtre qu'il a avalé, Tristan ne peut pas s'affranchir de son amour pour Iseult. Il n'en est rien pour Lancelot quand il s'est mis sous l'empire de l'amour. Chrétien n'a introduit ni philtre magique ni malédiction d'un enchanteur pour ôter son libre-arbitre à Lancelot. Rien d'autre que son agrément en conscience, à moins, encore une fois, que le chevalier ne soit qu'un enfant, n'assujettit celui-ci à sa passion pour Guenièvre. Si un homme, ça s'empêche, alors Lancelot, en ne s'empêchant pas et en ne faisant rien pour « s'empêcher », ne peut être digne d'être appelé « homme ». Chrétien montre un chevalier qui ne mérite pas d'être considéré comme un chevalier, il est légitime de s'interroger quant à savoir si en se soumettant comme il le fait à ses pulsions sans même essayer de les combattre, Lancelot ne déroge pas aussi à son humanité.

Cette interrogation est d'autant plus légitime que l'auteur donne des exemples d'amoureux qui « s'empêchent ». Le jeune prétendant éconduit par la demoiselle entreprenante, en écoutant les conseils avisés de son père, a lui l'intelligence de renoncer à prendre cette demoiselle (v. 365). Cette scène vient en miroir de celle où, contrairement à ce prétendant, Méléagant, en s'obstinant dans la folie de son amour, ne va pas suivre les conseils de son propre père, y perdant non seulement la considération de celui-ci mais aussi, en fin de compte, la vie. Le désir, voire l'amour, de cette demoiselle entreprenante s'est échauffé pour Lancelot : « espoir tant le puet ele amer (v. 963). » Elle en arrive à obliger le chevalier à se coucher avec elle. Mais cet amour-désir au féminin n'est pas réciproque et, de même que le jeune prétendant avait su renoncer à celle qui ne l'aimait pas, la demoiselle sait faire un trait sur son désir pour Lancelot qui ne peut répondre à ce désir tant l'âme de ce malheureux est hypnotisée par son fol amour pour la seule Guenièvre.

Mais Keu est peut-être aussi l'un de ces amoureux⁴⁹. Le sénéchal se comporte en effet étrangement au début de l'intrigue en poussant à donner la reine à Méléagant. Il est aisé de calculer que si Keu avait regagné Guenièvre avant Lancelot, c'est lui qui aurait pu profiter de la loi de Logres pour jouir de la reine. Keu va d'ailleurs jusqu'à avouer à Lancelot « s'as fet ce que ge ne poi fere » (v. 4012), ce qui revient quelque part à dire que les deux chevaliers étaient dans la même quête amoureuse de Guenièvre. Soigné par Bademagu, Keu est un peu comme un troisième frère quand il dit du roi Bademagu « ensi pere avoie et parrastre » (v. 4035). Keu, qui, dans la légende celtique, est un frère de lait d'Arthur, pourrait donc lui aussi être vu comme un membre de cette grande famille incestueuse et fratricide. Mais si Keu a lui aussi fait partie des victimes ayant ressenti de l'amour pour Guenièvre, il se distingue de tous les autres par le fait que, peut-être plus maître de lui-même, moins demeuré au stade de ses pulsions primaires, il a peut-être le bon sens de renoncer à la folie de l'amour au point de ne même pas avouer ce fol amour coupable. En résumé, le jeune prétendant, la demoiselle entreprenante et peut-être Keu montrent des exemples de personnes, certainement moins immatures que les autres, qui, comme des hommes et contrairement aux autres

47 *Ibid.*, p. 264.

48 *Ibid.*, p. 261.

49 Notons que le personnage du sénéchal dans *Yvain* ne ressemble guère à celui du *Chevalier de la charrette*.

amoureux, savent s'empêcher de chuter dans les folies de l'amour. Certes, les amours de ces derniers ne sont pas réciproques, leurs comportements sont cependant aux antipodes de ceux de Méléagant.

