

LES AMITIÉS PARTICULIÈRES. ÉTUDE DE L'HOMOÉROTISME LATENT DANS
QUELQUES ROMANS ARTHURIENS EN VERS DES XII^e ET XIII^e SIÈCLES ET LEURS
MANUSCRITS

Par

Laurence Fredette-Lussier

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A en

Langue et littérature françaises

Avril 2012

© Laurence Fredette-Lussier, 2012

SOMMAIRE

Bien que la vogue des *queer studies* ait généralement ignoré les romans arthuriens en vers « canoniques » des XII^e et XIII^e siècles (privilégiant plutôt l'étude de la chanson de geste ou du roman en prose, plus explicites), on remarque dans ceux-ci une ambiguïté sexuelle et un homoérotisme sinon affirmés du moins latents qui se disent à la fois à travers les « amitiés particulières » qu'entretiennent entre eux les chevaliers d'Arthur et leur désir perpétuel d'en venir au corps à corps. En effet, s'il est commun de recourir au vocabulaire guerrier ou à celui de la maladie pour exprimer l'amour, la fréquentation assidue des romans de Chrétien de Troyes et de ses successeurs met en évidence que ceux-ci usent d'une rhétorique similaire pour traiter du désir du chevalier pour une dame *et* pour la rencontre chevaleresque avec un ennemi. Les deux pans de l'homoérotisme que nous tenterons de mettre au jour seront donc les amitiés viriles ambivalentes et les affrontements physiques comme pendant du rapprochement charnel, qui se formulent dans les deux cas par le biais d'une fascination narcissique. Nous considérerons les cinq romans de Chrétien de Troyes et quelques romans arthuriens ludiques, ainsi que les réceptions anciennes et modernes des différents manuscrits à l'étude, des variantes médiévales disponibles aux traductions modernes qui en ont été faites, détour qui viendra confirmer que la lecture que nous proposons a pu être partagée par quelques scribes et illustrateurs.

ABSTRACT

Queer studies have generally ignored twelfth and thirteenth-century "canonical" Arthurian verse novels, concentrating on the more explicit *chansons de geste* and prose romances. However, I argue that these Arthurian novels present both sexual ambiguity and homoeroticism, be they declared or latent. They are expressed by Arthur's knights' "special friendships," and by their constant desire of engaging in hand-to-hand fights. Though the use of war and sickness vocabulary to express love has been observed by scholars, an assiduous reading of Chrétien de Troyes and his successors' novels reveals that they resort to a similar rhetoric in describing a knight's desire both for a lady *and* for a knightly encounter with an enemy. I study two faces of these novels' homoeroticism, both expressed by a narcissistic fascination: the knights' ambivalent virile friendships and their physical confrontations, corresponding to carnal closeness. To do so I analyze the characters' relationships in five of Chrétien de Troyes' novels, and in a few ludic Arthurian novels. Furthermore, I explore the studied manuscripts' ancient and modern reception, as well as the medieval versions available to modern translators. This confirms my reading of these novels, since medieval scribes and illustrators appear to have shared it.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE/ABSTRACT	i
TABLE DES MATIÈRES	ii
REMERCIEMENTS	iii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I. ÉREC ET LANCELOT : L'AMOUR DÉMESURÉ	12
Érec La menace de la <i>recreantise</i>	12
L'ennemi guérisseur et la <i>douce dessevraille</i>	14
Lancelot Un cas à part	17
L'amant-poète, anti-héros romanesque	21
Autour de Lancelot	27
La fin de Godefroy de Lagny	29
CHAPITRE II. GAUVAIN : UN PONT VERS LA PARODIE	31
La séduction sous toutes ses formes	31
La tentation de la déviance	33
Le pont vers la parodie	36
Gauvain et sa <i>popine</i>	43
Le chevalier <i>faé</i>	47
CHAPITRE III. MÉRAUGIS : LATENCES EXACERBÉES	49
Méraugis ou l'insatisfaction	50
L'Outredouté, miroir inversé	54
Le combat	63
La Joie de l'Outredouté	69
CHAPITRE IV. RÉCEPTIONS ANCIENNE ET MODERNE	73
Avis aux lecteurs du <i>Chevalier au Lion</i>	73
Les variantes	75
1) <i>Érec et Énide</i>	76
2) <i>Yvain ou Le Chevalier au Lion</i>	80
Entre Anciens et Modernes	83
Traductions	85
Miniatures	95
CONCLUSION	98
BIBLIOGRAPHIE	104

REMERCIEMENTS

Je ne saurais remercier suffisamment le professeur Isabelle Arseneau de m'avoir prise sous son aile alors que je songeais à tout abandonner. Son infinie patience, sa dévotion, son humour et sa capacité à faire fi de mon autodépréciation perpétuelle en ont fait une aide et une présence inestimable dès mon arrivée à McGill. Elle m'a fait l'immense faveur d'accepter de me prendre au sérieux, tout en me poussant à mettre à profit mon penchant pour la dérision.

Merci aussi à Laurence Côté-Fournier, qui m'a accueillie à bras ouverts dans l'univers intimidant des études supérieures et avec qui j'ai réussi à passer à travers toute l'inquiétante étrangeté qui a jonché notre parcours.

Finalement, merci à Zoey Cochran de son infinie patience et sa sagesse ancestrale, avec qui j'ai pu partager mes angoisses, mes réticences ainsi que l'expérience, parfois aliénante, du mémoire sans fin.

INTRODUCTION

L'amour au masculin

Dans la poésie du XII^e siècle, les troubadours emploient pour parler de leur dame des *senhals*, pseudonymes qui leur permettent de désigner anonymement l'objet de leur désir adultère. Chose curieuse, ces surnoms sont systématiquement masculins. Difficile de voir là une coïncidence. Comme l'écrit Johan Huizinga dans *Le Déclin du Moyen Âge*,

le Moyen Âge n'a jamais oublié que toute chose serait absurde si sa signification se bornait à sa fonction immédiate et à sa phénoménalité, et qu'au contraire, par son essence, toute chose tendait vers l'au-delà. [...] La conviction que tout y a une signification transcendante cherchera à se formuler¹.

Il est intéressant de constater que dans un contexte où la symbolique — tout particulièrement celle de l'étymologie des noms propres — occupe une place capitale, on désigne les *domnas* par des appellations telles que *bon vezi* (« Bon Voisin ») et *bon guiren* (« Bon Garant »). Dans un article consacré aux *senhals*, Imre Szabics rappelle que « nombre de troubadours [...] donnaient également des pseudonymes poétiques aux protecteurs, aux amis ou aux confrères² ». Par exemple, le *senhal* « Tristan », employé par Bernard de Ventadour dans plusieurs de ses *cansos* (23, 27), désignerait selon certains chercheurs le troubadour Raimbaut d'Orange et selon d'autres, Marguerite de Turenne, l'une des premières *domnas* et protectrices du poète. Cette ambivalence, qui n'a jamais été totalement élucidée par la critique, témoigne d'une ambiguïté « assumée » du désir dans la lyrique des troubadours. Plus intéressant encore, la célèbre *canso* sur « l'alouette » de Bernard de Ventadour formule très clairement un désir narcissique — à travers le rappel du mythe de Narcisse — et un rejet du beau sexe :

Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or'en sai
que'm laissèt en sos òlhs vezer
en un miralh que mout mi plai.
Miralhs, pus me mirèi en te
m'an mòrt li sospir de preon,
c'aissi'm perdèi com perdèt-se
le bels Narcisus en la fon.

Sur moi je n'eus jamais pouvoir
ni ne fus mien depuis le jour
qu'en ses yeux elle me fit voir
en ce miroir où je me plais.
Miroir, depuis qu'en toi j'ai vu
mes profonds soupirs m'ont tué,
perdu me suis comme jadis
le beau Narcisse en la fontaine.

De las dòmnas me dezesper;

Sur les femmes je perds l'espoir

¹ Johan Huizinga, *Le Déclin du Moyen Âge*, trad. J. Bastin, Paris, Payot, 1932, p. 247 et suiv.

² Imre Szabics, « Pseudonymes poétiques dans la lyrique troubadouresque : les *senhals* », *Revue d'Études françaises*, n° 2, 1997, p. 121.

ja mais en lor ni'm fiarai,
 c'aïssi com las sòlh chaptener
 enaïssi las deschaptenrai.
 Pòis vei c'una pro no me'n te
 vas leis que'm destrui e'm cofòn
 totas las dopt'e las mescré,
 car be sai c'atretals se son.
 (*Can vei la lauzeta mover*, v. 17-31)

et ne me fierai plus à elles
 ainsi que je les ai servies,
 de même les desservirai.
 Puisqu'aucune ne me soutient
 auprès de celle qui me tue,
 je les fuis toutes et renie,
 car je sais qu'elles se ressemblent.

Dans cette *canço*, où le pseudonyme « Tristan » est d'ailleurs employé, l'auteur avoue en quelque sorte que la dame qu'il chante (et qui le décourage à présent : « De las dòmnas me dezesper », v. 25) a fait naître chez lui une attirance... pour lui-même. Il y renie les *domnas*, bien conscient que c'est sa propre image qu'il a trouvée en elles, puis il annonce à ce mystérieux « Tristan », symbole, avec Narcisse, de la douleur continuelle, qu'il ne veut plus rien lui accorder : « Tristans, ges no n'auretz de me » (v. 57) (« Tristan, plus rien de moi n'aurez »). Est-ce à sa dame que le troubadour s'adresse, à l'idée de sa propre souffrance — dans laquelle il se complaisait jusque-là — ou à Rimbaud d'Orange? L'ambiguïté est bien réelle.

Amour courtois et déviation du désir

En effet, bien que la poésie lyrique soit par « définition » une ode à la femme inaccessible, nombreuses sont les théories qui excluent précisément celle-ci de l'équation et qui la relèguent plutôt au statut de « leurre », comme le suggère entre autres l'historien Georges Duby dans son « essai » sur « L'amour que l'on dit courtois ». Toutes réserves gardées en ce qui concerne les liens qu'entretenaient les récits de l'époque avec la réalité sociale, il interroge la situation et propose l'hypothèse suivante :

Les jeux de la fine amour enseignaient en vérité l'*amistat*, comme disaient les troubadours, l'amitié, l'*amicitia* selon Cicéron, promue, avec toutes les valeurs du stoïcisme, par la Renaissance, par ce retour à l'humanisme classique dont le XII^e siècle fut le temps. Désirer le bien de l'autre plus que le sien propre, le seigneur attendait ceci de son homme. De toute évidence — il suffit pour s'en convaincre de relire les poèmes et les romans — le modèle de la relation amoureuse fut l'amitié. Virile.

Ceci porte à s'interroger sur la vraie nature de la relation entre les sexes. La femme était-elle autre chose qu'une illusion, une sorte de voile, de paravent, au sens que Jean Genet donna à ce terme, ou plutôt un truchement, un intermédiaire, la médiatrice. Il est permis de se demander si, dans cette figure triangulaire, le « jeune », la dame et le seigneur, le vecteur majeur qui, ouvertement, se dirige de l'ami vers la dame, ne ricoche pas sur ce personnage pour se reporter vers le troisième, son but véritable, et même s'il ne se projette pas vers celui-ci sans détour³.

³ Georges Duby, *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1988, p. 81.

Christiane Marchello-Nizia abordait déjà dans son article « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir⁴ » le parallélisme existant entre la relation amoureuse et la relation féodale, tel qu'il s'exprime dans *Le Roman de Tristan* et *Le Chevalier de la Charrette*. Elle évoque la portion « énigmatique » de la dynamique de l'amour courtois et remarque que l'attraction du chevalier pour sa dame, qui met toujours l'amant éploré en position d'infériorité, est reliée au titre de celle-ci, qu'elle possède par son mari. Elle suggère ainsi, comme le fera plus tard Georges Duby, que c'est en quelque sorte pour accéder au seigneur que les prétendants tentent de séduire leur épouse. L'auteur remarque aussi que la part de mystère de ces relations triangulaires se voit explicitée lors de la mise en prose des textes canoniques. Selon elle, ces réécritures occasionnent de nombreuses transformations qui se caractérisent, entre autres, par « l'extraordinaire importance qui est accordée à la beauté des deux jeunes gens [Tristan et Lancelot, dans les mises en prose de leurs romans éponymes], et à la séduction qu'ils exercent sur les hommes qui, dans leur entourage, détiennent le pouvoir, c'est-à-dire sur les rois et les seigneurs qu'il leur est donné de rencontrer⁵ ». Elle remarque également que dans les deux cas, c'est par la médiation d'un homme que passe l'amour du couple d'amants⁶. À l'instar de nombreux critiques, elle interroge la présence ambiguë de Galehot et son amour inconditionnel pour Lancelot, exacerbé dans la fameuse scène où il se couche près de son ami « au plus coïement que il pot » (t. I p.324). Cette amitié exagérée dans laquelle Jean Frappier, souvent contesté, refuse de voir un éventuel amour homosexuel⁷ a été largement étudiée, en cela qu'elle incarne une des histoires d'affection les plus déchirantes entre deux chevaliers⁸. Francis Gingras aborde le cas de figure dans le chapitre « Nains et géants : aux limites du désir » de son ouvrage *Érotisme et Merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, où il démontre comment le personnage du géant

⁴ Christiane Marchello-Nizia, « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », *Annales*, 1981, vol. 36, n° 6, p. 969-982.

⁵ *Ibid.*, p. 974.

⁶ *Idem*

⁷ Jean Frappier, « Le personnage de Galehaut dans le *Lancelot en prose* », *Romance Philology*, n° 17, 1964, p. 535-554.

⁸ Galehot meurt d'amour pour Lancelot, qui sera d'ailleurs enterré à ses côtés. Par ailleurs, son fils se nommera Galaad, nom qui rappelle étrangement celui du géant épris de son père (« Celui jor fu li duels trop granz el chastel; et la nuit firent ouvrir la tombe Galeholt qui tant estoit riche com nule plus. L'endemain firent metre enz le cors Lancelot ; après firent metre desus letres qui disoient : Ci gist li cors Galeholt, le segnor des Lointaignes Illes, et avec lui repose Lancelos del Lac qui fu li mieudres chevaliers qui onques entrast el roiaume de Locres, fors seulement Galaad son fill », *La Mort le roi Artu*, p. 262-263).

permet d'incarner la démesure sans pour autant être complètement condamné par son auteur⁹.

Des amitiés idylliques ambiguës

Dans son ouvrage *Once There Were Two True Friends. Idealized Male Friendship in French narrative from the Middle Ages through the Enlightenment*, E. Joe Johnson choisit trois œuvres pour illustrer sa thèse d'une amitié idéalisée qui met à l'épreuve diverses relations homosociales¹⁰ dans la littérature du Moyen Âge : *Ami et Amile*, *Yvain ou le Chevalier au Lion* ainsi que, comme pour Christiane Marchello-Nizia, le *Lancelot en prose*. Son choix se révèle particulièrement intéressant pour notre étude puisqu'il tient compte de deux œuvres qui ont été largement étudiées dans le cadre des *Queer Studies* (qui ont porté surtout sur la poésie féminine ou les romans arthuriens en prose) dans l'optique d'une ambiguïté sexuelle, mais il y ajoute le titre plus surprenant d'un roman de Chrétien de Troyes.

La chanson de geste *Ami et Amile* pousse à son paroxysme l'amitié idéalisée entre deux hommes, nés le même jour et baptisés ensemble. Par amour l'un pour l'autre, les héros sont amenés aux pires vicissitudes : Amis ment à sa femme durant plusieurs années et sacrifie ses deux enfants pour guérir son ami de la lèpre en le baignant dans le sang de ceux-ci. D'ailleurs, la lecture parallèle des versions latine et romane fait rapidement apparaître que le passage de la langue « officielle » du savoir à la langue vernaculaire résulte en des descriptions beaucoup plus crues et élaborées que dans le modèle latin, comme s'il s'agissait de révéler des éléments simplement sous-entendus dans la version originale, la plupart ayant trait à la nature de la relation entre les deux hommes. Dans son essai *Le Chevalier et son désir*, Robert Lafont illustre longuement cette tendance de la classe guerrière à « l'homosexualité au moins symbolique¹¹ », particulièrement « courante » dans le genre de l'épopée médiévale ('c'est-à-dire la chanson de geste), qui serait inspiré de l'Antiquité grecque. Ainsi, il soutient que « l'homosexualité de la chevalerie est [...] dans l'épopée à la fois une

⁹ Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 181-188.

¹⁰ E. Joe Johnson s'appuie sur la notion de « male homosocial desire » développée par Eve Kosofsky, qu'elle définit ainsi : « affective or social force, the glue, even when its manifestation is hostility or hatred or something less emotively charged, that shapes an important relationship », *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.

¹¹ Régis Poulet, « Compte rendu de *L'État et la langue. Hommage à Robert Lafont* », *La Revue des ressources*, juillet 2009 (page consultée le 1^{er} mai 2011) <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article1093>)

évidence superficielle, une institution sociale qui 'n'a pas besoin de se justifier, et un gouffre qui se creuse, où apparaissent des strates profondes du mythe et des abîmes de la psyché¹²». Comme le soutient Lafont, « les évocations charnelles parcourent [le texte] mais ne donnent jamais matière à une description ni même à une allusion aux "actes". Cette discrétion reçue en pudibonderie universitaire moderne a fait ignorer précisément un érotisme omniprésent¹³ ». Dans les faits, la théorie d'une homosexualité concrète ou symbolique dans ces textes n'est pas véritablement vérifiable, mais de nombreux historiens confirment que dans le contexte sociologique de l'époque, la notion d'amour masculin était loin d'être complètement aberrante, malgré le contexte chrétien. John Boswell a d'ailleurs montré dans son ouvrage *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality* que les XI^e et XII^e siècles témoignaient en effet d'une ouverture d'esprit certaine et que les XIII^e et XIV^e siècles ont plutôt contribué à une condamnation des mœurs dites « déviantes ». De plus, il remarque que si les actes homosexuels étaient condamnés, ils ne l'étaient pas plus que les autres vices ou que les autres minorités¹⁴. L'amitié qui unit Roland et Olivier dans *La Chanson de Roland*, sans doute la plus célèbre des chansons de geste, illustre bien cette réalité, mais *Ami et Amile*, tout en restant dans le même esprit, pousse l'union des deux amis encore plus loin. Les deux héros délaissent leur femme pour se vouer entièrement à leur tâche et il est précisé qu'ils sont enterrés ensemble. Cette union dans la mort n'est pas sans les rapprocher, évidemment, des grands modèles amoureux que sont Pyrame et Thisbé ainsi que Tristan et Yseut.

Dans le *Lancelot en prose*, le héros, qui dans *Le Chevalier de la charrette* n'entretient aucune relation significative avec d'autres hommes devient l'objet de l'affection du géant Galehot. On le surprendra même en train d'expliquer à son compagnon qu'il ne pourra jamais lui retourner l'amour que celui-ci lui voue (« biau sire Dex, qui porra se deservir ? », *Lancelot en prose*, p. 849). Ainsi, non seulement le roman en prose insère-t-il de nombreux éléments qui n'existent pas dans le romans en vers dont il s'inspire, mais il met en valeur ce qui caractérisait déjà Lancelot, chez Chrétien de Troyes, et que nous tâcherons d'explicitier : son amour aveugle pour la

¹² Robert Lafont, *Le Chevalier et son désir*, Paris, Éditions Kimé, 1992, p. 104.

¹³ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴ John Boswell, voir partie V., « The Rise of Intolerance », dans *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality : Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 262-332.

reine l'empêche d'aimer ailleurs, alors que plusieurs des personnages de Chrétien de Troyes entretiennent des relations homosociales plus ou moins viables.

Les romans canoniques

Pourtant, cet homoérotisme latent semble généralement ignoré. Un rapide survol de la critique sur le sujet fait en effet apparaître que les romans en vers « canoniques » — à savoir ceux de Chrétien de Troyes et de la littérature arthurienne de la fin du XII^e et de la première moitié du XIII^e siècle — n'aient pas été étudiés dans cette optique, sinon dans certaines réflexions ponctuelles menées à partir d'œuvres choisies, le plus souvent peu représentatives de l'ensemble du corpus.