Il est d'ailleurs possible de ranger toutes ces amours selon un ordre logique. Cet ordre ne saurait être mis en fonction des capacités respectives d'amour de chacun des amoureux. Ce n'est pas parce que leurs amours sont moins fortes, ou moins folles, que ceux qui renoncent parviennent à cette renonciation. Le poète insiste au contraire, en particulier quand il est question de Lancelot et de son rival Méléagant, sur le fait que leurs sentiments et leurs désirs pour Guenièvre sont équivalents. Qui que soient les amoureux, les tourments de l'amour par lesquels ils sont travaillés sont sensiblement les mêmes. C'est toujours une folie mettant ces victimes dans de tristes états. La différence perceptible entre ces victimes concerne leur capacité relative ou leur incapacité à demeurer maîtres d'eux-mêmes face à l'amour. L'ordre logique qu'il est possible de dégager est en conséquence de partir de l'amoureux qui demeure le plus maître de soi, de l'homme qui s'empêche, à celui qui est le plus au comble de l'asservissement à sa pulsion. Dans cet ordre d'idées, Keu, pourvu qu'il ait bien été victime d'un désir pour Guenièvre, est celui qui est le plus *homme* dans la mesure où il sait même se retenir de laisser paraître son désir au point qu'il subsiste un doute quant à savoir si ce désir a existé. La demoiselle entreprenante le suit, elle qui n'insiste pas après qu'elle a été éconduite. Le jeune prétendant est celui qui n'est plus lui-même à cause de son fol amour mais qui finit cependant par parvenir à se raisonner, fût-ce en faisant mentir ce qu'il avait proclamé, et à empêcher ses pulsions de le dominer. À l'opposé, Méléagant est l'amoureux qui refuse par orgueil de surmonter ses propres pulsions. Quant à Lancelot et sa complice, Guenièvre, ils ne se distinguent guère de Méléagant que par le fait que leur fol amour a le malheur d'être réciproque. Comme Méléagant, Lancelot est l'enfant irraisonné gouverné par ses égoïstes pulsions. Cet enfant qu'est Lancelot est non seulement l'« ennemi de lui-même » mais aussi celui de son roi et, en fin de compte, selon la légende que semble préfigurer les noms sur les tombes de l'énigmatique cimetière futur (v. 1852-1936), l'ennemi du royaume dont il va précipiter la fin.

5. LA TRANSGRESSION

Si, comme l'avance Charles Méla, Lancelot en vient à se situer au-delà du bien et du mal, c'est donc uniquement parce que le bien a été aboli dans son univers où c'est le fol amour qui a supplanté le bien. Rien ne permet guère de supposer que le chevalier a perdu ses repères quant au bien et au mal ; ni même qu'il n'est pas pleinement conscient de la gravité de sa transgression. Jean-François Poisson-Gueffier, tout en remarquant que le terme de transgression n'est pas tout à fait, par anachronisme, approprié en la circonstance⁵⁰, relève une analyse dans laquelle Mircea Eliade remarque que la transgression ne saurait se dissocier tout à fait des notions de bien et de mal :

50 « Il faut noter que le terme de *transgression* est légèrement anachronique par rapport à notre corpus, comme le suggère Jacques TRENEL, *L'Ancien Testament et la langue française du Moyen-âge (VIIIe-XVe siècles)*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 215 : "*Transgression*, introduit dans la langue au XII^e siècle, par un texte d'inspiration religieuse, ne pénètre qu'à la fin du XIII^e siècle dans les Bibles françaises, qui lui préfèrent les anciens mots de *trespas*, *trespasement*". » (Jean-François Poisson-Gueffier, *op. cit.*, p. 7, note 14)

Le geste de la transgression se manifeste dans son ambiguïté face au caractère sacré de la loi. Georges Bataille rappelle que la « transgression (...) diffère d'un prétendu *retour à la nature* : elle lève l'interdit sans le supprimer ». Loin d'être négation de la loi ou de l'interdit, la transgression procède d'un rapport équivoque avec le sacré, révélant une « profonde complicité de la loi et de la violation de la loi ». La transgression advient alors dans une temporalité contradictoire, conciliation transitoire du « respect de la loi et de sa violation »⁵¹.

Dans l'analyse de Bataille, Eliade met en relief le fait que la transgression ne peut ignorer l'interdit qu'elle transgresse. Lancelot ne saurait donc être transgressif et ne plus reconnaître la loi ni le mal qu'elle est censée brider. Le chevalier a perdu beaucoup de choses – ses armes, ses coups, ses couleurs, l'équilibre, le sommeil, l'usage de la parole, son nom, son honneur, etc. – mais il n'a pas perdu le sens des valeurs. C'est au contraire délibérément qu'il est entré dans le déni de ces valeurs. C'est en quelque sorte en opposition au bien, et non « au-delà du bien et du mal », que se pose sa transgression. La transgression de Lancelot ne se dispense pas de la distinction entre le bien et le mal.

Ce n'est pas tant par rapport à la question du bien et du mal que par rapport à sa propre personne que se situe le chevalier amoureux. Chez cet amoureux, bien et mal ont été inféodés à l'*ego* d'un homme qui ne s'empêche pas de se laisser conduire par ses seules pulsions. En quelque sorte, moderne avant l'heure, Lancelot agit comme le « nouveau bourgeois », croqué par le sociologue communiste Michel Clouscard, qui « se déculpabilise en promouvant sa sexualité en combat révolutionnaire⁵² ». Clouscard insiste sur le caractère physique, corporel bien davantage que sentimental, de cette promotion :

(Nous disons bien le corps. Et non « l'homme, le citoyen, la personne ».) Il s'autogestionne. Il est devenu cet atome social qui fonctionne sans aucune transcendance. Sans aucune référence à la transcendance verticale (Dieu, les Dieux...) ou à la transcendance horizontale (le devoir, l'État, la société)⁵³.

Cette corporalité du fol amour consommé de Lancelot singularise d'ailleurs en partie ce chevalier de l'idéal courtois tel que l'a défini André le Chapelain⁵⁴. À bien des égards, le Lancelot de Chrétien de Troyes déroge en effet à cet idéal. Il défie par exemple les lois de l'hospitalité quand la demoiselle lui interdit le troisième lit (v. 476 à 480). Si cette entorse aux lois de l'hospitalité peut s'excuser dans la mesure où il pourrait s'agir de l'un des exploits à accomplir dans sa quête par le chevalier, ce chevalier demeure sottement aussi muet avec la demoiselle « c'uns convers » (v. 1219) qu'il n'est pas sans que cela ne puisse être attribué à quelque quête que ce soit. Pire encore, il n'y a aucune excuse à ce que Lancelot se satisfasse de s'exaucer de galanterie en n'aidant pas cette femme à descendre de cheval un peu plus tôt (v. 1006 à 1008). L'impression que donne ce moment est que la demoiselle a réalisé que ce chevalier était amoureux fou au point qu'il n'y avait plus rien d'urbain à attendre de lui. Il en est de même après la libération des otages quand Lancelot, s'ennuyant en compagnie d'une demoiselle (v. 2003), ne se montre pas davantage courtois mais se

51 *Ibid.*, p. 7.

52 Michel Clouscard, *Le Capitalisme de la séduction, critique de la social-démocratie libertaire*. Problèmes, Éditions sociales, 1981, p. 110 : « Extraordinaire habileté de l'idéologie : avoir identifié le sexe et la liberté, la libération sexuelle et la libération des opprimés. Le sexe, en définitive, est le chemin de la liberté. Ainsi le nouveau bourgeois se déculpabilise en promouvant sa sexualité en combat révolutionnaire. »

53 *Ibid.*, p. 214.