Si Christiane Marchello-Nizia s'intéresse aux ambiguïtés de la *fin'amors* telle qu'elle arrive à se dire à travers les personnages de Galehot et de Lancelot (dans le *Lancelot en prose*), le psychanalyste Henri Rey-Flaud a pour sa part suggéré la possibilité d'une relation homoérotique en ce qui concerne le héros du premier roman de Chrétien de Troyes. *Érec et Énide* lui sert à établir ce 'qu'il appellera « les trois registres de l'amour » : la passion narcissique, l'amour chevaleresque et l'amour courtois, le premier registre illustrant bien, selon lui, le rapport d'Érec à sa douce et à ses adversaires. En considérant la rencontre des deux amants, dans laquelle il est spécifié qu'Énide est si belle que chacun pourrait se mirer en elle « comme dans un miroir » (v. 441), Rey-Flaud — qui rejoint ainsi le mythe de Narcisse qui circule par ailleurs dans la poésie des troubadours¹⁵ et le lai narratif du XII^e siècle — affirme que c'est de son propre reflet qu'Érec est amoureux lorsqu'il contemple Énide en qui il retrouve son « moi idéal ». Il conclut : « cette relation à la femme est [...] en son fonds toujours sous-tendue par une homosexualité imaginaire et quand il embrasse Énide, ce n'est rien d'autre que sa pure image au miroir qu'Érec étreint désespérément, c'est en elle qu'il se noie et se perd¹⁶ ». E. Joe Johnson, de son côté, étudie dans *Yvain ou le Chevalier au Lion* la relation problématique du héros avec Gauvain, incarnation de la virilité chevaleresque. En choisissant le roman le plus « classique » de Chrétien de Troyes, l'auteur montre bien qu'il est impossible d'imaginer que ce que l'on admet volontiers à propos de la chanson de geste, de la

¹⁵ Jean Frappier, « Variations sur le thème du miroir de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, vol. 11, 1959, p. 134-158 et *Le Lai de Narcisse*, dans *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes français du XII^e siècle*, éd. et trad. Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, 2000.

¹⁶ Henri Rey-Flaud, « Les trois registres de l'amour », dans *La Névrose courtoise*, Paris, Navarin, coll. « Analytica », 1983, p. 39.

poésie des troubadours et des romans en prose a difficilement pu avoir été tout à fait omis dans ce genre « intermédiaire » et fondateur qu'a été le roman en vers.

Ainsi, le rapprochement de ces quelques analyses conforte la théorie de Georges Duby, à savoir qu'il suffit, pour se convaincre que le modèle de la relation amoureuse fut l'amitié « virile », de relire les poèmes et les romans. Là où les romans « canoniques » n'ont le plus souvent été qu'effleurés par la critique, les romans parodiques, ainsi que ceux des successeurs de Chrétien de Troyes en général, ont pour leur part été purement et simplement évacués des études. Une telle omission est peut-être précisément due à leur caractère ludique, qui permet pourtant de souligner à gros traits certains éléments présents dans les romans de référence.

On constate donc que lorsque l'esthétique de la *fin'amors* migre vers le Nord et permet l'éclosion de la nouvelle forme littéraire que sera le roman, celui-ci, contrairement à ce que suggèrent de nombreux critiques, semble vouloir dire ce que taisait – ou dissimulait – jusqu'alors la poésie lyrique des troubadours¹⁷. Dans un ouvrage qui a fait date, *Amour courtois et « fin'amors » dans la littérature du XII^e siècle*, Moshé Lazar affirme :

En passant du Midi dans le Nord, l'idéologie de l'amour courtois s'est transformée. Elle a abandonné en cours de route une partie de sa densité érotique, et surtout, son exaltation de l'adultère (les romans de *Tristan* et *Lancelot* exceptés). L'amour a pris un aspect plus réaliste. L'esprit critique des écrivains du Nord, leur tendance rationalisante, l'influence d'Ovide (plus grande sur les romanciers que sur les troubadours), y sont pour quelque chose¹⁸.

Certes, le modèle de l'amour courtois traditionnel se perd lors de la transition vers le roman, mais on s'aperçoit que d'autres aspects de cette « densité érotique » se retrouvent exacerbés différemment par ce genre qui dit vouloir conter que « d'armes et d'amour ». Dans le passage décisif de l'amour « à trois » à la vision plus conjugale que proposera Chrétien de Troyes, les dynamiques du désir se reformulent. Puisqu'elles doivent rester viables, un tiers s'installe et remplace le mari : le compagnon ou, de façon plus surprenante, l'ennemi. En effet, on remarque dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles que l'ambiguïté sexuelle et l'homoérotisme sinon affirmés du moins latents se disent non seulement à travers les « amitiés particulières » qu'entretiennent entre eux les chevaliers d'Arthur, mais également à travers leur désir d'en venir au « corps à corps ».

¹⁷ Voir à ce sujet Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 39-78

¹⁸ Moshe Lazar, *Amour courtois et « fin'amors » dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 14.

Le désir pour l'ennemi

En effet, il est commun de recourir au vocabulaire guerrier ou à celui de la maladie pour exprimer l'amour, mais la fréquentation assidue des romans à l'étude nous force à admettre une autre réalité : Chrétien de Troyes et ses parodistes emploient un vocabulaire similaire pour traiter du désir du chevalier pour une dame *et* pour la rencontre chevaleresque avec un compagnon. Des réseaux d'intertextualité très clairs se dessinent dans l'œuvre romanesque de Chrétien de Troyes et de ses successeurs. Bien que le rapprochement de certains passages dans des textes trop éloignés culturellement ou temporellement les uns des autres puisse parfois mener à des conclusions hâtives et à une surinterprétation, il est tout bonnement impossible de nier les liens qui se tissent au sein des œuvres d'un même auteur. On verra donc que les parallèles qui existent entre les descriptions des tourments de l'amour et celles du désir de combattre sont en effet confortés par des parallélismes lexicaux et narratifs intratextuels qui permettent de tracer des réseaux de ressemblance entre des situations qui sont clairement amoureuses et d'autres qui relèvent de la haine meurtrière.

Non seulement le lexique est-il le même, mais une fréquente symétrie de vocabulaire et de syntaxe s'installe entre les scènes antithétiques. L'autre portion de notre étude consistera donc à observer comment le désir de certains chevaliers de se mesurer à leurs semblables s'exprime de la même manière que leur désir de posséder l'élue de leur cœur. Les deux pans de l'homoérotisme que nous aborderons seront donc les amitiés viriles ambivalentes et les affrontements physiques comme pendant du rapprochement charnel, qui s'incarnent tous deux dans la théorie de l'amour narcissique élaborée par Rey-Flaud. À ce sujet, Robert Lafont écrit :

Si l'on peut parler de pulsion de mort dans l'âme du chevalier, sous l'évidence qu'elle est toujours présente en ses comportements, c'est comme retournement de la pulsion érotique, effet boomerang d'une identification qui ne trouve pas sa scène. Comme on revient à la mère le chevalier va toujours à la mort. Il en a l'angoisse permanente sous forme d'une anxiété de castration inguérissable¹⁹.

L'approche psychanalytique de Lafont peut sembler surfaite, mais le rapprochement ne peut pas complètement surprendre. Duby remarquait déjà dans son essai que la séduction de la dame est « l'exact pendant du tournoi » :

Comme au tournoi, dont la grande vogue est contemporaine de l'épanouissement de l'érotique courtoise, l'homme bien né risque dans ce jeu sa vie, met en aventure son corps (je ne parle pas de l'âme : l'objet dont j'essaie de reconnaître la place fut alors forgé pour affirmer l'indépendance d'une culture, celle des gens de guerre, arrogante,

¹⁹ Robert Lafont. *op. cit.*, p.112.

résolument dressée, dans la joie de vivre, contre la culture des prêtres). Comme au tournoi, le jeune homme risque sa vie dans l'intention de se parfaire, d'accroître sa valeur, son prix, mais aussi de prendre, prendre son plaisir, capturer l'adversaire après avoir rompu ses défenses, après l'avoir désarçonné, renversé, culbuté. [...] la joute amoureuse oppose deux partenaires inégaux dont l'un est, par nature, destiné à tomber. Par nature. Physique. Par les lois naturelles de la sexualité. Car il s'agit bien de cela et que ne parviennent pas à dissimuler le voile des sublimations, tous les transferts imaginaires du corps au cœur.²⁰

Duby conclut, tout comme Marchello-Nizia, que c'est en « renversant » la dame que le chevalier peut atteindre l'homme qui lui a conféré sa supériorité. De là à constater que la bataille elle-même possède inversement une dimension charnelle, il n'y a qu'un pas. Cette vision rejoint d'ailleurs le concept d'isomorphisme entre relation sexuelle et rapport social élaboré par Michel Foucault dans le deuxième tome de son *Histoire de la sexualité, l'usage des plaisirs*. Sa théorie, qu'il applique aux relations entre les éphèbes et leurs aînés ne perd pas son sens lorsqu'on l'étend au rapport vassalique²¹ ou à la relation de mentorat qu'entretiennent les « jeunes » de la société médiévale²² avec leur mentor, ainsi que le chevalier avec son adversaire :

Pour comprendre de quelle façon l'usage des aphrodisia est problématisé dans la réflexion sur l'amour des garçons, il faut se rappeler un principe qui n'est pas propre sans doute à la culture grecque, mais qui y a pris une importance considérable et a exercé, dans les appréciations morales, un pouvoir déterminant. Il s'agit du principe d'isomorphisme entre relation sexuelle et rapport social. Par là, il faut entendre que le rapport sexuel — toujours pensé à travers l'acte-modèle de la pénétration et qui oppose activité et passivité — est perçu comme de même type que le rapport entre le supérieur et l'inférieur, celui qui domine et celui qui est dominé, celui qui soumet et celui qui est soumis, celui qui l'emporte et celui qui est vaincu. Les pratiques de plaisir sont réfléchies à travers les mêmes catégories que le champ des rivalités et des hiérarchies sociales : analogie dans la structure agonistique, dans les oppositions et différenciations, dans les valeurs affectées aux rôles respectifs des partenaires. Et à partir de là, on peut comprendre qu'il y a dans le comportement sexuel un rôle qui est intrinsèquement honorable, et qui est valorisé de plein droit : c'est celui qui consiste à être actif, à dominer, à pénétrer et à exercer ainsi sa supériorité.²³

Qui plus est, certains romans parodiques comme *Le Chevalier à l'Épée* suffisent à expliciter par divers jeux sur les mots que la prouesse chevaleresque et la prouesse sexuelle sont intimement reliées. Le choix des romans à l'étude se fera donc également en fonction de cette propension de la parodie à mettre en valeur les

²⁰ Georges Duby, *op. cit.*, p. 76.

²¹ Voir Jacques Le Goff, « Le rituel symbolique de la vassalité », dans *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, p. 333-393.

²² « Le jeune, dans les premiers temps au moins de son errance, est flanqué d'un mentor qu'a choisi son père, un chevalier, un « jeune » aussi, mais de plus d'expérience, chargé de le conseiller, de le contenir, de parfaire son éducation, de conduire aussi son itinéraire vers les tournois les plus profitables. » (Duby, Georges, « Les jeunes dans la société aristocratique dans la France de Nord-Ouest au XII^e siècle », dans *Hommes et structures du Moyen Âge*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p. 214-215.)

²³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 2, L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1976, p. 237.

éléments latents des modèles de la littérature. Nous considérerons les cinq romans de Chrétien de Troyes et, parfois de façon beaucoup plus ponctuelle, quelques romans de ses parodistes : *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, *Méragis de Portlesgue* de Raoul de Houdenc, *Le Chevalier à l'Épée* et *Hunbaut*. Le roman de jeunesse de Raoul de Houdenc, *Méragis de Portlesgue*, est de plus en plus étudié et commence à être reconnu comme une critique ludique — une véritable « parodie » — des romans de Chrétien de Troyes : en cela, il reprend de nombreux éléments (déjà) classiques des romans arthuriens, plus particulièrement d'*Érec et Énide*²⁴. Ce roman constituera l'élément central de notre étude puisqu'il résume entièrement les deux problématiques : l'auteur met en scène une amitié virile troublée par l'arrivée d'une demoiselle que convoitent les deux amis, puis une bataille contre Gauvain, le compagnon du héros, qui vient souligner la dimension fortement parodique du personnage en faisant de lui un prétexte au travestissement de Méragis. Finalement, on assiste à un corps à corps longuement différé contre l'Outredouté, incarnation du mal, qui explicite largement les pulsions que défoulent les chevaliers lors de leurs affrontements.

Puisque de multiples éléments à l'étude se recoupent dans les divers romans considérés, il a semblé plus logique de procéder par des « études de cas » qui proposeront, chacune, une analyse de héros arthuriens emblématiques des diverses dynamiques. Ainsi, on verra d'abord en considérant les personnages d'Érec et de Lancelot que le désir trop englobant de la dame tend à ne pas laisser place aux pulsions belliqueuses ou aux amitiés masculines. Dans le cas d'Érec, un va-et-vient entre les deux tentations s'instaure pour mener à un éventuel équilibre. Du côté de Lancelot, comme le soulignera plus tard le passage à la prose, sa dévotion exclusive à la reine l'empêche d'aimer ses compagnons et de désirer, comme tout chevalier, l'aventure, c'est-à-dire le hasard des périls ; il ne peut combattre qu'au profit de son aimée et ne saura jamais s'extraire entièrement du modèle de la *fin'amors* pour appartenir réellement au genre romanesque. Le personnage de Gauvain, qui par son essence définit peut-être encore mieux que le roi Arthur lui-même la nature des romans dits « arthuriens », sera essentiel à notre étude et en constitue la deuxième partie. De par son caractère « décadent », le parangon de la courtoisie incarne aussi bien les valeurs courtoises traditionnelles que leur glissement vers la parodie. Qui plus

²⁴ Michelle Szkilnik, « L'art de la reprise », dans son « Introduction » à *Méragis de Portlesgue*, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2004, p. 21-32.

est, comme il est le plus preux des chevaliers et le plus endurci des célibataires, Gauvain fait toujours figure de « tentateur » auprès des personnages, leur suggérant souvent de délaisser leurs devoirs pour combler leurs envies primaires. Le cas de Méraugis constituera la troisième partie, en tant que révélateur des tendances préexistantes chez les héros qui le précèdent. Finalement, on procédera à un survol des réceptions ancienne et moderne des différents manuscrits à l'étude, des variantes médiévales disponibles aux traductions modernes qui en ont été faites, détour qui viendra confirmer que la lecture que nous proposons a pu être partagée par quelques scribes et illustrateurs.

ÉREC ET LANCELOT : L'AMOUR DÉMESURÉ

ÉREC

Si les héros chevaleresques sont enclins au combat par « nature » et par un besoin viscéral de se mesurer à leurs semblables, la situation d'Érec est toutefois particulière. Cas de figure singulier, ce n'est pas le héros qui, de lui-même, sera porté à combattre, mais bien sa compagne qui l'y poussera. Le désir et le plaisir liés à la bataille ne naîtront donc pas naturellement chez le protagoniste, mais celui-ci aura à les découvrir à travers son parcours. Ainsi, dès son premier roman arthurien, Chrétien de Troyes résume l'essence du conflit perpétuel qui unit les deux composantes de la chevalerie : les hommes d'Arthur se doivent de trouver un équilibre raisonnable entre l'amour et le combat.

La menace de la *recreantise*

Érec et Énide est généralement considéré comme un roman « conjugal²⁵ », puisqu'il ne raconte pas la quête de l'amour, mais l'histoire d'un mariage qui, plutôt que de clore l'intrigue, la fait naître. En effet, la trame même du roman repose sur le fait qu'Érec ne peut à la fois aimer sa douce moitié à sa guise et demeurer un chevalier digne de ce nom, comme il ne trouve plus la force ou l'envie de combattre lorsqu'il se livre aux délices de la vie maritale. Le schéma narratif du roman « conjugal » permet ainsi l'inversion du modèle traditionnel de la quête chevaleresque, dans lequel un chevalier affronte divers périls pour accéder à sa dame. Ici, c'est elle qui impose à son seigneur de guerroyer, et ce, par responsabilité sociale. Il trouvera finalement le bonheur lors d'une bataille ultime, l'épreuve de la Joie de la Cour, qui lui permettra de réellement s'affirmer pour pouvoir jouir en paix de son épouse.

La contradiction à laquelle est confrontée Érec est hautement symbolique. Il ne peut à la fois contenter sa compagne et ses compagnons, ce qui laisse tout le monde insatisfait :

Mes tant l'ama Erec d'amors
Que d'armes mes ne li chaloit,
Ne a tornoiemant n'aloit,
N'avoit mes soing de tornoïier;

²⁵ Gustave Cohen, *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII^e siècle : Chrétien de Troyes*, L. Rodstein, Paris, 1949, 2^e éd. [1931], cité par Moshe Lazar, *Amour courtois et « fin'amors » dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 200.

A sa fame aloit donoier.
 De li fist s'amie et sa drue :
 Tot mist son cuer et s'antandue
 An li **acoler et beisier**;
 Ne se queroit d'el aeisier.
 Si conpeignon duel an avoient,
 Antr'aus sovant se demantoient
 De ce que trop l'amoit assez. (*Érec et Énide*, v. 2434-2445)

Le texte est sans équivoque : les compagnons d'Érec se lamentent « de ce que trop l'amoit assez ». On l'accuse de *recreantise* (v. 2555) et la douce Énide, éperdue d'amour, rapporte ces rumeurs à son mari. Il décide alors, mais à contrecœur, de partir avec elle on ne sait trop où, à la recherche d'aventures. La quête des deux personnages est donc purement artificielle : bien qu'elle réponde à la description initiale de l'aventure²⁶, elle en souligne l'aspect mondain et forcé grâce à l'attitude d'Érec. Celui-ci, qui avait d'ailleurs été ébloui par la beauté d'Énide alors qu'elle n'était vêtue que de « hardes » (v. 402-410), exige qu'elle l'accompagne parée de ses plus beaux atours (v. 2580-2583). Il révèle ainsi la nature clinquante et superficielle de son entreprise ainsi que sa mauvaise foi initiale, dont Énide devra patiemment supporter les conséquences.

Un arrière-plan de frustration encadre le récit et souligne d'entrée de jeu la corrélation très claire qui existe entre les motivations du héros quant à son affirmation sexuelle et sa valeur. Castré, il maltraite sa compagne, se divertissant rageusement avec de futiles batailles. Érec se défoule en effet lors de multiples combats singuliers et ne retrouve le sourire que lorsqu'il rencontre des adversaires « à sa hauteur », Guivret le Petit et l'immense chevalier Mabonagrain, avec lesquels il se liera d'amitié à l'issue de ses combats. L'identification évidente d'Érec à ces deux chevaliers, dont les tailles respectives rééquilibreront les ardeurs du personnage, fait d'ailleurs écho à la lecture proposée par le psychanalyste Henri Rey-Flaud dans son ouvrage *La Névrose courtoise*. C'est son propre reflet qu'Érec trouvera dans les adversaires qu'il rencontrera, mais il parviendra, au terme de ses rencontres, à atteindre un certain équilibre : pour retrouver une relation viable qui ne tend pas vers la mort, un « tiers virtuel » se doit d'entrer en jeu afin d'insuffler une direction à un désir autrement figé et mortifère²⁷.

²⁶ Le terme, emprunté au latin vulgaire *adventura*, dérivé du participe futur du verbe *advenire*, « arriver, se produire », signifie en effet « ce qui doit arriver ». Aller « par aventure » veut donc dire se livrer entièrement au destin ; c'est là le devoir premier des chevaliers.

²⁷ Henri Rey-Flaud, *La Névrose courtoise*, Paris, Navarin, coll. « Analytica », 1983, p. 64-67.

L'ennemi guérisseur et la douce dessevraille

Ainsi, le débalancement initial des affections d'Érec est mis en évidence à de multiples reprises : alors qu'il se bat sans grand intérêt contre des brigands interchangeables, il rudoie incessamment Énide (v. 2849-2856 ; 2997-3010 ; 3463-3570 ; 3765). C'est d'ailleurs en faisant la connaissance de Guivret le Petit qu'il trouvera d'abord son plaisir, ce qui viendra annoncer une éventuelle réconciliation avec ses responsabilités. La description de leur rencontre recourt du reste à un vocabulaire équivoque dont se sert le narrateur pour décrire l'affection que se portent les chevaliers et qui se remarque d'autant plus que le héros néglige sa femme et couvre son adversaire de compliments :

Guivrez de ce mout s'esmerveille
Et dist : « Sire, grant mervoille oi.
Onques de rien tel joie n'oi
Con j'ai de vostre conoissance. » (*Ibid.*, v. 3890-3893).