54 André le Chapelain, *De Arte honeste amandi* ou *De Amore*.

conduit au contraire comme un rustre avec elle. Avec ces otages, le chevalier manque d'ailleurs tout à fait de souci chevaleresque en se désintéressant de les ramener sains et saufs à Logres. Cette absence de courtoisie de Lancelot est perçue par Charles Méla qui parle d'un « chevalier charreté qui s'est mis au ban de la chevalerie⁵⁵ ». Pour Denis de Rougemont, Lancelot est en état de « péché contre l'amour courtois » en allant jusqu'à « la possession physique d'une femme réelle ». Le philosophe assimile cette possession de Guenièvre par Lancelot à une « profanation⁵⁶ ». Il s'agit de la « déchéance du mythe courtois dans la vie "profanée"⁵⁷ ».

6. LA PULSION AMOUREUSE

Dans la voie douloureuse (v. 2139) dans laquelle s'est engouffré Lancelot, « toutes les manifestations de joie le laissent froid, impatient seulement du retard qu'elles apportent à la quête, tourné vers l'unique pensée de sa Dame⁵⁸ », résume Charles Méla. Il n'y a que sa passion qui vaille quelque chose aux yeux de Lancelot, non seulement l'or n'est rien à côté de son amour (v. 1482-1494) mais toute la société et ses règles lui sont devenues indifférentes. Lancelot n'accorde aucune considération aux jeux de ses semblables et interrompt ceux-ci sans vergogne (v. 1701-1702). Le chevalier de la Table Ronde se désintéresse de « la transcendance horizontale (le devoir, l'État, la société) » et n'a plus que dédain pour le roi même qu'il est censé servir alors qu'il lui prend sa femme. Il n'y a pas davantage chez lui de « référence à la transcendance verticale (Dieu, les Dieux...) » et il en arrive à mépriser même ce qui est sacré⁵⁹ (v. 1474 à 1476).

Cet amoureux n'est préoccupé que par lui-même et par la satisfaction de sa libido. Il est handicapé par cet amour qu'il chérit pour Guenièvre. Le chevalier, pour qui la société entière, sauf Guenièvre, est inexistante, n'a en tête que la concrétisation, quoi qu'il en coûte, de sa pulsion. Guenièvre n'est d'ailleurs même pas si importante que cela. Denis de Rougemont constate que l'« amour-passion tend à se confondre avec l'exaltation d'un narcissisme⁶⁰... » L'autre, l'aimé, n'est même pas vraiment un être. Cet aimé est peut-être une personne mais cette personne s'apparente beaucoup à une *persona*, à un masque. Si chacun des amants ressent un besoin de celui qu'il aime, ce n'est pas tant « de la présence de l'autre, mais bien plutôt de son absence ! » Ce que les amants « éprouvent est la passion, non l'amour⁶¹ », rapporte Arnaud de la Croix. Cet amour-passion n'est d'ailleurs pas le « fin'amor ». Le poète ne parle que de « fol amour » dans ce roman. Il s'agit dans *Le Chevalier de la charrette* d'un amour fou qui conduit ceux qui en sont affectés dans la folie.

55 Charles Méla, *op. cit.*, p. 295.

56 Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Union générale d'éditions, Plon, 1939, p. 108.

57 « L'histoire de la passion d'amour, dans toutes les grandes littératures, du treizième siècle jusqu'à nous, c'est l'histoire de la déchéance du mythe courtois dans la vie "profanée" ». (*Ibid.*, p. 146)

58 Charles Méla, *op. cit.*, p. 321.

59 À propos de l'amour tel que le vivent les amoureux du *Chevalier de la charrette*, Rougemont insiste sur le fait qu'il s'agit d'« UNE HÉRÉSIE CHRÉTIENNE HISTORIQUEMENT DÉTERMINÉE ». Le philosophe remarque que l'« amour-passion glorifié par le mythe fut réellement au douzième siècle, date de son apparition, une RELIGION dans toute la force de ce terme ». (*L'Amour et l'Occident*, p. 118)

60 *Ibid.*, p. 128.

61 Arnaud de la Croix, *op. cit.*, p. 85 : « tout ceci fait soupçonner à Denis de Rougemont que le désir sans cesse ajourné serait cela même qui lie les amants. Ce qu'ils éprouvent est la passion, non l'amour. "Ils ont besoin l'un de l'autre pour brûler, mais non de l'autre tel qu'il est ; et non de la présence de l'autre, mais bien plutôt de son absence !" »

Chrétien nous fait la peinture d'un Lancelot hédoniste et égotiste ne ressentant aucune compassion à l'égard de quiconque. À force de perdre ses armes et de crever ses chevaux, Lancelot est toujours avec les chevaux, les armes, et même la femme, des autres. Techniquement, c'est un parasite qui est quelque part parvenu à retomber en enfance si ce n'est à l'extrême limite de l'humanité. L'infamie gagnée en grimpant dans la charrette qui l'emmène vers le lit de la reine s'est doublée chez Lancelot d'un comportement asocial. Il est présenté par l'auteur comme un personnage bien plus immoral qu'amoral et non seulement asocial mais surtout antisocial.

III. CHRÉTIEN DE TROYES ET LE FOL AMOUR

Au milieu de la série des malheurs conséquents au fol amour, il y a, brève éclaircie dans le cours d'un interminable ouragan, les instants dans la tour qui réunissent Lancelot et Guenièvre. Ces instants sont à peu près le seul épisode de toute l'œuvre qui ne soit pas négatif quant à l'image donnée du désir et de l'amour. La reine y fait même le plus bel accueil possible à son amant pour que « molt ot de joie et de dedit » (v. 4654 à 4686). Chrétien est inspiré au cours de ces moins de trois cents syllabes pour chanter les ravissements de l'amour. Mais ce ne sont que 32 vers sur 7114, c'est-à-dire que ces ravissements ne représentent même pas la moitié d'un vers sur cent. Aussitôt après la consommation de ce merveilleux amour, le poète reprend sa dissection morbide des affres de la passion et c'est le récit des souffrances qui sont inhérentes à cette passion qui reprennent de plus belle.

Cette insistance du poète à chanter les calamités causées par l'amour incitent à douter qu'il puisse être légitime de ranger *Le Chevalier de la charrette* parmi les œuvres que dénonce Friedrich Engels quand il s'élève contre « l'"immoralité" du roman français⁶² ». Cette immoralité agace aussi Rougemont. Revenant sur l'autre grand amour mythique de la matière de Bretagne, celui de Tristan et Iseult, il estime que « la moitié du malheur humain se résume dans le mot d'adultère⁶³ ». Après que le socialiste anglais a pesté contre une certaine littérature française dérogeant à la morale commune, le philosophe suisse s'en prend à son tour à toute « cette littérature de la passion » à laquelle il constate qu'il « faut s'attaquer⁶⁴ ». Cependant, la place si mince dédiée à l'amour-passion montré comme un sentiment-désir positif dans l'œuvre de Chrétien de Troyes ne semble pas justifier de confondre cette œuvre avec celles visées par les oukases de Engels et Rougemont.

Le roman en vers du *Chevalier de la charrette* a d'ailleurs pour particularité de présenter un second auteur qui, après Chrétien de Troyes, aurait achevé la composition de l'œuvre. Chrétien aurait pu ne pas avoir le temps de mettre le point final à cette œuvre et un autre poète, par ailleurs parfaitement inconnu, se serait chargé de cette tâche. Arnaud de la Croix évoque une autre hypothèse quant à ce second auteur. Il relève que le « conte est écrit sur commande pour Marie de Champagne, et Chrétien qui ne s'y reconnaît sans doute pas, l'a fait achever par un autre clerc⁶⁵ ».