Ils se démontrent, après s'être battus, une affection extrême, qu'Érec ne réserve pas encore à Énide à ce point du récit. Celle-ci est plutôt terrorisée à l'idée d'adresser la parole à son mari, de peur qu'il ne lui reproche encore de lui désobéir :

Mout se despoire et desconforte
Que son seignor dire ne l'ose,
Qui la menace mout et chose
Et comande qu'ele se teise. (*Ibid.*, v. 3722-3725)

À l'opposé, en ce qui concerne les deux combattants réconciliés, on précise bien que « Li uns l'autre beise et acole » — expression qui unissait Érec et Énide au début du roman (« An li acoler et beisier », v. 2441) — et que jamais « Ne fu si douce dessevraille » (qu'il n'y eut jamais de « séparation aussi douce »). De plus, les nouveaux amis déchirent leur chemise pour bander les plaies du nouveau compagnon :

« Ja plus ne vos quier demander; »
Fet Erec; « Mout m'avez promis.
Mes sire estes et mes amis,
Se l'uevre est teus con la parole. »
Li uns l'autre beise et acole.
Onques de si dure bataille
Ne **fu si douce dessevraille**,
Que par **amor** et par franchise
Chascuns des panz de sa chemise
Trancha bandes longues et lees,
S'ont lor plaies **antrebandedes**.
Quant **li uns ot l'autre** bandé,
A Deu sont **antrecomandé**. (*Ibid.*, v. 3918-3930)

Le narrateur d'*Érec et Énide* insiste sur la mutualité et la réciprocité : on a bel et bien affaire à un amour « à deux », une affection partagée qui s'oppose à la peur et au manque de confiance qui relie Érec et Énide. Le narrateur accentue bien ce fait en faisant un usage exagéré du vocabulaire de la réciprocité : « Li uns l'autre », « chascun », « antrebandees », « li uns ot l'autre » et « antrecomandés » sont autant d'expressions qui, en peu de lignes, font ressortir la profondeur du lien (pourtant récent!) qui unit les deux hommes. Cette scène de guérison n'est d'ailleurs pas sans rappeler le tableau plutôt sensuel qu'offrait à lire l'auteur d'*Ami et Amile* où Amile baignait dans le sang de ses propres enfants son compagnon Ami pour le guérir de sa lèpre :

Dou rouge sanc lui a froté le front,
Les iex, la bouche, les membres qu'el cors sont,
Jambes et ventre et le cors contremont,
Piés, cuisses, mains, les espauls amont.
Dou sanc partout le touche. (*Ami et Amile*, v. 3061-3067²⁸)

Par leurs gestes de dévotion, les deux hommes se rapprochent presque autant qu'Ami et Amile dans leur intimité indéniable. Érec, froissé par les reproches de sa femme et comblé par sa réconciliation, semble remplacer Énide par Guivret. De plus, le rôle de « guérisseur » que joue ici son compagnon est généralement réservé aux femmes, qui ont le don de soigner les blessés²⁹. Dans *Le Chevalier au Lion*, par exemple, la demoiselle de la dame de Noroison guérit Érec de sa folie grâce à un onguent dont sa maîtresse a le secret³⁰. Guivret s'apparente encore plus à Yseut, « toujours associée au poison d'amour »³¹ puisqu'il guérit Érec des plaies qu'il lui a lui-même infligées, tout comme Yseut apaise Tristan de la folie dont elle est responsable (*Folie Tristan*, version de Berne, v. 414-415) ou de la blessure qu'il a subie en affrontant pour elle un dragon (*Ibidem.*, v. 416-418). Ainsi, Guivret et Érec correspondent au motif récurrent

²⁸ *Ami et Amile. Chanson de geste*, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Les Classiques français du Moyen Âge », 1969, p. 98.

²⁹ Francis Gingras, « L'amour-médecin », dans *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 433-436.

³⁰ La jeune fille se prête d'ailleurs à l'exercice avec un peu trop de zèle, ne laissant pas de doute sur le plaisir qu'elle prend à frictionner exagérément le corps de l'homme endormi : « Et fet mout tres grant hardement./ Que del forsené tant s'aproche./ Qu'ele le menoie et atoché./ Et prant l'oignement, si l'an oint/ Tant come en la boiste an a point./ Et sa garison tant covoite./ Que de l'oindre par tot exploite ./ Si le met trestot en despanse./ Que ne li chaut de la deffanse/ Sa dame, ne ne l'an sovient./ Plus i an met, qu'il ne covient./ Mes bien, ce li est vis, l'anploie./ Les tanples et le front l'an froie/ Et tot le cors jusqu'à l'ar toil./ Tant li froia au chaut soloil/ Les tanples et trestot le cors./ Que del cervel li issi fors/ La rage et la melancolie./ Mes del cors oindre fist folie ./ Qu'il ne l'an estoit nus mestiers. » (*Le Chevalier au Lion*, v. 2988-3007).

³¹ *Ibid.*, p. 434.

selon lequel l'amour est à la fois « le mal et le remède³² » : non seulement jouent-il un rôle hautement féminin, mais ils vont jusqu'à s'approprier ainsi un savoir féminin, réduisant à néant l'utilité d'Énide.

Suite à cette rencontre finalement amicale, le héros commence à embrasser à nouveau son désir de combattre. Il le retrouvera au moment de l'épisode du comte de Limors où, déclaré mort, le héros « revient à la vie » lorsqu'il sait sa femme véritablement en danger (v. 4854). Celle qui refusait avec ferveur les avances du comte en lui assurant que rien qu'il puisse faire ne pourrait sa « joie atreire » (v. 4714) sera pleinement consolée après la résurrection de son époux. Ce dernier redécouvrira enfin la passion qu'il nourrissait à l'égard de sa dame — son empressement est rendu par une importante série d'anaphores (« Or fu... ») — et se réconciliera avec « sa joie et son delit » :

Or fu Erec et forz et sains,
Or fu gariz et respassez.
Or fu Enide liee assez,
Or ot totes ses volantez,
Or li revient sa granz biautez,
Car mout estoit et pale et tainte,
Si l'avoit ses granz diaus atainte.
Or fu acolee et beisiee,
Or fu de toz biens aeisiee,
Or ot sa joie et son delit;
Que nu a nu sont an un lit
Et li uns l'autre acole et beise; (*Érec et Énide*, v. 5238-5249)

Le texte précise bien la nature sensuelle de la réunion des deux amants tout en reprenant l'expression « acole et beise », employée plus tôt pour rendre compte de l'affection qui unissait Érec et Guivret.

La joie retrouvée

Le fait que l'aventure qui clôt le récit d'*Érec et Énide* porte le nom de Joie de la Cour n'est évidemment pas innocent³³. C'est après la joie conjugale retrouvée que peut s'épanouir le combat, qui se terminera en termes amicaux. L'intrigue se construit donc bel et bien à rebours : le mariage et l'union charnelle ont lieu à peu près au début du récit et l'union symbolique du combat chevaleresque noble et « digne de ce nom », c'est-à-dire digne de l'approbation de la cour, clôt l'action. Ainsi, le face à face

³² *Ibid.*, p. 433.

³³ Sur la portée érotique du terme « Joi », voir le chapitre IV « Joi : Joie d'amour et jouissance » de l'ouvrage de Moshe Lazar, *Amour courtois et « fin'amors »*, p. 104-117.

permet à Érec de se voir réellement dans le miroir que constitue Mabonagrain, prisonnier du vœu contraignant qu'il a fait à son amie des années plus tôt — de ne jamais quitter le jardin avant qu'y vienne un chevalier qui pourrait le vaincre par les armes (v. 6052-6057; 6073-6078) — et enfermé dans un Éden sans issue. Le parallèle entre la valeur structurante des deux scènes se laisse d'ailleurs remarquer par des choix lexicaux surprenants. En effet, l'histoire met en valeur à maintes reprises la dévotion aveugle et presque masochiste dont fait preuve Énide à l'égard de son mari et ce penchant pour la souffrance est souligné dès leur nuit de noces. En effet, l'auteur décrit plutôt crûment la scène en affirmant : « Et l'amors qui est antr'aus deus/ Fist la pucele plus hardie,/ De rien ne s'est acoardie ;/ **Tot sofri, que que li grevast** » (v. 2101-2104). Moshe Lazar accuse cette formulation d'un manque flagrant de style, qu'il impute à l'inexpérimentation de Chrétien lors de la rédaction de son premier roman (« Le style », écrit-il, « n'est pas non plus toujours aussi raffiné qu'il le sera dans d'autres romans de Chrétien : « Tot sofri, que que li grevast./ Einçois qu'ele se relevast, / Ot perdu le nom de pucele. »)³⁴. Pourtant, il est amusant de constater qu'elle est reprise à l'identique lors du combat final lorsque Mabonagrain, s'avouant vaincu, se rend à Érec : « **Que que il li doie grever**/ Li covient dire et otroier/ “Conquis m'avez, nel puis noier,/ Mes mout me vient a grant contreire » (v. 6008-6011). On doit peut-être en conclure que la formulation de l'auteur, qui décrit à l'identique l'abnégation des deux personnages « dominés » par Érec, cautionne la similarité des rapports de pouvoir qu'entretient le héros avec sa femme et avec ses adversaires plus qu'elle ne témoigne d'un manque de finesse littéraire.

LANCELOT

Lancelot, un cas à part

Chaque roman de Chrétien de Troyes et de ses successeurs décline le concept de héros chevaleresque à sa façon. De toute évidence, *Le Chevalier de la Charrette* se démarque du lot et fait apparaître un chevalier radicalement différent des autres membres de la Table Ronde. Il s'agit sans doute du récit de Chrétien de Troyes qui s'éloigne le plus de celui d'*Érec et Énide*. En mettant en scène un amour conjugal à toute épreuve, ce dernier marquait une scission très claire entre la tradition de la

³⁴ Moshé Lazar, *op. cit.*, p. 208.

lyrique des troubadours, qui prônait plutôt un amour adultère, et la position « révolutionnaire » de Chrétien. À l’opposé, *Le Chevalier de la Charrette* témoigne d’un retour aux sources en calquant le récit d’un traditionnel amant-poète épris de la femme de son souverain. Ce retour en arrière opéré par le maître champenois tient peut-être de l’exercice de style, en cela qu’il est né d’une commande de Marie de Champagne, qu’il diffère fortement des principes qui semblent gouverner ses autres œuvres et que l’auteur ne prendra pas la peine de le terminer. Quoi qu’il en soit, il présente un point commun avec le récit d’*Érec et Énide* : comme dans le premier roman de l’auteur, la dame occupe davantage les pensées du protagoniste que la joute chevaleresque. La chose se remarque notamment à travers le personnage de l’anti-héros, Méléagant, qui, bien qu’il ait le même but que Lancelot — posséder la reine — use d’une approche et d’un vocabulaire radicalement différents à l’égard du corps à corps.

L’ardeur de la jeunesse : Méléagant

Le passage dans lequel le perfide Méléagant se querelle avec son père afin d’obtenir la permission de se battre contre Lancelot (v. 3450-3474) illustre bien les différences qui opposent les uns aux autres les héros de Chrétien de Troyes et mérite qu’on s’y attarde. En mettant en évidence le gouffre qui existe entre les émotions de Lancelot et celles des autres personnages, Méléagant permet de faire du Chevalier de la Charrette l’exception qui confirme la règle.

L’extrait en question présente en effet l’attitude fougueuse et irréfléchie — et par conséquent émotionnelle — d’un adolescent en quête de reconnaissance, qui fait face à un père qui, lui, fait preuve d’une grande sagesse en encourageant son fils à éviter un affrontement inutile en libérant sa captive. La rhétorique du jeune homme est extrêmement révélatrice puisque le vocabulaire du désir infiltre sa tirade. En effet, il emploie à plusieurs reprises le verbe *voloir* :

S’il quiert s’anor, et je la moie,
S’il quiert son pris, et je le mien,
Et s’il **vialt** la bataille bien,
Ancor la **voel** je plus cent tanz.

[...]

– **Ja ne me vaigne plus grans diax,**

Fet Meleaganz, de cestui!

Mialz **volsisse** qu’ele fust hui

Assez que je ne faz demain. (*Le Chevalier de la Charrette*, v. 3456-3459 ; 3464-3467)

Dans son article « Le chant et ses signes, analyse sémiotique d'une chanson de trouvère », Paul Zumthor rappelle que « dans l'usage de la langue courtoise, [*voloir*] possède, outre son acception large, une valeur nettement érotique qui, résultant de nombreux contextes, a fini par devenir indépendante de ceux-ci de sorte qu'elle ne peut être considérée comme une simple connotation³⁵ ». Comme en témoignent les nombreuses traductions des récits médiévaux, ce verbe, ainsi que les substantifs qui en dérivent — le *voloir*, la *volenté* — se rapprochent de la définition moderne de l'idée de « désir ». L'expression est notamment employée par Chrétien de Troyes lorsqu'il décrit Yvain se désespérant pour l'amour de Laudine et l'observant à travers une fenêtre :

An ce **voloir** l'a Amors mis
qui a la fenestre l'a pris;
mes de son **voloir** se despoire,
car il ne puet cuidier ne croire
que ses **volours** puisse avenir,
et dit : « Por fos me puis tenir,
quant je **voel** ce que ja n'avrai;
son seignor a mort li navrai
et je cuit a li pes avoir! (*Le Chevalier au lion*, v. 1423-1431³⁶)

– Certes, fet il, ce **voel** je bien,
que ce ne me grevera rien,
qu'an sa prison **voel** je molt estre. (*Ibid.*, v. 1925-1927)

La valeur passionnelle de l'expression *voloir* employée dans un contexte belliqueux se voit par ailleurs confirmée plus tôt dans *Le Chevalier de la Charrette* par la remarque d'un jeune homme qui confronte son père dans une scène presque identique à celle de la tirade de Méléagant. Il reproche à son aîné de ne réussir qu'à « attiser » et « enflammer » son désir en lui refusant le droit de se battre : « Car qui blasme, bien le savez,/ Son **voloir** a home n'a fame,/ Plus en art et plus en anflame. » (v. 1758-1760). Méléagant répète sans cesse que ce qu'il désire plus que tout est de se mesurer au combat, mais surtout qu'il en a plus envie que Lancelot. La compétition, selon lui, ne dépend pas seulement de la force des deux adversaires ou de l'amour qu'ils vouent à la même femme; leur valeur se mesure également en termes de « penchant quantitatif » pour la bataille : « s'il vialt la bataille bien,/ Ancor la voel je plus cent tanz », proclame-t-il. Il formule constamment son envie *parallèlement* à

³⁵ Paul Zumthor, « Le chant et ses signes, analyse sémiotique d'une chanson de trouvère », dans *Hommage à Jean-Charles Payen — Farai Chansoneta Novele — Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge*, Centre de publications de l'Université de Caen, 1989, p. 451.

³⁶ *Yvain ou Le Chevalier au lion*, trad. Michel Rousse, Paris, Éditions Flammarion, coll. « GF », 1990.

celle de Lancelot et *par rapport* à lui, dans une logique de l'imitation qui tient presque de l'admiration (s'il quiert s'anor, et je la moie,/ S'il quiert son pris, et je le mien »). Son attitude agressive et inconsidérée rend bien compte du statut de « jeune » tel qu'il était conçu à l'époque, selon ce qu'en rapporte George Duby dans son ouvrage *Hommes et structures du Moyen Âge* : « La "jeunesse" apparaît en effet [...] comme le temps de l'impatience, de la turbulence et de l'instabilité³⁷ ». Le fils de Bademagu, qui préférerait être écartelé plutôt que d'éviter de combattre (« Certes l'an me devoit detreire/ A chevax se je vos creioie. », v. 3454-3455), en vient à se trouver mal, au point d'en être fiévreux : « Molt m'an sont or troblé li oel,/ Et molt en ai la chiere mate » (v. 3470-3471). Cet état qui résulte de l'attente insoutenable du combat rappelle instantanément l'angoisse fiévreuse des chevaliers épris d'une dame qui leur est inaccessible. Fénice elle-même, qui médite sur les paroles que lui a adressées Cligès avant de partir en Bretagne trouver Arthur et ses hommes (« ge suis toz vostres », v. 4395), se convainc de l'amour de celui-ci en se souvenant d'en avoir vu chez lui les signes indéniables :

– Mes je le vis color changier
et plorer molt piteusemant.
Les lermes, au mien jugemant,
et le **chiere piteuse et mate**
ne vindrent mie de barate :
n'i ot barat ne tricherie.
Li oel ne me mantirent mie
don je vi les lermes cheoir. (*Cligès*, v. 4426-4433)

Si l'on en croit les paroles de Fénice, que le narrateur du *Chevalier de la Charrette* reprend de façon dangereusement similaire, Lancelot peut être assuré de la sincérité de Méléagant, car il a bien la même « chiere piteuse et mate » que Cligès affiche à la seule idée de quitter son aimée, et ses yeux, dont elle vit presque « les lermes cheoir », ne « mantirent mie », comme ceux de l'amant éploré.

Or si Méléagant s'émeut à outrance à l'idée de défier Lancelot, dans *Le Chevalier de la Charrette*, ce n'est jamais le personnage principal qui désire ardemment la bataille et ce n'est pas à ce sujet qu'on retrouvera chez lui un tel vocabulaire. On observe au mieux une impatience certaine de sa part lorsqu'il doit se battre contre Méléagant alors que ses plaies du pont de l'épée sont encore sanglantes (v. 3455), mais cette attitude fait surface uniquement si le combat est nécessaire pour

³⁷ Georges Duby, « Les jeunes dans la société aristocratique dans la France de Nord-Ouest au XII^e siècle », dans *Hommes et structures du Moyen Âge*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p. 214-215.

récupérer la reine, dont il est follement épris. Cette réalité se fait sentir à de nombreuses occasions.

L'amant-poète, anti-héros romanesque

Malgré toutes ses qualités et sa réputation, Lancelot du Lac se présente comme un miroir inversé de la véritable « prouesse chevaleresque ». Contrairement à tous les autres compagnons de la Table Ronde, ses actions n'ont pas pour but d'impressionner ses semblables, mais bien uniquement la reine Guenièvre, seul destinataire de ses prouesses. Catherine Croizy-Naquet le souligne en comparant l'attitude de Lancelot à celle d'Yvain, dans son introduction à l'édition qui paraît dans la collection « Champion Classique ». Elle rappelle que « leur manière de vivre et la dame et l'amour, et leur lien à la prouesse sont fondamentalement divergents : les exploits d'Yvain se font en dehors de la dame³⁸ ». On remarque en effet que les autres chevaliers des romans arthuriens cherchent certes l'union conjugale viable prônée par Chrétien de Troyes dans son attitude « anti-*fin'amors*³⁹ », mais ils ont tendance (hormis peut-être Cligès) à agir d'abord impulsivement puis à se faire pardonner ensuite par l'élue de leur cœur leur attitude insouciant et irrespectueuse, précisément parce qu'ils auront su briller aux yeux de la société en vainquant des ennemis, prouvant ainsi parfois leur vaillance, parfois leur ruse. Yvain en est un excellent exemple : s'il convoite la veuve éplorée de sa propre victime, il l'oublie rapidement et préfère passer du temps en tête à tête avec Gauvain à courir les tournois. E. Joe Johnson résume bien cette dynamique dans son essai *Once There Were Two True Friends* :

Yvain's primary same-sex bonds, first with Kay, then Gauvain, motivate this romance in the sense that Chrétien repeatedly predicates many of Yvain's actions on his desire to impress other men. Rather than showing a total dedication to Laudine, whose service is consistently portrayed as being socially useful, Yvain attempts to satisfy his desire for self-glorification in the eyes of other men⁴⁰.

Dans la même veine, Érec maltraite son épouse en l'insultant à plusieurs reprises et en lui interdisant de chercher à le protéger, puis en lui reprochant l'aide qu'elle a voulu lui apporter (v. 2849-2856; 2997-3010; 3463-3570; 3765) afin qu'il échappe à la

³⁸ Catherine Croizy-Naquet, introduction au *Chevalier de la Charrette*, éd. Honoré Champion, coll. « Champion Classique », Paris, 2006, p. 28.

³⁹ Moshe Lazar, *op. cit.*, p. 199-252.

⁴⁰ E. Joe Johnson, *Once There Were Two True Friends: Idealized Male Friendship in French Narrative from the Middle Ages through the Enlightenment*, Birmingham, AL, Summa, 2003, p. 36-37.

recreantise qui le guette et ne manque pas à son honneur social. Cligès cause aussi des torts à Fénice, bien que ce soit de façon plus indirecte : éperdu de la femme de son oncle, il participe tout de même au stratagème qui, la faisant passer pour morte, l'amène à se faire infliger les pires tortures par un groupe de médecins sadiques (v. 5941-5997). Perceval, de son côté, provoque le malheur de la demoiselle de la tente en laissant croire par sa maladresse et son inconscience au compagnon de celle-ci, Le Chevalier Orgueilleux, qu'il a joui de sa compagne, celui-ci la forçant pour la punir à errer démunie et vêtue de haillons jusqu'à ce qu'il puisse se venger de l'affront dont il considère sa demoiselle responsable (v. 3791-3819). Le *nice* ne cause aucun tort à Blanchefleur, mais le roman n'est après tout pas achevé ; il la quitte toutefois pour aller remplir la quête plus importante qu'est l'élucidation du mystère du Graal. Les romans parodiques, quant à eux, offrent naturellement une illustration encore plus évidente, c'est-à-dire « grossie », de ce phénomène : Méraugis oublie sur une île la Lidoine pour laquelle il avait tout de même renoncé à son meilleur ami. Le héros négligent s'occupait alors à élaborer un plan consistant à se déguiser en *popine*⁴¹ pour sauver son compagnon Gauvain (v. 3299-3338). Le Bel Inconnu délaisse, lui aussi, et à deux reprises, la femme qu'il aime pourtant plus que tout, afin de ne pas ternir son honneur en renonçant à une tâche qu'il s'était déjà engagé à remplir.