62 Friedrich Engels, *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État, à propos des recherches de L. H. Morgan*, traduction des Éditions du Progrès à Moscou, 1976, version numérique établie par la professeur Gemma Paquet pour l'UQAC, p. 55.

63 Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 13.

64 *Ibid.*, p. 20.

65 Arnaud de la Croix, *op. cit.*, p. 88.

Au vers 26 et suivant, l'auteur insiste sur le fait que son ouvrage réponde à cette commande : « matiere et san li donne et livre la contesse ». C'est à Marie de France, comtesse de Champagne, à qui Chrétien rend ici hommage en incipit. Il se déclare à elle « suens antiers » (v. 4), un peu comme si elle était « sa dame », et comme le fait Lancelot dans les mêmes termes adressés à sa reine au vers 5656. Cette dame de Champagne, en tant que fille d'Aliénor d'Aquitaine, réunit dans sa famille directe, relève Arnaud de la Croix, à la fois la poésie courtoise des troubadours occitans et la lointaine matière de Bretagne puisque sa mère épouse en secondes noces le roi d'Angleterre Henri II Plantagenêt. Or si l'immoralité de la conduite de Lancelot pouvait ne gêner ni son public ni la commanditaire de son œuvre, cette immoralité ne devait pas être au goût de Chrétien. Bernard Ribémont adhère lui aussi à cette hypothèse :

Il est envisageable que Chrétien n'ait pas achevé son roman, terminé par un certain Godefroy de Lagny, parce qu'il était gêné par cette situation romanesque, lui qui, comme il l'avait déjà prouvé avec son premier roman, *Érec et Énide*, est un partisan du mariage.⁶⁶

Avant que ce Godefroy de Lagny, ou « Godefroiz de Leigni », ne soit présenté comme l'auteur de la fin de l'histoire, Chrétien de Troyes avait emprisonné Lancelot dans une « Tour de pierre » qui « joue, analyse Charles Méla, par rapport à la gloire, le rôle d'oubliettes ! » La fin de la part du poème dont Chrétien assume la paternité abandonne le héros emmuré : « Lancelot a disparu sans honneur⁶⁷. » Après avoir laissé le héros consommer l'objet de son désir dans une tour, Chrétien le condamne à moisir dans une autre tour. Impétueux comme Julien Sorel, Lancelot aurait fini comme ce dernier derrière les barreaux si un mystérieux Godefroi ne l'en avait libéré.

Cependant, selon une autre hypothèse, ce Godefroi qui se présente comme étant le continuateur de Chrétien de Troyes ne serait qu'une fiction créée par celui-ci⁶⁸. La suite donnée au roman après que l'auteur a fait en sorte que Lancelot puisse s'échapper de la tour n'est d'ailleurs pas une rédemption du chevalier. Cette suite permet certes à Lancelot de vaincre en duel Méléagant mais c'est, comme nous l'avons vu, en mettant plus que jamais les deux rivaux sur un pied d'égalité. Enfin, cet auteur de la fin du roman, Chrétien ou un hypothétique Godefroi, prend soin de terminer son récit par les mots « Lancelot de la Charrete », associant par là-même définitivement le chevalier à l'infamie propre à sa charrette.

Le fait est que l'auteur (ou les auteurs) du *Chevalier de la charrette* ne semble guère avoir une grande sympathie pour son héros. Cet auteur n'est pas celui d'un « Lancelot du Lac » mais celui du *Chevalier de la charrette*. Cette charrette de Lancelot représente l'infamie et le héros du roman n'est personne d'autre que l'infâme Lancelot. Il est celui qui perd ce nom de Lancelot, au point de lui-même l'oublier, pour devenir le chevalier associé à l'infamie depuis le titre de l'œuvre jusqu'aux derniers mots de celle-ci. Comme le rappelle Charles Méla, on « parlerait tout aussi bien de la charrette d'amour que du lit d'infamie⁶⁹ ! » Le dessin que trace Chrétien de Troyes de son héros n'a

⁶⁶ Bernard Ribémont, *Sexe et amour au Moyen Age*, Langres-Saint-Geosmes, Klincksieck, collection « 50 questions », 2007, p. 68.