Comme le fait apparaître la convocation des différents héros mis en scène par Chrétien de Troyes et quelques-uns de ses successeurs, Lancelot adopte une attitude qui contraste fortement avec celle de ses compagnons. Lorsque, encore anonyme, il se lance à la recherche de la reine en éreintant jusqu'à la mort plusieurs montures, c'est Gauvain qui, tentant de le rattraper, est extrêmement déçu de croiser un champ de bataille fraîchement délaissé qui sent « le lit défait » (« Bien resanbla que grant estor/ De plusors chevaliers i ot », v. 310-311). La scène le déçoit amèrement sans même qu'il connaisse la raison pour laquelle un combat vient d'avoir lieu (« Se li pesa molt et desplot/ Ce que il n'i avoit esté. », v. 312-313). Le chevalier sans nom, lui, n'en a que faire. Paradoxalement, il se montre à la fois d'un côté pensif et égaré et de l'autre incontrôlable et déterminé. Sa nature effacée fait de lui une sorte de pantin à tendance fantomatique, un somnambule⁴² au pouvoir destructeur cependant impressionnant. En

⁴¹ Francis Gingras remarque que « *popine* vient de *puppa*, “petit enfant”, puis “poupée” », *op. cit.*, p. 98.

⁴² Moshe Lazar, *op. cit.*, p. 236.

effet, quand Gauvain constate le champ de bataille délaissé avec regret, on sait que Lancelot a participé à l'esclandre, mais on ne le voit jamais en pleine action. Il ne laisse derrière lui que des traces de ses gestes « surhumains » (il décime une troupe d'hommes à lui seul!) et ne tient pas à ce qu'il en reste davantage. Gauvain ne peut qu'observer, intrigué, les dégâts causés par ce chevalier mystérieux qui se sacrifie sans réfléchir.

L'un des premiers combats qui oppose le héros au gardien du gué périlleux illustre bien cet état d'automate : le gardien, plein de fougue meurtrière (« Et jure le cuer de son vandre / Qu'il le ferra, se il i antre.», v. 751-752), l'interpelle à trois reprises, sans succès. Cependant, Lancelot, plongé dans ses rêveries, ne se réveille que lorsque le gardien le fait tomber dans l'eau. Surpris, le Chevalier de la Charrette accepte la provocation, refusant qu'on lui bloque l'accès à sa dame, mais il s'interrompt en plein milieu du combat : il constate qu'il est trop lent à achever le conflit et qu'il perd ainsi un temps précieux. Il décide donc de couper court au duel, effrayant son adversaire qui finit par le laisser passer sans avoir été vraiment vaincu ou fait prisonnier (v. 875-881). Lancelot est « molt dolanz et iriez » (v. 875), attristé et irrité, d'avoir à perdre son temps à se battre. Or aucun chevalier digne de ce nom n'écourterait une bataille contre un adversaire à sa hauteur simplement parce qu'il n'en voit pas l'intérêt. Les exemples ne manquent pas pour le différencier des autres chevaliers et de leur quête d'un statut honorable accordé par leurs pairs. Non seulement il refuse une jeune fille qui s'offre à lui (v. 1202-1247), ce que Gauvain qualifiera de déshonorant dans *Le Chevalier à l'épée*⁴³, mais il hésite à sauver celle-ci d'un viol imminent (quoique simulé). Il finit par le faire en pensant non pas à la courtoisie élémentaire qui serait de mise dans pareil cas, mais en prenant un long moment (28 vers) pour se convaincre qu'au sein de sa quête pour Guenièvre, il se doit d'adopter une attitude honorable et chevaleresque et ne pas avoir « cuer de lievre » :

[...] « Dex, que porrai ge feire?
 Meüz sui por si grant afeire
Con por la reïne Guenievre.
 Ne doi mie avoir cuer de lievre
 Quant por li sui an cest queste ; » (*Charrette*, v. 1097-1102)

⁴³ « D'autre part si s'est porpensez / Qu'il n'en porroit estre celez/ Que il ne fust partot séu/ Que il auroit o lit géu/ Tot sol, nu à nu, en son lit/ Et si avoit por sol son dit/ Laissé à faire son pleisir./ Mïax vient-il à anor morir/ Qu'à honte vivre longuement. » (v. 581-589), *Le Chevalier à l'épée*, *Le Chevalier à l'épée and La Mule sans frein (Two Old French Gauvain Romances)*, éd. par R.C. Jonhston et D.D.R. Owen, Edinburgh / London, Ed. Scottish Academic Press, 1972, p. 44.

On remarquera aussi que lorsque la jeune fille qui a trouvé le peigne de la reine lui demande de la protéger du jeune homme qui réclame son amour (v. 1519-1541), il la fait taire en lui répondant laconiquement « Alez, alez ! ». Le narrateur précise qu'il aurait pu aussi bien lui dire « Po m'an chaut/ que por neant vos esmaiez,/ de chose que dite m'aiez. » (v. 1544-1546). Catherine Croizy-Naquet avance que cette remarque a pour but de souligner la confiance qu'a le chevalier en sa propre valeur en opposant son intervention au verbiage vantard de son jeune adversaire, prouvant ainsi la qualité de héros *courtois* de Lancelot. Toutefois, l'exaspération certaine qu'il exprime dénote qu'il a mieux à faire et qu'il désire couper court à tous les discours inutiles reliés à l'honneur qui entourent les affrontements chevaleresques et dont Chrétien s'amuse en le faisant prononcer ces mots. D'ailleurs, si le héros accepte de se battre contre le jeune homme, il n'insiste pas lorsque le père de celui-ci finit par l'en empêcher; il préfère repartir immédiatement, sans plus de cérémonies. De la même manière, lorsqu'il soulève la pierre au cimetière futur, il refuse de donner son nom et de récolter les honneurs qui lui sont dus (« Sire, or ai grant envie/ que je seüsse votre non : / direiez le me vos? – Je? Non! », v. 1926-1928). Au reste, il se laisse distraire par la vue de la reine lors de son duel contre Méléagant, arrêtant tout simplement de combattre sans même s'en apercevoir (v. 3671-3678). D'emblée, c'est en acceptant de monter sur la charrette pour retrouver Guenièvre que Lancelot a signé l'arrêt de mort de son honneur : celui dont la réputation n'est plus à faire se fera accoler le surnom avilissant de « Chevalier de la Charrette ». Certes, il hésite de deux pas avant de faire le saut et devra se rattraper aux yeux de la reine en démontrant ses capacités au combat, mais c'est uniquement pour elle qu'il prouve sa valeur, c'est pour elle qu'il accepte de cesser de se battre lors d'un tournoi puis de jouter « au plus mal » (« a noauz », v. 5853), tout en sachant que ses sacrifices n'auront aucune récompense publique : l'amour dont il est victime doit demeurer secret. Il trahit son souverain et n'aspire à aucune élévation sociale. La reine n'est pas non plus dépeinte comme la plus belle des femmes qui soit, comme semblent l'être chacune des autres jeunes premières des romans arthuriens, toujours décrites en des termes de beauté inégalable⁴⁴. Guenièvre n'est jamais représentée précisément et on n'assiste pas au

⁴⁴ On observe des descriptions presque identiques et largement hyperboliques dans chacune des rencontres des autres héros mis en scène par Chrétien de Troyes. Blanchefleur : « Por anbler san et cuer de gent/ Fist Dex an li passe merveille/ N'onques puis ne fist sa paroille/ Ne devant ce faite n'avoit. », v. 1784-1787; Fénice : « n'ot de biauté nule paroille/ Ce fut miracle et mervoille,/ c'onques a sa paroille ovrer/ ne pot Nature recovrer. », v. 2713-2716 ; Énide : « Mout estoit la pucele jante, / Car tote

coup de foudre habituel : la « première rencontre » des amants n'a jamais lieu; au contraire, leur amour est préexistant⁴⁵ et ne semble nécessiter aucune justification. La valeur de Guenièvre se mesure surtout par l'amour que lui porte le héros, qui, lui, dépasse celui de tous ses compagnons.

Lancelot est donc en quelque sorte l'antithèse de la gloire et du paraître; seul Gauvain tente de lui en accorder un peu, lorsqu'il ramène la reine à la cour mais précise bien qu'il n'y est pour rien et que l'honneur revient à son compagnon (v. 5321-5329). En somme, le chevalier de la charrette est comme ensorcelé par l'amour. Le désir « mondain » de l'affrontement et de la reconnaissance sociale est chez lui pratiquement absent : il n'existe que pour sauver Guenièvre ou l'honneur de celle-ci, lorsqu'elle est accusée d'avoir partagé son lit avec le sénéchal Keu (v. 4912-5009). En d'autres termes, et pour reprendre l'idée de Robert Lafont exprimée plus haut⁴⁶, l'identification de Lancelot, elle, trouve « sa scène » et sa pulsion érotique, entièrement engloutie dans l'image de la reine, ne se transforme pas — contrairement à ce qui se produit pour les autres héros arthuriens — en « pulsion de mort ».

Méléagant s'emporte donc dans un délire solitaire lorsqu'il s'enflamme à propos de son envie de combattre Lancelot, supposément parce qu'il aime Guenièvre « plus que tout » (v. 3279). Le félon ne finit-il pas, après tout, par retenir Lancelot prisonnier dans sa tour, le tout dans un renversement des rôles qui fait du chevalier de la charrette sa captive et sa « mal-mariée »⁴⁷ qui en viendra à implorer Gauvain pour être finalement secouru par une demoiselle? Si, pour Méléagant, aucun plaisir ne saura remplacer celui d'affronter son ennemi juré (« Ja mes tant que ge me conbate/

i ot mise s'antante/ Nature qui faite l'avoit./Ele meisme s'an estoit/ Plus de cinc çanz foiz mervelliee./Comant une sole foiiee/ Tant bele chose feire sot,/ Ne puis tant pener ne se pot/ Qu'ele poist son essampleire/ An nule guise contrefeire », v. 411-420 ; « Onques mes si desmesurer/ An biauté ne se pot Nature;/ Que trespassee i a mesure/ Ou ele espoir n'i ovra onques?/ Comant poist avenir donques?/ Dont fust si granz biauté venue?/ Ja la fist Des de sa main nue,/ Por Nature feire muser./ Tot son tans i porroit user/ S'ele la voloit contrefeire;/ Que ja n'an porroit a chief treire; », v. 1492-1502. Alors que « De Guenièvre, idéal de beauté unanimement célébré, rien n'est dit hormis la blondeur de ses cheveux, sans doute parce que, aux yeux de Lancelot, elle est l'idée du beau », Catherine Croizy-Naquet, *op. cit.*, p. 40. Sur l'art du portrait féminin, voir Alice Colby, *Portrait in the Twelfth-Century French Literature*, Genève, Droz, 1965.

⁴⁵ « L'amour de Lancelot et de Guenièvre, pure invention de Chrétien, est une donnée brute que matérialise l'entrée en scène bien peu spectaculaire du héros sur un cheval harassé. Mais rien n'est dit sur la naissance de cet amour et ses étapes, en dépit de rares indices cryptés, tels, dans le seul manuscrit A (Chantilly 472), la mystérieuse allusion à l'ami que fait la reine enlevée par Méléagant (v. 209-211) », Catherine Croizy-Naquet, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶ Voir notre introduction.

⁴⁷ Le motif de la femme séquestrée par un mari jaloux, que l'on retrouve entre autres dans plusieurs lais de Marie de France (*Guigemar*, *Yonec*) se verra détourné encore plus clairement dans *Méraguez de Portlesguez*, où Gauvain est retenu prisonnier sur une île par sa dame.

N'avrai joie ne bien ne eise,/ Ne m'avendra rien qui me pleise », v. 3472-3474), Lancelot, de son côté, ne cherche qu'à retrouver l'objet de ses désirs. La morale du *Chevalier de la Charrette*, qu'aurait commandé à Chrétien de Troyes sa protectrice Marie de Champagne, est en ce sens profondément « féminine » et se distingue fortement des univers homosociaux tournés vers la gloire à proprement parler « masculine » qui se construisent dans les autres romans arthuriens, ou même chez les personnages secondaires du *Chevalier de la Charrette*. Cette dynamique peut se justifier par la nature du roman lui-même, censé se plier aux conventions de la *fin'amors*, que Chrétien de Troyes n'arrive jamais, par ailleurs, à reconduire sans s'y opposer. Comme le rappelle Moshe Lazar :

la *fin'amors* est essentiellement inquiétude et souffrance; les joies qu'elle procure sont toujours provisoires et menacées, perpétuellement remises en question. Pour mériter l'amour de la Dame, on ne doit vivre que pour elle, s'efforcer sans cesse de faire ce qui lui plaît, accepter le mal avec joie, patienter aussi longtemps qu'elle le voudra⁴⁸.

La référence en matière d'attitude masculine « traditionnelle » qui s'oppose résolument à celle prônée par l'amour courtois se voit incarnée dans *Lancelot* par le personnage de Gauvain, qui agit systématiquement à l'inverse. Toujours, il « choisit la Raison, c'est-à-dire l'acquiescement au monde masculin et à ses valeurs chevaleresques », alors que « Rattaché au monde féminin, Lancelot se laisse posséder par la folie d'amour⁴⁹ ». Il est délicat de tenter de confirmer la position de Chrétien de Troyes à ce sujet, mais plusieurs indices laissent croire qu'il désapprouve la morale même qu'il met en scène dans ce roman qui, paradoxalement, marquera le plus les esprits. Conservé dans huit manuscrits, il connaîtra un succès incomparable grâce au *Lancelot en prose*, succès qui se confirme aussi par ses reprises à l'étranger, notamment dans *Le Morte Darthur* de Sir Thomas Malory ou dans la *Divine Comédie* de Dante⁵⁰.

Dans un article intitulé « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle », Francis Gingras souligne que le fait que Chrétien de Troyes délègue la fin de la rédaction de son roman à Godefroy de Lagny pourrait révéler son désintérêt et son appréhension à encourager la lâcheté du héros, uniquement dévoué à une femme déjà unie à un autre :

⁴⁸ Moshe Lazar, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁹ Catherine Croizy-Naquet, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

Qui plus est, la copie du roman de Chrétien s'interrompt abruptement au milieu du tournoi du pire, au moment précis où la reine commande à Lancelot « que ancor a noauz le face » (« qu'il fasse encore au plus mal », v. 5853). Si l'on ne peut que spéculer sur le caractère volontaire ou non de cette interruption, il est clair cependant qu'il ne manque pas de feuillets à ce roman puisque la copie s'arrête au quart de la première colonne (folio 214v^o). Dans la réalité matérielle du manuscrit de Chantilly tel qu'il a été assemblé au Moyen Âge, Lancelot est donc abandonné au moment où il se signale par sa lâcheté dans un tournoi.⁵¹

L'interruption abrupte de Chrétien en dit long sur les limites du potentiel d'une telle trame narrative au service du genre émergent qu'est le roman. Prônant précisément l'aventure et la digression, celui-ci ne saurait mettre efficacement en scène ce désir obstiné et tracé par avance. L'équilibre entre les deux aspects essentiels de l'aventure chevaleresque, la quête « prédestinée » et la part de hasard de l'aventure ne peut être maintenu dans *Le Chevalier de la Charrette*, les péripéties que rencontre le héros ne se présentant pas comme des occasions de se perfectionner mais bien comme d'infinis obstacles⁵². La démarche de la poésie des troubadours, reproduite ici sous la forme chère à Chrétien, montre comment ses possibilités sont réduites puisqu'elle s'attache à un genre visiblement déjà ancien aux yeux de l'auteur. Les aventures que vit Lancelot ne se présentent à lui que comme des embûches et des désagréments qui le handicapent dans sa quête et qu'il expédie sans grand intérêt. Il est un amant-poète, qui, comme dans la poésie des troubadours, chante un désir parallèle à une droite déjà tracée, plutôt que des envies qui se « croisent ».

Autour de Lancelot

Il est toutefois intéressant de remarquer que si Lancelot ne recherche pas le plaisir « charnel » occasionné par le combat, il le suscite tout de même chez ses spectateurs et plus particulièrement chez Gauvain qui, lui, n'oublie jamais que le plaisir des armes et des prouesses de ses compagnons vaut bien celui des femmes. Une corrélation très claire s'établit entre les termes utilisés pour décrire le plaisir qu'éprouve l'audience face aux prouesses de Lancelot et ceux employés pour traiter d'un plaisir érotique fantasmatique :

Mes onques an trestot le jor
Gauvains d'armes ne se mesla
Qui ert avoec les autres la;

⁵¹ Francis Gingras, « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) », *Études françaises*, vol. 42, n° 1, 2006, p. 22-23.

⁵² Norris J. Lacy, « The Typology of Arthurian Romance », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, vol. 1, Amsterdam, Rodopi., 1987, p. 43.

Qu'a esgarder tant li pleisoit

Les pröesces que cil feisoit
 As armes de sinople taintes
 Qu'estre li sanbloient estaintes
 Celes que li autre feisoient :
 Envers les soes ne paroient.
 [...] Si bien a faire le comance
 Et de l'espee et de la lance
 Qu'il n'est riens qui armes ne port
 Qu'a lui veoir **ne se deport**.
 Nes maint de ces qui armes portent
 S'i **redelitent et deportent**,
 Que **granz deporz** est de veoir
 Con fet trabuchier et cheoir
 Chevaux et chevaliers ansanble. (*Charrette*, v. 5972-5999)

L'auteur précise bien que Lancelot est si admirable que Gauvain lui-même s'abstient de combattre. Il n'en est pas un dans la foule qui l'observe « qu'a lui veoir ne se deport » et tous, vraiment, « S'i redelitent et deportent » (« Qui **n'éprouve du plaisir** rien qu'à le regarder. Même ceux qui portent des armes y **trouvent de quoi se réjouir et y prennent plaisir** »). Comme le remarque Francis Gingras dans son « Lexique des termes érotiques de l'ancien français⁵³ », le terme *delit*, ainsi que le verbe qui en dérive, *deliter* — « prendre plaisir » — possède une connotation très clairement érotique dès ses premières occurrences. Il apparaît entre autres dans ce sens chez Chrétien de Troyes dans *Érec et Énide* (« Or ot sa joie et son delit;/ Que nu a nu sont an un lit », v. 4247-4248), tout comme l'expression *deport* (« C'est mes deduiz, c'est mes deporz;/ C'est mes solaz et mes conforz », v. 543-544). Karl D. Uitti traduit d'ailleurs l'expression « granz deporz » par « une joie⁵⁴ », substantif qui ne rend pas bien compte de la portée de l'expression d'origine. En effet, lorsque Lancelot découvre le peigne de la reine et voue aux cheveux une adoration presque profane, la même expression apparaît (« Et cil se **delite et deport**/ Es chevoux qu'il a en son saing. », v. 1497-1498). Le désir homoérotique se construit donc toujours à l'extérieur de Lancelot et l'amant de la reine ne semble pas avoir conscience de la joie sensuelle qu'il provoque, se conformant à un univers axé vers la femme.

⁵³ Francis Gingras, « Lexique des termes érotiques de l'ancien français », dans *Érotisme et merveilles...*, p. 504.

⁵⁴ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette (Lancelot)*, éd. et trad. Alfred Foulet et Karl D. Uitti, Paris, Bordas, 1989.