⁶⁷ Charles Méla, *op. cit.*, p. 314.

⁶⁸ Cette hypothèse, qui nous semble la plus convaincante, est notamment défendue, après David Hult, par Roberta L. Krueger : « My inclination is to agree with David Hult that we read "Godefroy" as a fictional clerkly-author figure conceived by author Chrétien. » (« Desire, Meaning, and the Female Reader : The Problem in Chrétien's *Charrete* », *Lancelot and Guinevere, A Casebook [Arthurian Characters and Themes, vol. IV]*, sous la direction de Lori J. Walters, New York and London, Garland publishing, p. 243, note 8)

⁶⁹ Charles Méla, *op. cit.*, p. 280.

rien de celui d'un D'Artagnan par Alexandre Dumas. Ce chevalier de la charrette a plus à voir avec le romantisme d'un Julien Sorel. Tandis que la « Tour de pierre » où ce Sorel avant l'heure expie sa faute résonne en écho de la tour où le chevalier a pris possession de la reine, l'escalade de cette tour trouve d'ailleurs un autre écho rocambolesque dans celle de la demeure de Mme de Rênal par Sorel pour sa dernière nuit d'amour avec elle.

Le manque de sympathie de Chrétien pour le grand amoureux de son roman se ressent dans la manière si péjorative que nous avons remarquée qu'il a de le montrer. La première chose positive écrite et dite dans le poème sur Lancelot est mise dans la bouche de la demoiselle entreprenante (v. 1270-1278) après qu'ils se sont couchés chacun de leur côté dans leurs chambres respectives. C'est d'ailleurs en général à des protagonistes, notamment Bademagu ou le père du jeune chevalier, que l'auteur laisse le soin de vanter les mérites de Lancelot. En permettant aux personnages de donner leur avis sur le chevalier, Chrétien de Troyes évite par là-même de dire ce que lui-même en pense. Au fond, il semble que Chrétien, outre qu'il désapprouve moralement et dénonce les amours de Lancelot, n'a guère d'affection, voire même déteste, ce chevalier mené par son seul fol amour.

CONCLUSION

Si l'amour est souvent noté avec une majuscule dans ce roman de Lancelot, « Amour », ce n'est peut-être pas vraiment une révérence à cet amour passionné tant ceux qui en sont frappés perdent toute raison au point de retomber en enfance. Cet Amour à majuscule pourrait même préfigurer la conclusion de l'« Appendice » des *Lépreuses* de Henri de Montherlant. À la veille de la seconde guerre mondiale, alors même que Rougemont publie *Amour et Occident*, Montherlant écrit à propos de « cette risible monstruosité, que nous appellerons *l'Hamour*, par le même procédé qu'employa Flaubert quand il créa *hénaurme* : pour en indiquer à la fois la prétention et le ridicule⁷⁰ ». Au fond, Chrétien de Troyes insiste si lourdement dans son *Chevalier de la charrette* sur les dégâts attribuables à un fol amour qui rend ceux qui en sont frappés tout aussi prétentieux que ridicules qu'il semble possible de lire son œuvre comme si son auteur partageait, à l'égard de cet amour-passion, une appréhension analogue à celle que, huit siècles plus tard, avait formé l'auteur de la tétralogie des *Jeunes Filles*. Loin de chanter l'amour dans *Le Chevalier de la charrette*, le dessin qu'en fait le talent de Chrétien de Troyes dénonce combien cette passion qui « semble propre à détruire le genre humain qu'elle est destinée à conserver⁷¹ » peut rendre antisociales les personnes qui en sont les frappées.

70 Henri de Montherlant. *Les Lépreuses*, Paris, Gallimard, Le Livre de Poche, 1939, pp. 237-238.

71 Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*.