La fin de Godefroy de Lagny

La fin du *Chevalier de la Charrette* que propose Godefroy de Lagny se démarque de l'œuvre de Chrétien et de l'engagement pour la dame qui s'y formule : Lancelot en vient à implorer Gauvain et ses lamentations sont presque identiques à celles qu'il émet lorsqu'il pleure la mort présumée de la reine. Dans le premier extrait, il invoque la Mort, s'insurgeant de ce qu'elle ne l'a pas ravi lui au lieu de sa dame, et se maudit lui-même, ne comprenant pas ce qui a pu lui mériter la haine de Guenièvre. De la même manière, il exècre sa destinée dans sa deuxième tirade et se demande pourquoi Gauvain oublie de lui venir en aide. Il se répète, comme pour Guenièvre, qu'il doit avoir commis quelque erreur pour que son compagnon refuse de lui porter secours et de lui faire ainsi « courtesie » (v. 6499) et se demande, dans les deux cas, s'il peut vraiment affirmer être l'« ami » — de Guenièvre, d'une part, et de Gauvain, de l'autre :

Si dit : « Ha! Vix Morz deputaire,
Morz, por Deu, don n'avoies tu
Tant de pooir et de vertu
Qu'ainz que ma dame m'oceïsses!
Espoir por ce que bien feïsses,
Ne volsis feire ne daignas!
[...]
Dex, cist forfez, quex estre pot?
Bien cuit que, espoir, ele sot
Que je montai sor la charrete.
Ne sai quel blasme ele me mete
Se cestui non. Cist m'a traï.
S'ele por cestui m'a haï,
Dex, cist forfez, por coi me nut?
Onques Amors bien ne conut
Qui ce me torna a reproche;
Qu'an ne porroit dire de boche
Rien qui de par Amors venist,
Que a reproche appartenist;
Einz est amors et corteisie
Quangu'an puet feire por s'amie.
Por m'amie nel fis je pas.
Ne sai comant je die, las!
Ne sai se die « amie » ou non,
Ne li os metre cest sornon.
(*Ibid.*, v. 4326-4331; 4355-4372)

Ha! sainte Croiz, Sainz Esperiz,
Con sui perduz, con sui periz!
Con sui del tot an tot alez!
Ha! Gauvain, vos qui tant valez,
Qui de bontez n'avez paroil,
Certes, durement me mervoil
Por coi vos ne me secorez!
Certes, trop i par demorez,
Si ne faites pas corteisie;
Bien deüst avoir vostre aïe
Cil cui tant soliez amer!
Certes, deça ne dela mer,
Ce puis je bien dire sanz faille,
N'eüst destor ne repostaille
Ou je ne vos eüsse quis
A tot le moins .vii. anz ou dis,
Se je an prison vos seüsse,
Einz que trové ne vos eüsse.
Mes de coi me vois debatant?
Il ne vos an est mie a tant
Qu'antrer an vuilliez an la poinne.
Li vilains dit bien voir qu'a poinne
Puet an mes un ami trover;
De legier puet an esprover
Au besoing qui est boens amis.
(*Ibid.*, v. 6484-6515)

Les retrouvailles de Lancelot et Gauvain sont d'ailleurs particulièrement affectueuses, alors qu'on ne retrouvait pas ce genre d'amitié, pourtant traditionnelle, dans le reste du roman :

Mes nel va lors riens retenant

Ne besoinz qu'il poïst avoir,
 Quant il voit que c'est il por voir,
 Qu'a terre ne soit descenduz;
 Lors li vet ses braz estanduz,
 Si l'acole et salue et beise.
 Or a grant joie, or est a eise,
 Quant son compaignon a trové.
 Et je vos dirai voir prové,
 Si ne m'an mescreez vos pas,
 Que Gauvains tot eneslepas
 Ne volsist pas qu'an l'esleüst
 A roi por ce qu'il ne l'eüst. (*Ibid.*, v. 6804-6816)

Non seulement ces accolades se révèlent-elles singulièrement enthousiastes, mais, soudainement, Lancelot désire plus que tout affronter Méléagant, même si Gauvain tente subtilement de s'acquitter de la tâche, en essayant d'obtenir de Lancelot la « petite bontez »⁵⁵ (v. 6905) que constitue la vengeance, don qu'il « requier et vuel » (v. 6909). Lancelot lui répond qu'il préférerait se faire arracher les yeux plutôt que de ne pas régler lui-même ses comptes :

Cil dit qu'il se leiroit ainz l'uel,
 Voire andeus, de la teste traire
 Einz qu'a ce le poïst atraire.
 Bien jure que ja n'avandra;
 Il li doit et il li randra,
 Car de sa main li afia. (*Ibid.*, v. 6910-1915)

Ainsi, tout comme l'épilogue s'oppose au prologue dédicacé à Marie de Champagne⁵⁶, la conclusion du roman se démarque fortement de son développement et semble oublier la promesse faite à la dame pour revenir, faute de mieux, aux relations entre hommes.

⁵⁵ Il est à noter que la première acception du terme « bonté » selon le dictionnaire Godefroy, avant de signifier « service rendu », est bien « faveur, caresse » et s'emploie très clairement dans un contexte érotique : « [...] Quant la dame fait bonté/ A son ami, che doit estre en secret » (Ancienne chanson française, Vat. Chr. 1490, (f° 75v°). C'est presque une faveur jouissive que requiert Gauvain à Lancelot de le laisser le venger à sa place en mettant Méléagant à sa merci.

⁵⁶ Roberta L. Krueger remarque : « [In the Epilogue] the question we now ask is not “What did Marie want?” but “Where has she gone?” In the enigmatic fifteen-line conclusion, the “Chrétien” narrator has been subsumed by the voice of Godefroy de Leigni, who claims to have ended (“parfinée”) the romance at Chrétien's behest, “par le boen gré/ Crestien” (lines 7106-07) (“with Chrétien's approval”). [...] Godefroy's conclusion erases the woman from the last lines of a romance dedicated to her. », *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, New York, Cambridge University Press, 1993, p. 53.

GAUVAIN : UN PONT VERS LA PARODIE

« Ni de bois, ni de fer » : la séduction sous toutes ses formes

Le personnage de Gauvain, canon des valeurs courtoises, séduit plus d'une demoiselle à la fois et aime prendre les jeunes chevaliers sous son aile. Il tire fréquemment profit de son charme et de sa réputation pour parvenir à ses fins. Toujours guidé par ses désirs, il n'hésite pas à succomber à ceux-ci et, même s'il essaie de mettre l'honneur au premier plan, il se retrouve souvent dans des situations peu souhaitables qui font de lui la cible parfaite de plusieurs parodistes du cycle arthurien. Dans *Hunbaut*, lorsque le personnage éponyme lui reproche de n'avoir pas suivi ses consignes et d'avoir séduit la fille d'un seigneur surprotecteur, le chevalier résume efficacement son personnage. Il se justifie sans remords et se montre tout à fait honnête quant au manque de retenue qui le caractérise :

– « Hunbaut, je ne suis pas de fust,
Ce li dist Gauvains, ne de fer.
Molt eüs cors et cuer d'enfer
Qui les la pucele seïst
Qui nel proïast et requessist,
Si n'entendist a raisson. » (*Hunbaut*, v. 882-887⁵⁷)

Le chevalier, qui affirme fièrement n'être fait « ni de bois, ni de fer », considère que celui qui ne succomberait pas à la tentation aurait « le corps et le cœur bien dégénérés⁵⁸ ». Il trouve son compagnon Hunbaut par trop prudent et peu plaisant. Cette « hypersexualité » qu'il revendique ouvertement se remarque non seulement à travers son hédonisme mais aussi parce qu'il use de ses charmes pour plaire aux demoiselles aussi bien qu'aux jeunes hommes. En effet, on remarque que puisqu'il est fréquemment l'ami le plus prisé des différents héros des romans arthuriens, c'est de lui qu'il est important de recevoir des marques d'affection. Les jouvenceaux convoient donc sa compagnie autant que les pucelles et de multiples scènes des romans à l'étude en témoignent.

Ce parallélisme est si systématique que les rencontres de Gauvain avec de jeunes femmes ou de jeunes chevaliers se déroulent de façon presque identique dans différents romans de Chrétien de Troyes. Par exemple, dans *Cligès*, le personnage

⁵⁷ *The Romance of Hunbaut : an Arthurian poem of the thirteenth century* by Margaret Winters, Leiden, Pays Bas, E.J. Brill, 1984.

⁵⁸ *Hunbaut*, traduction de Marie-Luce Chênerie dans *La Légende arthurienne, Le Graal et la Table Ronde*, édition établie sous la dir. de Danielle Régner-Bohler, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 550.

éponyme quitte sa Grèce natale pour la Bretagne afin d'être accepté au sein des chevaliers de la Table Ronde. Il réussit à gagner l'estime de ceux-ci et plus particulièrement celle de Gauvain, dont l'approbation compte plus que toute autre. En comparant cette scène à celle de la rencontre de Gauvain et Lunete – la fidèle servante de Laudine dans *Le Chevalier au Lion* qui tombe sous son charme – on ne peut que constater une frappante similarité de vocabulaire, qui s'apparente à un exercice de « copier-coller » :

Et cil, qui pas ne s'an orguelle
Ne plus n'an est nobles ne cointe,
A monseignor Gauvains s'acointe
Et as autres par un et un.
Mout se fet amer a chascun,
Nes messire Gauvains tant l'aimme
Qu'ami et conpaignon le claimme.
(*Cligès*, v. 392-398)

La dameisele ot non Lunete,
Et fu une avenanz brunete
Tres sage et veziee et cointe.
A mon seignor Gauvain s'acointe,
Qui mout la prisë et mout l'aimme,
Et por ce s'amie la claimme
Qu'ele avoit de mort garanti
Son conpaignon et son ami,
Si li offre mout son service.
(*Le Chevalier au lion*, v. 2415-2423)

De toute évidence, Gauvain sait *acointer* de la même manière les jeunes hommes et les jeunes filles qu'il croise sur son chemin et son affection honore ceux qui en sont dignes. L'interprétation à saveur « érotique » de l'expression *acointer* est notamment consignée par Francis Gingras dans son « Lexique des termes érotiques de l'ancien français », où le chercheur remarque que c'est dans *Le Chevalier au Lion* que se retrouve la première occurrence du terme employé dans le sens de « désir charnel »⁵⁹. Le complément de Godefroy en définit par ailleurs la forme réfléchie — ici employée (*Cligès*, v. 394 ; *Le Chevalier au Lion*, v. 2418) — comme le fait d'« avoir des relations intimes ».

Ces similarités lexicales se maintiennent également dans *Le Chevalier au Lion* et soulignent le « triangle érotique »⁶⁰ qui y relie Laudine, Yvain et Gauvain. En effet, l'expression « Et por ce s'amie la claimme » est également employée par Yvain lorsqu'il convoite Laudine : « Et moi doit ele ami clamer ?/ Oïl voir, por ce que je l'aim. » (v. 1455-1456). Le héros, qui s'est épris de la veuve d'un homme qu'il vient

⁵⁹ Francis Gingras, « Lexique des termes érotiques de l'ancien français **Acointer** : v.. tr., rencontrer, connaître. Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion* (1177) : « Le chevalier/ Qu'ele voloit mout acointer/ Et mout conoistre et mout veoir », vv.6727-6729. **Acointe** : compagne/compagnon. Chrétien de Troyes, Érec et Énide (ca.1170) : « Mout voldroit estre vostre acointes/ Et vostre amis d'or en avant », v.3880-3881..

⁶⁰ E. Joe Johnson, « Erotic Triangles in the Chanson de Geste and Courtly Literature », dans *Once There Were Two True Friends...*, p. 9-48.

tout juste de tuer, est torturé par l'amour et se désole de la haine que lui voue légitimement celle qu'il aimerait pouvoir appeler son amie : « Et je m'anemie la claim,/ Qu'ele me het, si n'a pas tort ;/ Que ce, qu'ele amoit, li ai mort. » (v. 1457-1458). Lorsque, plus tard dans le roman, il en vient à devoir affronter Gauvain sans savoir que c'est de lui qu'il s'agit, le même dilemme survient. L'amour et la haine règnent paradoxalement dans le cœur des deux hommes et l'impasse est mise en scène de façon très similaire à ce que l'on retrouvait plus tôt, à propos de Lunete :

Mes ne s'antreconoissent mie
 Cil, qui conbatre se voloient,
 Qui mout antraimer se soloient.
 Et or don ne s'antraiment il ?
 « Oïl, vos respong et « nenil. » [...]
 Li anemi sont cil meïsme,
 Qui s'antraiment d'Amors saintisme. (*Le Chevalier au Lion*, v. 5998-6002 ; 6049-6050)

La force de Chrétien de Troyes dans *Le Chevalier au Lion* tient entre autres à ce qu'il réussit à forger un récit sur des fondements à la fois problématiques et doubles : l'amour que voue Yvain à Laudine est toujours mis en parallèle avec celui qu'il éprouve pour Gauvain et cette affection subit elle aussi une épreuve difficile, soit celle de forcer le héros à affronter celui qu'il chérit pourtant.

La tentation de la déviance

Il est également à noter qu'outre ses affections diffuses, Gauvain fait souvent office de « modèle à ne pas suivre ». En effet, malgré sa réputation et ses qualités chevaleresques établies, sa posture d'éternel indécis fait de lui une sorte de faire-valoir des héros arthuriens. E. Joe Johnson, qui analyse finement la relation entre Yvain et Gauvain dans son chapitre « Testing Homosocial Bonds in Courtly Literature : *Yvain, ou Le Chevalier au Lion* », rappelle qu'il représente aux yeux du romancier l'instabilité dont les personnages doivent s'éloigner pour aspirer plutôt à des fins plus nobles :

we see a nascent (by now traditional) French hostility to bachelors resonating in Chrétien's insistent of Gauvain and the implicit labeling and denunciation of Gauvain as an unmarried flirt in *Yvain* and other works. In Chrétien's worldview, responsible men get married and settle down to estate management⁶¹.

⁶¹E. Joe. Johnson, *op. cit.*, p. 37.

Ainsi, dans la plupart des romans de Chrétien de Troyes, Gauvain représente l'homme irresponsable et par conséquent la démesure et la « tentation » qui font dévier les chevaliers du chemin qu'ils se sont tracé. En fait, puisque la plupart des héros doivent traverser une quête initiatique⁶² et trouver un équilibre entre l'amour et l'aventure, Gauvain se positionne en quelque sorte à la fois comme le modèle auquel ils aspirent et comme la limite à ne pas franchir. Figure séduisante s'il en est, celui « qui doit bien estre solauz clamer » (*Le Chevalier au Lion*, v. 2401) montre bien que s'il est préférable d'avoir des buts, il ne faut toutefois pas vouloir voler trop près de l'astre solaire. S'ils ne s'y risquaient pas du tout, les chevaliers passeraient à côté de leur destinée et ne pourraient s'établir après avoir atteint certains objectifs, résolu divers conflits et, surtout, surpassé leurs envies primaires au nom de l'honneur. La tentation est donc formatrice et les chevaliers doivent l'éprouver pour se parfaire, sans quoi ils ne mériteraient pas leur joie, comme l'illustre *Érec et Énide*.

Le Chevalier au Lion, on l'a dit, est un excellent exemple de ce phénomène. Yvain avait déjà survécu à de nombreuses épreuves pour obtenir le cœur de Laudine au moment où Gauvain le convainc de partir seul à l'aventure avec lui. C'est en le narguant qu'il le convainc de le suivre :

« Comant ? seroiz vos or de çaus ? »
 Ce disoit mes sire Gauvains,
 « Qui por lor fames valent mains ?
 Honiz soit de sainte Marie,
 Qui por anpirier se marie ! » (*Le Chevalier au Lion*, v. 2484-2488)

Comme le montre bien E. Joe Johnson⁶³, Gauvain tente de faire balancer le cœur d'Yvain pour qu'il tombe dans le piège de la relation homosociale, grâce à laquelle ils ne risquent pas d'être « de çaus [...] qui por lor fames velent mains ». Ils partent donc tous deux à l'aventure et Yvain promet à Laudine d'être de retour avant que l'année ne soit écoulée, ce qu'il oublie faire. Se perdant dans l'espace intime qu'ils ont créé ensemble, Gauvain et Yvain délaissent la cour pour rester seuls dans leur *paveillon*, complètement coupés du monde :

Et dit li contes, ce me sanble,
 Que li dui conpaignon ansanble
 Ne vostrent an vile desçandre,
 Ainz firent lor paveillon tandre

⁶² Voir E. Kohler, chapitre III, « L'aventure, Réintégration et quête de l'identité », dans *L'Aventure chevaleresque : idéal et réalité dans le roman courtois*, trad. par E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 77-102.

⁶³ Voir le chapitre « Testing Homosocial Bonds in Courtly Literature : Yvain, ou le chevalier au lion », E. Joe. Johnson, *op. cit.*, p. 34-47.

Fors de la vile et cort i tindrent;
 Qu'onques a cort de roi ne vindrent,
 Ençois vint li rois a la lor. (*Ibid.*, v. 2685-2691)

La nature de leur relation dans ce lieu reclus (« fors de la vile ») n'est jamais précisée, mais, selon E. Joe. Johnson, elle laisse certainement place à l'imagination : « Having flirted with depicting a sexual relationship, Chrétien chooses rather to insist on the unhealthy nature of an all-male, homosocial setting⁶⁴. »

Bien que la présence de Gauvain demeure périphérique à l'intrigue d'*Érec et Énide*, on y retrouve néanmoins une scène qui résume assez bien sa personnalité charmeuse et insistante, qui frôle parfois le harcèlement. Lors de sa chevauchée aventureuse, Érec est bien déterminé à éprouver sa valeur et poursuit sa destinée sans perdre de temps. Il en vient à croiser le perfide sénéchal Keu sur son chemin, qui l'invite à se joindre à lui et à la cour du roi. Érec refuse et Keu s'emporte ; ils se livrent alors un combat sans grand intérêt (v. 4043-4054). Vaincu, Keu annonce la présence du jeune chevalier à Gauvain qui n'était pas loin et qui s'empresse alors – sans même savoir qu'il s'agit d'Érec – de réussir là où Keu a échoué et de convaincre le jeune homme à passer la nuit avec les hommes d'Arthur dans leur campement. Érec refuse d'abord poliment, remerciant le roi et la reine pour leur invitation. Comme Gauvain, qui est « de mout grant san » (v. 4112), persiste, il finit par le repousser avec plus d'ardeur : « Sire, vos me faites enui./ Leissiez m'aler! De ma jornee/ M'avez grant masse destorbee. » (v. 4138-4140). Malheureusement, ce n'est toujours pas assez pour Gauvain qui le suit malgré lui en l'enjôlant habilement : « Ancor vuel aler un petit/ Ansanble o vos, ne vos enuit;/ Car grant piece a jusqu'a la nuit. » (v. 4142-4144), exerçant cet art du « bel parler » que lui reprochera Keu dans *Le Conte du Graal* (v. 4384 et suiv.). Finalement, à force de conversations, les tentes sont montées et Érec, *esbaï* par le *granz sans* de son compagnon, se voit dans l'obligation d'accepter, de révéler son identité et de se jeter dans les bras de celui-ci pour l'embrasser :

« Haï! Gauvains! » fet il, « haï!
 Vostre granz sans m'a esbaï.
 Par grant san m'avez retenu.
 Des qu'or est einsi avenu,
 Mon non vos dirai or androit;
 Li celers rien ne m'i vaudroit.
 Je sui Erec qui fu jadis
 Vostre conpainz et vostre amis. »

⁶⁴ *Ibid.*, p. 46.

Gauvains l'ot, acoler le va.
 Son hiaume a mont li sozleva
 Et la vantaille li deslace.
 De joie l'acole et anbrace,
 Et Erec lui de l'autre part. (*Érec et Énide*, v. 4149-4160)

On voit bien que pour l'auteur champenois, Gauvain reste un personnage ambivalent. Figure emblématique des anciennes valeurs et de la solidarité masculine, il devient, chez Chrétien de Troyes, un chevalier obsolète : jamais il ne pourra outrepasser son naturel frivole et évoluer pour être autre chose pour les héros que l'occasion de se *divertir* – de changer de direction – et de passer momentanément à côté de l'essentiel. Les romanciers parodiques se feront une joie de se saisir de ce personnage déjà voué à la déchéance et d'en illustrer la désuétude.

Le pont vers la parodie

Le fait que l'unique copie d'*Hunbaut* se retrouve réuni entre autres avec *Érec et Énide* dans le manuscrit de Chantilly (musée Condé 472) souligne que la scène où Gauvain prouve ses aptitudes rhétoriques que l'on vient d'évoquer y est reprise de façon caricaturale. Ce roman parodique inachevé, censé narrer les aventures d'un chevalier jusque-là inconnu, met surtout l'accent sur le mythe en décrépitude qui entoure Gauvain. Hunbaut, chevalier exemplaire et plutôt inintéressant, ne cesse de se désoler des inconséquences du chevalier supposément émérite qui doit l'accompagner dans sa quête. Heureusement pour lui, ils en viennent à devoir se séparer et Gauvain va son chemin. Tout comme dans *Érec et Énide*, il rencontre un chevalier qu'il ne connaît pas et décide de poursuivre cet homme mystérieux et arrogant qui refuse de lui dire son nom. Celui-ci, qui se révélera être son propre frère, Gaheriet, le rejette en disant être à la recherche du meilleur chevalier de la cour d'Arthur, sans savoir que c'est précisément lui qui le courtise alors. L'intrigant personnage rappelle d'ailleurs par son attitude la Demoiselle Odieuse du *Conte du Graal*, par qui Gauvain se fait également rabrouer (v.6582-6620). Le chevalier au charme polyvalent adopte avec les deux personnages la même attitude de séduction soumise et persistante, mais il insiste avec plus d'ardeur pour obtenir l'attention du chevalier dédaigneux que celle de la demoiselle, le jeune orgueilleux semblant l'intéresser davantage.

Pour ce héros — qui dans le même roman est l'objet des fantasmes de la Pucelle de Gaut Destroit, qui va jusqu'à faire sculpter une statue de taille humaine à son effigie sans l'avoir jamais rencontré —, le fait de poursuivre avidement un quidam,

charmé par ses prouesses chevaleresques, le rend résolument risible : c'est un homme qui devient l'objet de sa « quête » chevaleresque. Comme le rappelle Norris Jay Lacy dans son article « The Typology of Arthurian Romance », Gauvain oublie fréquemment les limites du concept de la quête, accordant souvent une valeur importante à des requêtes dérisoires. La substitution de simples tâches (*task*) à la traditionnelle quête chevaleresque (*quest*) constitue une technique de parodie de la chevalerie fréquemment employée⁶⁵. La parodie, dans ce cas-ci, ne dépend pas particulièrement de la futilité de ladite quête, mais bien du fait que Gauvain, éternellement distrait par une nouvelle lubie – et plus généralement par une nouvelle demoiselle – jette ici son dévolu sur un garçon, au demeurant antipathique. L'aura mythique qui l'entoure apparaît donc bien supérieure à sa qualité concrète, particulièrement dans toute la première partie du roman où s'opère, comme chez Perceval dans son état de *nice*, une série d'inversions des « aventures qualifiantes ». En effet, comme le mentionne Francis Gingras dans son article précédemment cité, le geste « pygmaliotesque » de la jeune groupie de Gauvain « laiss[e] entendre – près de quatre siècles avant Don Quichotte et six avant Madame Bovary – que la lecture naïve des romans peut entraîner une certaine confusion entre la semblance et la réalité⁶⁶ ».

Heureusement pour Gauvain, l'occasion rêvée d'aborder le réticent inconnu ne tardera pas à se présenter à lui : sitôt après avoir refusé sa compagnie, Gaheriet dédaigne exactement de la même manière les avances d'un groupe de jeunes filles qui lui réclament un baiser pour n'avoir pas plaisanté avec elles alors qu'il passait par là, manquant ainsi à une coutume de leur invention. Il les envoie rudement paître — en recourant à un vocabulaire anticourtois —, et leur fait comprendre qu'il a mieux à faire :

Si m'aït Dius que on reclainme,
Fait il, de folie parlés
Quant vos de baissier que une
Qui n'est garce ne kemune;
Legier en est a escondire. (*Hunbaut*, v. 2458-2463)

Le dédain de Gaheriet n'est donc pas exclusivement réservé aux chevaliers accaparants; il est même bien plus agressif et condescendant à l'égard des jeunes

⁶⁵ J. Lacy, Norris, « The Typology of Arthurian Romance », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, vol.1, Amsterdam-Rodopi, 1987, p. 45.

⁶⁶ Francis Gingras, « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIIIe siècle (Chantilly, Condé 472) », p. 33.

femmes, qu'il traite de « garce » et de « kemune », c'est-à-dire de prostituées⁶⁷. Pourtant, Gauvain, « parangon de la courtoisie », est souverainement attiré par l'odieux personnage qui incarne certainement l'attitude la plus discourtoise dont il ait été question dans les romans à l'étude, du moins de la part d'un personnage « aimable » – qui s'avérera faire « partie de la famille » et être lui aussi le neveu du roi Arthur :

« Onques n'en France n'en Canpaigne
Ne en ceste terre meïsme,
Faisoit Gauvains a soi meïssme,
Ne vi chevalier en ma vie
Dont j'eüsse si grant envie
D'estre molt bien de lui acointe
Con de cest, s'il ne fust si cointe
A desmesure et a sorfait. » (*Ibid.*, v. 2344-2351)

Il déclare n'avoir jamais eu *si grant envie* d'être à ce point *molt bien acointe* d'un chevalier, malgré le penchant de celui-ci pour l'arrogance et l'orgueil. Narrativement, l'attitude exécrationnelle de Gaheriet se justifie par le fait qu'il était trop absorbé par la quête de son frère pour se rappeler les bonnes manières. Il prouve bien ainsi qu'il ressemble à Gauvain, puisque l'objet de sa quête obstinée – qui évoque par son indifférence au monde alentour l'attitude entêtée et mécanique de Lancelot parti à la recherche de Guenièvre – est également un homme, celui-là même qui le cherche. Les deux frères courent ainsi l'un après l'autre, respectivement sans se reconnaître et sans savoir pourquoi. Ils tournent sur eux-mêmes comme un chien court après sa queue, puisqu'ils ne s'aperçoivent pas qu'ils sont victimes de la plus parfaite passion narcissique. Gauvain, inénarrable coureur de jupons et compagnon exemplaire, semble en effet se reconnaître dans cette attitude d'indifférence condescendante. Il est bien connu du monde arthurien pour sa « courtoisie ponctuelle » : s'il se montre aimable devant les demoiselles, il ne prêche pas par sa constance et c'est rarement pour bien longtemps. Comme il s'agit de son frère, Gaheriet fait ouvertement office de « double maléfique » et lui permet donc de se voir « tel qu'il pourrait être », c'est-à-dire franchement, dans un amour uniquement tourné vers les hommes et la morale « masculine ». La mise en scène parodique d'un personnage odieux qui se révèle être le frère véritable de l'étalon – en proie à la déchéance, certes – du preux chevalier,

⁶⁷ La misogynie, certes relativement normale pour l'époque, est évoquée particulièrement crûment dans ce roman. Par exemple, plus tard dans le récit, le sénéchal Keu méprisera les conquêtes de Gauvain : « Molt est fols mauvais qui lui prise/ Ce vos vel bien entreconter,/ Se n'est de ses putains torser/ De cel mestier est il tot baut » (v.3180-83). Il rabaisse lui aussi les demoiselles qui charment Gauvain au rang de vulgaires courtisanes, qu'il « torse » à son gré, ce qui constitue selon lui son *mestier*.

permet donc, au passage, d'attester de l'attrance des chevaliers pour leurs *doppelgänger*.

C'est donc à court d'arguments que Gauvain se décide à aborder Gaheriet pour demander réparation lorsqu'il constate qu'il n'a pas plus de respect pour les femmes que pour lui, ce qui constitue une raison valable pour initier un duel. Les dames sont ridiculisées autant que leur défenseur : elles s'émeuvent exagérément, « pluerent et font molt grant dol » (v.2465), mais rapidement « de plorer se lasse[nt] » (v.2468) dès qu'elles s'aperçoivent que leurs simagrées n'ont aucun effet sur celui qui les a offensées. L'auteur montre bien par son ton ironique que les plaintes des pleureuses ne sont qu'un prétexte que saisit Gauvain, qui tâche maladroitement de conserver son statut de « vedette », à la fois pour entrer en contact avec l'intrigant et pour parader devant les femmes qui s'émoustillent alors. L'idéalisation hyperbolique dans le passage qui suit l'affront (« Gauvains, qui riens ne veut mesfaire/ As costumes ne es passages,/ Qui ert cortois et preus et sages », v. 2472-2474), survient suite à une série de « preuves du contraire », le cantonne dans la tradition et met en valeur le ridicule de sa posture de piètre justicier. Ainsi, alors qu'il savait convaincre Érec à l'aide d'une subtile manipulation, il doit comme le sénéchal Keu en venir à la force et se battre contre son frère pour parvenir à ses fins (ce qui, comme il le dit lui-même, lui fait plaisir : « Noient ne vos en okison,/ Ains m'est biel que j'aie okison/ Par coi a lui d'armes m'asai », v. 2497-2499). Le contraste est flagrant lorsqu'on compare Gauvain à Hunbaut, qui brille plus tôt dans le roman par ses qualités rhétoriques, en flattant des hommes que Gauvain a offensés et enragés. Il réussit à les faire se réconcilier en usant, comme le Gauvain d'antan, de formules de flatteries habituellement réservées aux femmes. Il leur déclare en effet « L'amors que j'ai vers vos m'afole » et réussit à les calmer en les convaincant qu'il souffre de l'amour qu'il leur porte, dans une formulation habituellement réservée à l'être aimé⁶⁸.

L'ardeur de Gauvain à affronter Gaheriet pour connaître son identité est sans équivoque et atteste que se mélangent chez lui les ardeurs charnelles et combatives. D'emblée, autant il affirme dans *Le Chevalier à l'Épée* qu'il perdrait son honneur si l'on venait à apprendre qu'il avait passé la nuit « Tot sol, nu à nu, en son lit » avec

⁶⁸ On retrouve cette expression concernant l'être aimé à plusieurs reprises, par exemple dans *Cligès* : « Sa volentez me fet doloir./ Doloir? Par foi, donc sui je fole,/ **Quant par lui voel ce qui m'afole** », v.510-512; « D'Amors andoctriner vos vuel,/ **Car bien voi qu'Amors vos afole** », v.2252-2253; « Que **d'Amor est ce qui l'afole**;/ Por ce que dolz l'apele et claimme/ Est certaine chose qu'ele aime,/ Car tuit autre mal sont amer/ Fors seulemant celui d'amer; », v.3058-3062.

une demoiselle sans en « faire son plaisir » (v. 585 ; 587), autant il ne saurait supporter la honte de ne pas pouvoir connaître le nom du chevalier :

Molt prissera petit ses mains
Et son cors et tote sa force
 Se il **par amors u par force**
 Ne set le non tot en apert
 Celui qui tote s'amor pert
 Por ço que dire ne li daigne. (*Hunbaut*, v. 2404-2409)

Le vers « ses mains/ Et son cors et tote sa force » témoigne d'une gradation qui sert à montrer que le rejet de Gaheriet vexe Gauvain aussi bien d'une façon très physique que par le biais d'une emprise « mentale » qui l'envahit progressivement et symboliquement, de ses mains à sa « force » en entier. De plus, *avoir* quelque chose *par force* signifie bien, entre autres, « par la contrainte », mais son association avec *amors* dans l'expression « par amors u par force » rappelle son autre signification, qui renvoie souvent au viol. Gauvain est comme ensorcelé par les charmes de l'arrogant et il est bien déterminé à le rejoindre : « Et cil qui a grant talent d'estre/ Lui et le chevalier ensamble/ Se haste tant qu'a lui asamble » (v. 2520-2522). Son *talent* d'être *lui et le chevalier ensamble* est aussi vif et pressant que s'il était victime d'un amour qu'il ne peut s'expliquer. Le terme *talent*, soit « désir », s'emploie souvent dans un sens érotique, comme le rappelle le « Lexique » de Francis Gingras et le Dictionnaire de Godefroy. Il est employé dans ce sens de façon éloquente, entre autres, dans *Le Chevalier à l'Épée*, où le même Gauvain se voit symboliquement castré par l'épée qu'un père dangereusement protecteur installe dans la chambre de sa fille pour tuer tous les hommes qui tenteraient de la posséder. L'auteur mentionne que le héros, extrêmement surpris par l'intervention de l'arme paternelle et peu enclin dès lors à tenter de prendre son plaisir avec la pucelle allongée à ses côtés, a tout à coup perdu son *talant* : « Gauvains remest tot esperdu/ Si a son **talant** tot perdu » (v. 605-606). L'expression revêt également un sens charnel dans *Méragis de Portlesguez*, lorsque Lidoine retrouve enfin son aimé guéri, aussi beau qu'au premier jour, alors qu'il avait été défiguré dans une bataille et qu'une envie soudain irrépressible de le voir l'envahit. Elle exprime ainsi son désir :

Gel vois orendroit
 Veoir, car **talenz** m'en est pris.
 Einsi mes **talenz** est espris
 Qu'autresi come dui morir
 Dou veoir, morrai de desir
 Dou veoir, se ge ne le voi
 Orendroit. (*Méragis de Portlesguez*, v. 5653-5659)

Gauvain est donc réellement attisé par le désir de tenir l'inconnu à sa merci et ils s'affrontent finalement dans les règles de l'art. Il le soumet et lui demande une dernière fois son nom. Gaheriet, telle une vierge effarouchée (ou une demoiselle *esforcée*), refuse et dit préférer mourir décapité que de donner *par force* ce qu'il a refusé *par amor* : « J'en perdrie le cief,/ Que il par force vos fust dit,/ Quant par amors l'ai escondit. » (v. 2572-2580). Gauvain fait alors le premier pas, révèle son identité et ils se réconcilient :

Adont li uns vers l'autre saut,
Si s'entrebaissent et joissent
Et en lor cu[e]rs molt se felissent
Que trové sont par tel asai. (*Hunbaut*, v. 2597-2599)

Le résultat est donc le même que lorsqu'il convainc Érec de passer la nuit dans son campement, mais il est clair qu'ici les capacités de séduction de Gauvain ont pris un coup de vieux. Le beau parleur a à présent besoin d'user de la force et ses charmes ne fonctionnent plus guère qu'auprès de demoiselles vulgaires et criardes. Celles-ci se font d'ailleurs un plaisir d'associer la prouesse chevaleresque de leur sauveur à la prouesse sexuelle par des sous-entendus grivois⁶⁹ :

« Ma dame, il en fait les mechines
A sa trenchant espee nue ;
N'a tel chevalier sous la nue
N'en la terre, si con moi sanble. » (*Hunbaut*, v. 2622-2625)

Cette remarque, qui survient suite à un « assaut affectueux » de Gauvain envers son semblable, met en lumière l'ambiguïté incontestable de la valeur symbolique de l'épée. Celle-ci, sans être constamment « phallique », est certainement représentée comme telle dans de nombreux romans parodiques. La chose est plus subtile et certes relative dans les romans du canon arthurien, mais le plaisir que suscite chez les jeunes femmes la vue d'un chevalier qui se sert de ses armes laisse déjà entendre qu'elles imaginent le « surplus » à la vue de celles-ci. La fille aînée de Thibaut de Tintagel, dans *Le Conte du Graal*, exprime ainsi son délice à la vue de Mélián de Lis :

« Dames, ainz voir ne m'abeli
Nus chevalier que je veïsse,
Ne sai por coi vos en mentisse,
Tant com fait Melïenz de Liz
Don n'est il **solaz ne deliz**
De si **bel** chevalier veoir?

⁶⁹ Marie-Luce Chênerie les souligne dans son introduction : « il oblige son frère à honorer la « coutume » du baiser revendiqué par une demoiselle de la tente, multipliée par six, dans un épisode qui ne dédaigne pas les sous-entendus grivois et réalistes », p. 536.

Cil doit bien sor cheval soir
 Et l'anor de l'escu porter
 Qui si bel s'en sait **deporter**. » (*Le Conte du Graal*, v. 4928-4936)

Cette ambiguïté latente est complètement explicitée dans les récits plus clairement grivois, tout particulièrement dans *Le Chevalier à l'Épée*, où le narrateur exprime le lien unissant la prouesse chevaleresque et la prouesse sexuelle dans l'opinion des dames, d'un ton didactique et complice, dénonçant par le fait même que Gauvain, meilleur chevalier qui soit, n'excelle apparemment pas également dans tous les domaines :

Sachiez trestuit petit et grant,
 Qui qu'en rie ne qui qu'en gronde,
 N'a gaires nule feme o monde,
 S'ele estoit drue, et moillier
 A tot lo mellor Chevalier
 Qui soit jusqu'en Inde major,
 Jà por lui n'auroit teie amor
 Que s'il n'estoit preuz en l'ostel,
 Qu'el lou prisast un don de sel,
 Vos savez bien de quel proece. (*Le Chevalier à l'Épée*, v. 988-997)

La scène du combat qui mène à une réconciliation, ici « forcée » par Gauvain, illustre un schéma très classique des relations de ce personnage avec les autres chevaliers de la cour d'Arthur. Dans de nombreux cas de figure, il doit en venir à se battre contre eux, souvent sans savoir qu'ils sont réellement amis. En plus d'avoir pour fonction de mesurer la valeur de chaque héros au modèle « standard » du preux chevalier, le combat les oblige à se rapprocher de leur maître. En cela, la position de Gauvain par rapport à ses nombreux protégés rappelle le rôle du mentor qu'avaient les jeunes à l'époque – figure qu'explore George Duby – mais également celle des éphèbes grecs dont traite Foucault⁷⁰. Gauvain leur apprend les secrets de la vie, de l'amour à la haine, et, généralement, plus leur bataille est sanglante, plus leur amour est fort.

On observe ce phénomène dans la plupart des romans à l'étude. Dans *Le Chevalier au Lion*, où l'amour des deux hommes est le plus explicitement dépeint, la bataille, durant laquelle les deux chevaliers se réjouissent d'avoir enfin trouvé leur

⁷⁰ « [...] c'est une relation qui implique entre les partenaires une différence d'âge et, en rapport avec celle-ci, une distinction de statut. La relation à laquelle on s'intéresse, dont on discute et sur laquelle on s'interroge, n'est pas celle qui lierait deux adultes déjà murs ou deux gamins du même âge ; c'est celle qui s'élabore entre deux hommes (et rien n'empêche qu'ils soient jeunes tous deux et assez rapprochés par l'âge) qui sont considérés comme appartenant à deux classes d'âge distinctes et dont l'un encore tout jeune n'a pas achevé sa formation, et n'a pas atteint son statut définitif. », Michel Foucault, « Une relation problématique », dans *Histoire de la sexualité 2, L'usage des plaisirs*, p. 214.

« pair » (« si panse chascuns par lui,/ Qu'ore a il son paroil trouvé,/ Combien que il et demoré », v. 6216-6218), est des plus féroces et leur réconciliation des plus émotives. Dans *Cligès*, dont l'intrigue reste quelque peu extérieure à l'univers de la cour du roi Arthur, ils s'affrontent et le souverain pacifiste doit les séparer. *Érec* ne met pas en scène l'affrontement contre Gauvain mais il y est également question de l'affection latente derrière le combat, puisque le héros se lie d'amitié avec ses ennemis les plus coriaces, Guivret et Mabonagrain.

Gauvain et sa *popine*

Dans *Méragis*, où Gauvain et le protagoniste s'assailent, gonflés d'ire, pour se réconcilier en imaginant une ruse qui fera oublier son amie au héros, le motif de la bataille « réconciliante » est abordé de façon plus ludique et la dimension problématique des genres y est mise en valeur. Le cas se démarque du lot par son exacerbation du ridicule de ce lieu commun : la position de soumission dans laquelle Gauvain place malgré eux les chevaliers qui l'admirent se voit en effet poussée à son paroxysme dans l'épisode de la Cité Sans Nom. D'emblée, lorsque Méragis arrive sur cette île mystérieuse, il retrouve son compagnon en fâcheuse position : il a été pris à son propre piège de séduction compulsive et est maintenant retenu prisonnier par une femme qui se pose comme l'inversion parodique de la figure de la mal-mariée. Son discours s'apparente presque exactement à celui des dames retenues prisonnières dans les lais de Marie de France :

Dedenz cest clos m'ad enseree.
N'i ad fors une sule entree;
Un viels prestre la porte garde :
Ceo doins[e] deus que mal feu l'arde!
Ici sui nuit e jur enclose;
Ja nule fiez nen eirc si ose
Que j'en ise s'il nel comande,
Si mis sires ne me demande.
Ci ai ma chambre e ma chapele,
Ensemble od mei ceste pucele.
Si vus [i] plest a demurer
Tant que [vus meuz] pussez errer,
Volenters vus sojournerum
E de [bon] queor vus servirum.
(*Guigemar*, v. 337-358)

«lasse,» fait ele, «mar fui nee!
mut est dure ma destinee!
en ceste tur sui en prisun,
ja n'en istrai si par mort nun.
cist viel gelus, de quei se crient,
quë en si grant prisun me tient?
mut par est fous e esbaïz,
il crient tuz jurs estre trahiz.
jeo ne puis al muster venir
ne le servise Deu oïr.
si jo puisse od gent parler
e en deduit od eus aler,
jo li mustresse beu semblant,
tut n'en eüsse jeo talant.
(*Yonec*, v. 67-80)

Ma dame cuideroit
Se g'estoie ens e ge pooie
Que ja mes ça ne revendroie.
Einsi me garde e me tient pres,
Que ja nul jor ne loig ne pres

N'en partirai. S'en ai tel doel
 Que quant je pens a ce mon voel,
 Je voudroie que ci venist
 Foudre e ore qui m'oceïst.
 (*Méragis*, v. 3176-3181)

Entièrement dépendant de la volonté de sa compagne, Gauvain est réduit à assumer un rôle traditionnellement féminin. Comble de l'ironie, Méragis comprend que la seule façon de se sauver de l'emprise d'une femme est de se faire passer pour telle. Il se travestit donc pour pouvoir s'enfuir sans éveiller les soupçons et sauver son ami, signalant par son geste l'ambivalence plus que problématique de la relation du chevalier modèle et de ses confrères. Le roman de jeunesse de Raoul de Houdenc se rit donc constamment des rôles hommes-femmes et laisse les chevaliers jouer tous les rôles (tous les « genres ») dans un univers fantasmé où ils n'ont tout simplement plus besoin de la dame (d'ailleurs emprisonnée sur l'Île sans Nom, avec ses semblables). Comme le remarque Mireille Desmaules : « cette arlequinade équivoque a pour effet d'annuler la dame, la vraie, puisque notre héros l'oublie, tout à la joie de retrouver son ami⁷¹ ».

L'épisode du travestissement, bien que court, est central dans le récit : c'est celui qui provoque l'oubli de Lidoine sur l'Île et qui « décuple » l'intrigue. De plus, il donne au roman de Raoul de Houdenc une longueur d'avance en mesure de parodie et de dérision puisque c'est son héros et non pas un personnage secondaire — ou un faire-valoir classique, comme Gauvain — que l'auteur n'hésite pas à *ascemez en popine*. L'article de Keith Busby, « *Plus acesmez qu'une popine* : Male Cross-Dressing in Medieval French Narrative », rappelle que ce genre de métamorphose, plus courante dans les fabliaux que dans les romans, est plutôt rare dans ce « sens » : ce sont généralement des femmes qui se font passer pour des hommes afin de profiter des pouvoirs afférant au statut masculin⁷². L'auteur prend notamment l'exemple d'un autre cas de travestissement, celui de Calogrenant dans *Clariss et Laris*, qui se voit transformé en femme après être entré dans un château merveilleux et qui profite de sa métamorphose pour accomplir une quête sans risquer d'être attaqué. Dès son « travestissement » — qui ne se fait que sous couvert de surnaturel — et ayant revêtu

⁷¹ Mireille Desmaules, introduction à *Méragis de Portlesgueuz*, dans *La Légende arthurienne, Le Graal et la Table Ronde*, p. 752.

⁷² Voir par exemple le fabliau *Bérenger au long cul*, dans *Fabliaux éabliaux : textes de jongleurs des XII^e et XIII^e si XIII*, édition critique, traduction, introduction et notes par Luciano Rossi, avec la collaboration de Richard Straub, postface de Howard Bloch, Paris, Lettres Gothiques, coll. o Le Livre de Poche », 1992.

les habits d'une jeune femme qui lui « vont à merveille » (« A merveilles bien li avint », v. 174) il est courtoisé par le seigneur du château : « Comment vos est, fet il, donzele ?/ Molt vos voi bele damoisele,/ Ne sai, se me vorrez amer » (v. 178-180). Busby souligne que l'intérêt de cette scène réside dans le fait que Calogrenant, bien qu'ayant l'apparence d'une femme (son *accident*, en termes aristotéliens), continue de se conduire comme un chevalier investi d'une quête (ce qu'il est par *essence*) — contrairement à Méraugis qui, lui, « ainsi come la dame fesoit », v. 3312. Or il semble plus intéressant, bien que peut-être trop « évident », de remarquer que Calogrenant séduit plusieurs des hommes qu'il rencontre, interrogeant ainsi sur le mode ludique l'attraction des hommes entre eux ainsi que le respect relatif qu'ils portent aux femmes. Mordred, reconnu pour sa discourtoisie et sa brutalité, reste fidèle à sa réputation et évoque à l'endroit de Calogrenant des envies de viol :

Deduisonmes nos .i. petit !
 Si n'i a point de contredit,
 Car tost porroit torner en ire,
 Bien le sachiez, vostre escondire !
 Et quant vous plus m'escondirez,
 Bien sachiez, plus m'eschauferez ! (*Clariss et Laris*, v. 308-313)

Il ne semble pas innocent que ce soit Calogrenant qui joue ce rôle, celui-là même qui, comme le rappelle Busby, voyait sa virilité remise en question dès l'ouverture du *Chevalier au Lion*, où il subissait des aventures « à sa honte ». En plus de jeter le doute sur la valeur masculine du personnage, le discours où il racontait, pris de honte, sa défaite vis-à-vis d'Esclados le Roux, s'apparentait étrangement à la confession honteuse et confuse d'une expérience de viol :

Si qu'an pieces vola ma lance,
 Et la sol remest antiere,
 Qu'ele n'estoit mie legiere,
 Ainz pesoit plus au mien cuidier,
 Que nule lance a chevalier;
 Qu'ains nule si grosse ne vi.
 Et li chevaliers me feri
 Si roidement, que del cheval
 Parmi la crope contre val
 Me mist a la terre tot plat,
 Si me laissa honteus et mat,
 Qu'onques puis ne me regarda.
 Mon cheval prist et moi leissa,
 Si me mist arriere la voie.
 Et gié, qui mon roi ne savoie,
 Remés angoisseus et pansis. [...]
 Si m'an reving honteusemant [...]
 Si vos ai conté come fos

Ce qu'onques mes conter ne vos (*Le Chevalier au Lion*, v. 532-547; v. 560; v. 579-580)

Calogrenant avoue à son public que son agresseur, qui avait une lance si imposante « Qu'ains nule si grosse ne vi »⁷³, l'a fait tomber de sa monture pour le laisser « crope contre val », « à la terre tot plat ». De plus, il l'abandonne « honteus et mat », sans même lui lancer un regard — information quelque peu surprenante vu la nature du témoignage — le laissant seul, « angoisseus et pansis ». Il confie également que c'est la première fois qu'il ose raconter l'expérience, en raison de la honte qu'elle lui a causée.

On s'aperçoit aisément que les opérations de travestissement des auteurs parodiques sont loin d'être innocentes. Ainsi, grâce à sa manœuvre carnavalesque, Méraugis fait plus que simplement preuve d'ingénuité vis-à-vis la rigidité des conventions de la Table Ronde face à laquelle Gauvain se désolait sans trouver d'issue⁷⁴, il exploite à son avantage les zones grises des jeux de pouvoir et de la comédie mises en scène dans différents romans arthuriens. Il est par ailleurs intéressant de considérer une variante notable de cet épisode en regard de ces sous-entendus. En effet, les vers 3316-17 du manuscrit de la bibliothèque du Vatican, « Meraugis/ Qui devant ot son conseil pris », se lisent plutôt dans le manuscrit de Vienne : « Meraugis/ Qui bien avoit covert le vis ». On peut facilement se demander si ce *vis* que cache avec soin Méraugis n'est pas, au fond, son visage, mais bien son « vit », sa virilité. Après tout, c'est son épée, également, qu'il a cachée « souz le mantel » et, lorsqu'il la tire *nue* de sous son vêtement dans un geste légèrement exhibitionniste, il la présente bien comme *sa dame* :

[...] E Meraugis
 Qui devant ot son conseil pris
 Saut en la nef de plain eslés [...]
 De souz le mantel a porfil
 Tret Meraugis l'espee nue
 E dit : « Vostre dame est venue.
 – Ou est? – Vez la ci en ma main. » (*Méraugis*, v. 3316-3318; v. 3325-3328)

⁷³ Cette équivoque est reprise par la Pucelle aux Petites Manches dans *Le Conte du Graal*. Le ton y sera proche de celui du fabliau : « Cuidiez vos que marcheanz port/ Si grosse lance com il porte ? » (v. 5072-5073), demandera la jeune pucelle à sa sœur.

⁷⁴ Busby Keith « “Plus acesmez qu'une popine” : Male Cross-dressing in Medieval French Narrative », dans Karen J. Taylor, *Gender Transgression. Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York, Garland, 1998, p. 57 : « the ingenuity of the hero of Méraugis de Portlesguez in the face of a relatively simple problem which has the great Gauvain completely flummoxed likewise points to the rigidity of the Arthurian world and its inability to cope with the customs of its own tradition. »

Par ce geste, l'épée se gonfle du symbolisme de la virilité puisqu'elle réinvestit celle de Méraugis lorsqu'il assaille ses adversaires : c'est donc avec elle qu'il saura les « séduire ». Suite à cette mascarade, Méraugis et Gauvain s'enfuient tous deux⁷⁵ et ce n'est qu'après avoir accosté sur la terre du comte Gladoian que le héros se souvient soudainement de son amie et se désole de l'avoir oubliée. À la vue du désarroi de son compagnon, Gauvain prend l'entière responsabilité de son étourderie, soulignant bien que c'est lui qui l'a fait dévier de sa trajectoire. Il lui rappelle également de ne pas se désoler trop longuement : « c'est voirs, gel sai bien, Meraugis,/ que par moi vos est avenue/ ceste ire. [...] Mes d'itant vos chasti : li dieuls/ N'est mie bons a maintenir » (v.3448-3450 ; 3467-3468). En effet, Gauvain, qui oublie promptement et sans état d'âme ses multiples engagements, ne se lamenterait jamais à outrance pour une femme.

Le chevalier *faé*

En somme, les tentations auxquelles sont soumis tous les chevaliers, leur manquement à leurs devoirs pour s'être échappés aux côtés de Gauvain et leur perte de conscience dans cet univers mâle qui leur fait trahir les promesses faites à leur dames, le tout exagéré par les parodistes, illustrent bien que Gauvain est source de « déviance » et de distraction. En ce sens, son pouvoir d'attraction néfaste rappelle la présence de la fée séductrice, la « Dame d'amour » dans *Le Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu. Michèle Perret fait d'ailleurs remarquer que c'est précisément l'hésitation du Biaux Descouneus qui rend la trame narrative de cette œuvre autrement intéressante. Elle rappelle aussi que si l'hésitation d'un héros entre une femme et une fée est chose commune dans les lais, elle est poussée à un autre degré dans ce récit. Le héros, qui découvre par ailleurs qu'il s'appelle en réalité Guinglain et qu'il est né de l'union de Gauvain et d'une fée, incarne lui-même la capitulation devant les désirs. Il est uni à la reine Blonde Esmérée, mais rencontre la Belle aux Blanches Mains, avec qui il passe une nuit de tentations inassouvies dont le souvenir l'obsède maladivement (v. 3673-3705) et qui, selon plusieurs critiques, est sans doute sa propre mère⁷⁶. Comme Ulysse

⁷⁵ Forts de leur expérience qui les a certainement rapprochés, ils se sentent à présent comme s'ils étaient cent hommes : « La s'arrestent et tant i sont/ Que missire Gauvains descent/ Dedens la nef. Lors furent .c. ! » (v. 3354-3356). Ironiquement, l'aventure les fait sentir plus « hommes » et conquérants qu'avant.

⁷⁶ Michèle Perret, « Introduction » au *Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu, trad. Michèle Perret et Isabelle Weill, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques, Série Moyen Âge », 2003, p. XIII-XIV.

retenu par Circé, Guinglain se délecte de l'interdit dans les bras de la fée. L'attraction du personnage pour le tabou et le mystère rendent le récit unique au sein du corpus arthurien puisque, même s'il retourne à la dame à laquelle il s'est uni, le héros regrette, jusqu'à la toute fin et « au-delà du récit »⁷⁷ (v.6247-6266), la perte de sa fée qui comme nulle autre savait l'aimer :

Le roman doit, en fait, être lu comme une éducation sentimentale, où toutes les amours avec la dame de l'Île d'Or doivent être considérées comme l'ultime initiation avant le passage à l'âge adulte : l'entrée, grâce au mariage avec la reine, dans le monde des « seniores » pour un héros qui était paré de toutes les qualités, sauf celle de savoir aimer (v. 4426-4430)⁷⁸.

Sans prétendre que Gauvain s'apparente réellement aux fées dans le désir qu'il suscite, il nous semble toutefois pertinent de souligner qu'il présente des particularités communes avec celles-ci en ce qu'il symbolise et qu'il participe très certainement à ce que désigne Michèle Perret comme « l'éducation sentimentale » des héros de romans. Celui qui ne connaît pas l'engagement « flotte » au-dessus des conventions des mortels et il se permet, çà et là, de les tenter, de les amener à se joindre à lui dans son insouciance, qu'ils doivent à tout prix dompter pour s'extraire du rêve et d'un univers homosocial mortifère.

⁷⁷ « Mais por un biau sanblant mostrer/ Vos feroit Guinglain retrover/ S'amie, que il a perdue,/ Qu'entre ses bras le tenroit nue. », v. 6255-6258.

⁷⁸ Michèle Perret, *op. cit.*, p. XIII.

MÉRAUGIS : LES LATENCES EXACERBÉES

De la crise du mariage à la crise de l'amitié

Le roman de jeunesse de Raoul de Houdenc *Méragis de Portlesgue* incarne à merveille les problématiques soulevées par l'analyse de l'homoérotisme latent dans le roman en vers. De par son caractère parodique, ce roman arthurien qui doit beaucoup à Chrétien de Troyes cristallise tous les aspects ambigus qui parcouraient les textes canoniques et vient ainsi en attester la présence dans l'univers des chevaliers de la table ronde. En effet, comme le fait remarquer Mireille Desmaules dans l'introduction à la traduction qu'elle a fait paraître dans la collection « Bouquins », l'auteur place au centre de l'intrigue une amitié entre deux hommes qui prend le dessus sur les autres péripéties qui structurent le récit :

Les variations de l'amitié établissent donc des correspondances qui encadrent nettement le récit et lui donnent une rigoureuse unité. On aurait tort de prendre à la légère ce thème de l'amitié entre deux chevaliers, unis par l'amour même qui les sépare. [...] Quand [Méragis] conquiert enfin la dame et la terre, il ne savoure pas tant l'amour retrouvé et la puissance assurée que l'effacement de la rivalité, l'amitié consolidée par l'épreuve et sanctifiée par un serment sur les reliques. À l'image des entrelacs savants de la fiction, il n'y a pas de droiture de l'amour, mais déplacement et discontinuité du désir, nourri par la feinte et la fuite. Gorvain, Gauvain : ces homophonies combinatoires révèlent la séduction du miroir, le pouvoir captivant de la fontaine de Narcisse⁷⁹.

Ainsi, alors que les romans d'*Érec* et d'*Yvain* sont décrits comme illustrant une « crise du mariage » — séparation des deux époux et réconciliation finale dans la joie retrouvée⁸⁰ — Raoul de Houdenc met plutôt en scène une « crise de l'amitié », construite sur le même modèle que le modèle « conjugal » d'*Érec* et *Yvain*. De plus, Kristin L. Burr note avec justesse que lorsque l'amitié des deux compagnons est ébranlée par leur désir pour la même femme, leur envie de s'affronter en vient à surpasser leur amour pour celle-ci :

By attempting to label her with a list of the specific attributes that make her worthy of love, Méragis and Gorvain effectively eclipse the woman. Their argument removes the focus from Lidoine and places it on the knights : rather than ask which characteristics most adequately describe Lidoine, they dispute which man loves her with more reason. Although Lidoine occupies the center of their disagreement, she seems oddly absent⁸¹.

⁷⁹ Mireille Desmaules, « Introduction » à *Méragis de Portlesgue* dans *La Légende arthurienne – Le Graal et la Table Ronde*, p. 752-753.

⁸⁰ Moshe Lazar, *op. cit.*, p. 244.

⁸¹ Kristin L. Burr, « Defining the Courtly Lady : Gender Transgression and Transvestism in *Méragis de Portlesgue* », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, vol. 53, 2001, p. 391.

Dès le début, c'est la relation entre les deux hommes qui importe. Qui plus est, vers la fin de l'intrigue, lorsque Méraugis s'est introduit par chance dans le château de Bergis le Louche assiégé par Gorvain, son envie d'affronter Gorvain outrepassa son désir de sauver Lidoine : «

Pursuing the male inclination to resolve disputes by arms thus overshadows issues of justice, Belchis has unfairly imprisoned Lidoine, but his motivation disappears in the hatred Meraugis and Gorvein feel for each other. What is right no longer counts ; all that matters is Meraugis's desire to battle Gorvein.⁸²

Méraugis recherchera donc tout au long de sa quête un aboutissement à son besoin de se mesurer à son compagnon, qu'il tentera de satisfaire à de nombreuses reprises. Lorsqu'on observe la dynamique qui régit, par exemple, *Le Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu, dans lequel c'est le désir du héros pour la fée interdite que frustre le narrateur, on est forcé de constater que Raoul de Houdenc procède à une sorte de renversement de ce schéma de l'érotique courtoise que décrit Michèle Perret :

On trouve dans le *Bel Inconnu* un double investissement du personnage dans deux objets – objet de la quête de l'objet érotique –, avec le report final, par ce qui apparaît comme un détournement de l'érotisme, des deux investissements sur la femme non aimée, report extrêmement frustrant pour le lecteur [...] L'initiation qu'il va recevoir est celle de l'érotique courtoise, telle qu'elle apparaît dans la poésie lyrique : une exaspération du désir conçue comme le feu par lequel se transforme l'alchimie de l'être. Par un savant dosage de séduction et de refus, d'ordres et de contrordres, de récompenses et de punitions, la ravissante fée fait découvrir à Guinglain la violence du désir et celle de la souffrance, la sublimation par l'amour du courage et de la valeur chevaleresque [...] Vient alors la récompense, la « joie » d'amour, dans une scène d'un érotisme subtil, mais surtout, après l'apaisement des sens, le déplacement de toute l'énergie libérée, qui ne doit pas tourner à vide dans la passion, mais se reporter vers des buts plus concrets.⁸³

Dans *Méraugis*, ce n'est pas tant le plaisir du corps de sa dame que le chevalier se voit refuser à répétition et qu'il désire sans pouvoir l'obtenir, mais bien plutôt le droit de se servir de ses armes et de mettre à mort un adversaire. En différant perpétuellement le combat, le narrateur chauffe le héros en ridiculisant son envie et en brimant perpétuellement ses ardeurs, qui seront éventuellement satisfaites dans un corps à corps sanglant. Il s'agit donc, comme pour le désir de la fée dans *Le Bel Inconnu*, d'un désir dont il faut s'abstraire, une fois les sens « apaisés », pour « se reporter vers des buts plus concrets⁸⁴ ». Ainsi, en plus de faire ressortir que dans ce genre

⁸² *Idem.*

⁸³ Michèle Perret, « Introduction » au *Bel Inconnu*, éd. Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », Paris, 2003, p. XII-XIII.

⁸⁴ *Idem*

canonique, la conquête d'une demoiselle n'est souvent qu'un prétexte aux « amitiés particulières », l'auteur de *Méragis* construit subtilement une attente accrocheuse, faite de tentations et de refus répétés, qui aboutit à une bataille qui viendra surligner caricaturalement toutes les pulsions cachées des chevaliers dans leur désir du corps à corps.

Méragis ou l'insatisfaction

Dès le début de leur conflit, Méragis et Gorvain tiennent absolument à se battre l'un contre l'autre pour gagner le cœur et le corps de Lidoine. Si Méragis dit pouvoir attendre une année entière avant de posséder sa dame (v. 1099-1130), il ne semblait pas disposer de la même patience lorsqu'il s'agissait de se chamailler avec son compagnon. Les dames de la cour leur interdisent fermement le combat :

– Je ne sai li quex s'en loast
Fet ele, mes itant vos di :
Quant la bataille vos plest si
Ainçois que a honte vos tort
Aillors, non pas en ceste cort,
Poez commencer la meslee. (*Méragis de Portlesguez*, v. 1050-1055)

L'infantilisation opérée par ces femmes qui n'ont habituellement aucun pouvoir décisionnel⁸⁵ relativise et ridiculise au plus haut point la virilité des deux hommes. Non seulement leur interdisent-elles un plaisir qu'ils considèrent comme légitime, mais elles en soulignent la nature futile et gamine, leur recommandant tout bonnement d'aller « jouer dehors » : « Aillors, non pas en ceste cort » (v. 1054). Raoul de Houdenc laisse sous-entendre d'entrée de jeu le caractère dérisoire de l'envie plus que redondante des chevaliers de s'affronter, particulièrement pour des causes qui n'en valent pas la peine. Il présente donc, tout au long de son roman, le désir et le plaisir liés à la bataille comme des *leitmotive* pulsionnels qui frisent le ridicule et se plaît à les frustrer. Par exemple, lorsque Méragis fait tomber un bouclier qui retient le personnage de l'Outredouté prisonnier, et ce, malgré les réprimandes de demoiselles éplorées qu'il n'écoute pas, il s'assoit pour mieux boudier et répond à Lidoine qu'il ne demande rien de plus que de pouvoir se battre, peu importe la raison ou l'adversaire. Sa douce lui dit par ailleurs de se tenir tranquille et le héros ne pourrait davantage s'apparenter à un enfant à qui sa mère interdit de faire des bêtises :

– Avoi, fet Lidoine, biau sire,
Tenez nos pais. – Si faz ge, dame. »

⁸⁵ Georges Duby, *Mâle Moyen Âge : de l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1988, p. 204.

Autant s'assiet e di : « Par m'ame,
Ge ne demant se guerre non
Coment que li gaainz ait non. » (*Ibid.*, v. 1621-1625)

À l'instar de la plupart des récits arthuriens, le parcours de Méraugis reprend le modèle du roman d'apprentissage. Dans sa posture initiale de perpétuel « castré », le héros fait donc ici office d'enfant brimé, n'ayant pas le droit d'accéder au monde des adultes, des joutes, de la gloire et du plaisir. Son envie de combattre est constante, mais un obstacle vient toujours l'empêcher d'assouvir complètement son besoin, procédé qui redouble à la fois l'effet comique produit par la déception du personnage frustré et l'attente, chez l'auditeur/lecteur, d'une bataille « satisfaisante », dont on ne cesse de parler mais qu'on ne voit jamais se produire réellement. Méraugis n'a tout d'abord pas le droit de se mesurer à Gorvain, selon les recommandations des dames de la cour (v. 1050-1055). Il se bat ensuite contre Laquis, le fait prisonnier mais découvre en lui un piètre détenu, qui rechigne à aller transmettre un message à l'Outredouté (v. 1965-1969). Le combat dans lequel le nain camus l'entraîne sans qu'il n'en comprenne la raison illustre également ce phénomène : sans même savoir pourquoi il se bat, et donc sans défendre une quelconque cause, Méraugis « A par force l'autre vaincu./ Contre terre sor son escu/ Le tint a la teste couper » (v. 2300-2302). Son adversaire lui demande merci et lui accorde de pouvoir marier les jeunes gens⁸⁶. Méraugis, exalté, ne comprend pas ce qui lui est accordé, ne réfléchit pas et ne souhaite que venir à bout de son adversaire, jusqu'à ce que le roi l'interrompe :

E Meraugis qui pas n'entent
Qu'i veut dire, ja l'oceïst
Sanz respit, quant li rois li dist :
« Lessiez le. Assez avez fet. » (*Ibid.*, v. 2305-2308)

Il est de nouveau brimé par une autorité à valeur parentale et repart, déçu. La bataille sur l'Île sans Nom apparaît aussi particulièrement prometteuse à un auditeur/lecteur excité par l'annonce d'un combat contre un chevalier anonyme et d'autant plus mystérieux. Toutefois, lorsque l'identité de Gauvain est révélée, la réconciliation et surtout la ruse qui s'ensuivent supplantent narrativement la bataille et laissent le lecteur à nouveau sur sa faim. L'escarmouche suivante contre Marés d'Escaldéis est exemplaire en termes d'« interruption frustrante », puisque Méraugis coupe court à la

⁸⁶ La coutume dont le nain camus désire profiter en envoyant jouter Méraugis consiste à octroyer au chevalier le plus vaillant le droit de marier les jeunes filles du royaume. Le chevalier contre lequel le héros se bat, à qui personne n'osait se mesurer et qui gagnait depuis quelques années sans même avoir à jouter, refusait au nain de le laisser épouser la demoiselle naine qu'il convoitait (v. 2311-2442).

rencontre dès qu'il voit passer l'Outredouté qu'il désire plus ardemment affronter (« Por ce que gel hé plus de toi/ Et si ai droit, qu'il m'a meffet. », v. 3597-3598). Le suspense sera d'autant plus grand que Méraugis est interrompu dans son interruption par la gigue effrénée de la carole magique, qui repoussera longuement le duel tant espéré. Le lecteur, comme le personnage, devra donc patienter 4412 vers pour avoir droit à une bataille qui apaisera ses attentes.

Le vœu dérisoire

Après avoir fait tomber le bouclier de l'Outredouté et s'être montré froissé par les blâmes qu'on lui a faits, Méraugis rencontre Laquis de Lampadé, un chevalier qui n'a ni éperon ni bride à son cheval et qui le défie à la joute, pour son plus grand bonheur (« Ce me plect mout, chevalier, vien !/ Je l'avras ! Tu m'as deffié ! », v. 1681-1682). Tout heureux, il le vainc et force Laquis à lui expliquer pourquoi il ne porte rien qui lui permette de guider sa monture. Celui-ci lui avoue qu'il en a fait le vœu lors d'une fête, suivant l'emportement de plusieurs chevaliers se lançant des défis quelque peu inutiles pour prouver leur vaillance, selon le motif du vœu orgueilleux ou du *gab*⁸⁷. Il admet donc qu'il a promis de ne pas diriger son cheval et de se battre contre chaque cavalier qu'il rencontrerait sur son chemin, sans trop savoir pourquoi il a formulé cette bravade :

Que vos diroie ? Chascuns fist
 Son veu. E ge qui la estoie
 Me porpensai que ge feroie
 Tel veu que nuls n'oseroit fere
 Autel. Lors dis, ses fiz toz tere,
 Que ja tot l'an n'avroie frain,
 N'esperon ne verge en ma main,
 Por ce que ja mes ne ferroie
 Mon cheval ne ne li taudroie
 Chemin por nul autre doner,
 Mes tot cest an sanz demorer
 Iroie tant que troveroie
 Plus fort que moi. Que vos diroie ? (*Ibid.*, v. 1777-1789)

⁸⁷ Voir aussi le *Lancelot* en prose où, comme le rappelle Michelle Szkilnik, « douze chevaliers prononcent successivement des vœux pour les beaux yeux de la fille du roi Brangoire. Le sixième et le septième prêtent quasiment les mêmes vœux que Seguradés et Trahezdahéz dans *Méraugis*. Le dernier, le Lait Hardi (qui est au demeurant l'un des jureurs dans *Méraugis*), s'engage à monter pendant un an un cheval qui n'aura ni « frain ne chevestre » et qu'il laissera aller à l'aventure : « ainsi le laira aller que ja ne li toldrai voie ne chemin. » (*Lancelot* en prose, éd. A. Micha, t.2, p. 192). C'est précisément le vœu de Laquis. Le *Tristan* en prose contient un épisode similaire, qui entraîne un combat entre Lancelot et Néronneus de l'Isle au Pont du Géant (t. 1, éd. Ph. Ménard, pp. 83-85). » *Méraugis de Portlesguez*, édition et traduction Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004, p. 183.

Le personnage de Laquis demeure en quelque sorte la « tête de Turc » du roman : manipulateur, il est toutefois malmené par tous et n'obtiendra jamais compensation pour être devenu borgne. Son aveu, encadré par l'interrogative « Que vos diroie ? », signe de son inconscience, souligne bien l'aspect dérisoire, gratuit et orgueilleux de la prétendue bravoure chevaleresque, rappelant par la même occasion qu'elle a généralement pour but d'impressionner d'autres hommes. Bien que le vœu orgueilleux soit d'ordinaire destiné à prouver aux dames diverses prouesses, le discours de Laquis illustre au contraire que c'est davantage devant ses compagnons que le chevalier cherche à faire bonne impression en formulant un « veu que nul n'oseroit fere » et que c'est eux qu'il est fier de rendre béats d'admiration puisqu'il les « fiz toz tere ». Cette mise à l'épreuve exprime bien le sens premier de l'aventure que vit le chevalier errant, dont Marie-Luce Chênerie a dressé le portrait dans son ouvrage *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers du XII^e et XIII^e siècles*⁸⁸. La reprise ironique de cette détermination aveugle par Raoul de Houdenc pousse à bout la logique de l'aventure en l'incarnant sous la forme d'un personnage risible, qui oublie jusqu'à la raison première de sa course effrénée vers la gloire. Méraugis résume tout l'esprit de la parodie en affirmant à Laquis :

Tu vas par aventure
Plus que nus. Si n'as pas forfêt
Por ce ton veu que je t'ai fet
Connoistre que ge sui plus preuz
De toi. C'est tot. (*Ibid.*, v. 1795-1799)

Avec ces quelques mots, il démantèle la validité de l'« aventure ». S'il est prêt à reconnaître que Laquis va « par aventure/ Plus que nus », il n'empêche que la dure réalité de sa défaite annule son audace : « je t'ai fet/ connoistre que ge suis plus preuz/ De toi. », lui dit-il, ce qu'il condense par un austère « C'est tot. »

L'Outredouté, miroir inversé

Laquis raconte ensuite l'histoire de l'Outredouté, expliquant que nul n'égale la prouesse de ce cavalier assoiffé de sang, qui est particulièrement à craindre puisqu'il ne supporte l'idée qu'un autre soit plus vaillant que lui. Le monstre n'éprouvera apparemment pas de joie avant d'avoir tué et déshonoré sans raison quiconque croirait pouvoir se mesurer à lui : « [...] mes n'avroit/ Joie devant que il l'avroit/ Mort et honi

⁸⁸ Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986.

sanz ochoison. » (v. 1844-1846). Or force est d'admettre que cette attitude est précisément celle de Méraugis et de la grande majorité des héros arthuriens. C'est d'ailleurs à ce point du récit que l'ennemi ultime du protagoniste commence à se définir comme son *doppelgänger*. Si ce n'est que Méraugis cherche également l'amour de sa dame, lui et l'Outredouté se démarquent par leur goût anormalement prononcé pour la bataille, proportionnel à leur vaillance. Par exemple, Laquis ne ferait pas le poids ; n'ayant plus rien à prouver une fois le terme de son vœu échu, il tente à tout prix d'éviter d'affronter inutilement l'Outredouté. Après toutes ses explications, Méraugis l'envoie malgré lui se rendre au pavillon où il a fait tomber le fameux bouclier. Le héros regrettera amèrement sa décision puisqu'il en coûtera par sa faute un œil au messenger.

L'Outredouté apparaît sans contredit comme le parangon de la méchanceté. En effet, sa valeur en tant qu'ennemi est bien supérieure à tous les autres « scélérats » des romans arthuriens, du moins de ceux de Chrétien de Troyes. En fait, la plupart d'entre eux deviennent des compagnons lorsque leur valeur s'avère honorable, ou alors il s'agit de mécréants rencontrés par hasard, qui convoitent l'amie du héros. Seul Méléagant, dans la vilenie, peut rivaliser avec l'Outredouté, puisqu'il est honni du début à la fin de l'histoire et qu'une construction narrative substantielle vouée à le rendre antipathique s'échafaude autour de lui. De la même manière que l'Outredouté, il est considéré comme étant un double « négatif » de Lancelot : il rivalise avec lui en puissance et convoite la même dame. Pourtant, on s'aperçoit bien qu'il n'est pas réellement intimidant : écervelé, impulsif, brimé par son père, il agit traîtreusement, entraîne Lancelot dans un piège en envoyant un nain lui porter un message (v. 5072-5078), pour ensuite le faire honteusement enfermer dans une tour, geste qui lui ôte tout honneur potentiel. Son rôle est surtout pertinent en tant que moteur narratif puisqu'il déclenche et guide la quête de Lancelot du début à la fin, réclame les joutes contre lui et le fait prisonnier, multipliant les occasions de développer le récit. L'Outredouté, quant à lui, constitue un but en soi. Il n'est relié à rien et, même s'il permet de distraire Méraugis et par conséquent de laisser la trame narrative s'empêtrer dans diverses complications, la bataille contre lui a davantage un intérêt cathartique qu'actantiel. En outre — élément singulier qui distingue l'Outredouté — c'est pour lui reprendre Guenièvre que Lancelot affronte Méléagant à trois reprises, alors que c'est pour Laquis, un homme — qui de surcroît n'est même pas son ami — que Méraugis est si frétilant à l'idée de se mesurer au plus redouté d'entre tous. La

mutilation injuste de Laquis, encore plus infâme de par son caractère brusque, graphique et infligée sur le ton de la blague⁸⁹, est sans doute l'élément « de trop » qui fait de l'Outredouté un véritable monstre aux yeux du lecteur et consacre son anéantissement comme une quête de premier ordre.

L'Outredouté se présente donc comme l'apogée du miroir inversé du personnage principal, l'égalant dans sa fougue, son désir de combattre et sa vaillance. Les deux individus sont chacun l'incarnation du bien et du mal absolus, mais se ressemblent plus qu'ils ne seraient prêts à l'admettre. Le rapprochement se fait aisément si l'on compare certaines formulations de l'auteur et le transfert de l'érotique courtoise, incarné par l'Outredouté, figure de l'impulsivité, transparaît dans le choix du même vocabulaire employé dans différents contextes. Lorsque Méraugis obtient de Lidoine un baiser qui lui octroie « touz les biens [...] que bon chevaliers doie avoir » (v. 1147 ; 1149), il est tout entier emporté par ce baiser, et particulièrement « ses cuers qui mout la desira » (v. 1143). De son côté, et plus tard dans le roman, l'Outredouté se promène dans les bois en espérant trouver « Meslee que mout desirroir » (v. 4369). La formulation quasi identique des deux versions des envies primaires ici dépeintes se laisse aisément remarquer et on ne peut s'empêcher d'associer les pulsions qui l'occasionnent. De la même manière, la description de l'Outredouté dont nous faisons cas plus haut, « mes n'avroit/ Joie devant que il l'avroit/ Mort et honi sanz ochoison », se construit de la même façon que le vœu que fait Méraugis de récupérer Lidoine : « [...] Ja mes n'avrai/ Joie ne ne sejournerai/ Devant ce que j'aie trovee/ M'amie. [...] » (v. 3442-3445). Ainsi, en apprenant à Méraugis l'existence de son futur ennemi et vice-versa, Laquis jouera en quelque sorte les entremetteurs. Il promet en effet l'un à l'autre les deux hommes en alimentant le mythe qui les entoure et ceux-ci ne rêveront dès lors que de pouvoir s'affronter. D'ailleurs, il est intéressant de noter que dans les vers 4355 et 4356, « Que par les noiz ting ge la route/ Dou chevalier que je **haoie** », le manuscrit de Vienne remplace *haoie*, « hais » par *sivoie*, « suis ». Non seulement le changement diminue l'idée de haine, mais le verbe *sivir* s'emploie au sens propre – suivre, poursuivre – ainsi qu'au sens figuré, qui suggère l'idée d'imitation, renforçant l'idée que l'Outredouté est le double de Méraugis.

⁸⁹ « Il le prend devers senestre,/ Si li fet un des oïls voler/ E dit que c'est por assener/ A la voie, qu'il ne l'oublit », *Méraugis*, v. 2097-2100.

À la recherche de l'âme sœur

Il est à noter que la trame narrative de *Méragis de Portlesguez* est particulière, en cela qu'elle éloigne le héros de l'action centrale pendant plusieurs mois, en le faisant prisonnier d'une carole magique (« .x. semaines tant qu'il avint », v. 3702-4289). Ce procédé permet à la dimension ambiguë et exclusive de la rencontre de Méragis avec l'Outredouté de prendre de l'ampleur et de décupler la valeur narrative de l'événement, en en faisant la seule action concernant le héros en plusieurs mois. Lidoine, abandonnée, se retrouve dans une fâcheuse situation : elle est retenue par Bergis le Louche, qui projette de la marier à son fils. Elle implore Gorvain de la sauver, ce qui engendre une guerre sanglante et un siège impliquant des centaines d'hommes (v. 3915-4289). Cette scission est soulignée par le narrateur, qui s'amuse à expliciter son « tour de passe-passe » narratif :

De quoi vos feroie long conte ?
Meraugis fait mout liement.
Il fiert dou pié e chante avant.
En mellor point nel puis ge mie
Lessier. [...] (*Ibid.*, v. 3706-3707)

Celui-ci permet à l'action de progresser parallèlement au héros qui se retrouve littéralement paralysé dans le temps. L'effet papillon de sa bêtise concentre toute l'attention du lecteur sur sa bataille à venir contre l'Outredouté. Certes, la « digression » narrative due à l'oubli du héros qui lui permet de combattre un ennemi hors-norme peut être considérée, comme le fait Michelle Szkilnik dans son article « Le Chevalier oublieux », comme une occasion de réparer sa faute « originelle » et d'obtenir symboliquement la valeur requise pour mériter sa dame⁹⁰. Étant donné la dimension parodique du roman et la description fortement équivoque de la rencontre des deux hommes, il est tout de même légitime de considérer cet épisode comme central et, qui plus est, comme révélateur des passions cachées du personnage éponyme.

En sortant de sa torpeur rythmée, Méragis prend quelques instants pour tenter de reprendre ses esprits, comprendre ce qui vient tout juste de lui arriver et, surtout, mesurer le temps qu'il a perdu. Il se lance alors dans un des dialogues intérieurs interminables qui le caractérisent. Cette tendance à l'intériorisation pourrait n'être qu'une reprise classique d'un motif de la littérature médiévale, où l'oralité et

⁹⁰ Michelle Szkilnik, « Le chevalier “oublieux” dans le roman arthurien en vers », *Études de lettres*, n° 1-2, 2007, p. 77-97.

l'intervention du narrateur avec le personnage étaient monnaie courante⁹¹. Toutefois, Raoul de Houdenc en fait dans *Méragis* un trait risible des personnages de romans, en mettant en scène Gauvain qui s'exaspère de l'interminable attitude éplorée de son compagnon :

Tant se demente e tant se plaint
La nuit que messires Gauvain
Fu tant corrociez e si plains
De mautalent, por noi n'errage
E dit : « Vos fetes grant outrage
E anuis est de tel doel fere ! » (*Ibid.*, v. 3425-3430)

Ainsi, chaque monologue de Méragis peut être lu en pleine conscience de la dérision dont fait preuve l'auteur. Celui qu'il récite à sa sortie de la carole magique ne fait pas exception à la règle et sa structure est pour le moins intéressante. En effet, son discours passe presque imperceptiblement d'une interrogation sur son identité et sur la quête de Lidoine à une plainte sur la perte de la trace de l'Outredouté :

E Méragis qui fu hardiz
S'arreste e dit : « Dex, dont vieg gié ?
Sui enchantez ou ai songié ? [...] »
Par foi, a poi que ge ne di
De moi que ce ne sui ge mie.
– Si sui. Dont ne quier ge m'amie ?
Ne sui ge Méragis ? – Oïl. [...] »
Je vi les noiz e sai sanz doute
Que par les noiz ting ge la route
Dou chevalier que je haoie.
Dex, ou est il ? Or le voudroie
Trover. Ja mes nel trouverai.
Quel part va il ? quel la ferai ?
Il n'est pas loig. [...] » (*Ibid.*, v. 4315-4317 ; 4335-4338 ; 4354-4360)

Méragis, comme s'il sortait d'un songe, est en proie à une totale confusion ontologique, qui se résoudra lorsqu'il aura affronté l'Outredouté. S'il n'a pour son amie qu'une courte phrase qu'il prononce pour se rappeler qui il est (« Dont ne quier ge m'amie ? / Ne sui ge Méragis ? – Oïl. ») — un peu comme si son identité se résumait à sa quête et donc à son « rôle » —, il apparaît dans son délire plus ébranlé par la perte de la trace de son ennemi que par celle de sa promise. L'Outredouté a effectivement droit à l'apostrophe « Dex », au verbe connoté *voloir* (« Or le voudroie / Trover ») (qui est traduit par Szkilnik par l'atténuation « j'aimerais bien le retrouver ») et à l'expression de désespoir « Ja mes nel trouverai » (v. 4358). Ces

⁹¹ Sur les premières occurrences du procédé du monologue intérieur, voir Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983 [1913], p. 150.

formules renvoient au vœu de retrouver Lidoine, qu'il a exprimé plus tôt et qui, on l'a dit, faisait déjà référence au désir de violence de l'Outredouté (« [...] Ja mes n'avrai/ Joie ne ne sejournerai/ Devant ce que j'aie trovee/ M'amie. [...] », v. 3442-3445). Lidoine elle-même, lorsqu'elle croit Méraugis mort sur l'Île sans Nom, s'exclame déjà : « Dex, quant le reverrai ge mes?/ Ne sai. Ge n'en voi nul confort. » (3265-3266). Un réseau de correspondances concentriques entre les diverses implorations permet de distinguer un nouveau triangle relationnel ayant Méraugis comme charnière. Après celui composé de Lidoine, Méraugis et Gorvains, puis de Gauvain, Méraugis et Lidoine, il se dessine à présent une triangulation émotive entre Lidoine, Méraugis et l'Outredouté, Méraugis alternant constamment entre son désir de retrouver l'un et l'autre. Sa complainte à la sortie de la carole magique est d'ailleurs construite de la même manière que sa tirade *d'avant* la carole, où il employait les mêmes expressions pour dire qu'il avait perdu Lidoine. La mise en parallèle des deux extraits fait apparaître une ressemblance criante :

Qu'est ce, fet il, ou est ma vie ?	Dex, ou est il ? Or le voudroie
Ou est ? Ha, Dex, je l'ai lessie.	Trover. Ja mes nel trouverai.
Oïl, por tant l'ai esloignie !	Quel part va il ? quel la ferai ?
Par tant ai ? L'ai ge donc perdue ?	Il n'est pas loig. » [...] (<i>Ibid.</i> , v. 4354-4360)
Oïl ! » [...] (<i>Ibid.</i> , v. 3405-3409)	

La similarité des deux extraits, séparés uniquement par l'épisode de la carole, révèle bien la portée affective de la recherche de l'Outredouté, visiblement aussi importante pour Méraugis que celle de Lidoine. De plus, les deux soliloques ont lieu lorsque Méraugis reprend ses esprits, après avoir été fortement distrait, par la carole ou par la fébrilité due au plan d'évasion de l'Île sans Nom. Deux fois plutôt qu'une, Méraugis est déconcentré par un homme, qu'il s'agisse de son ami ou de son adversaire.

Après avoir trouvé la tente de l'Outredouté vide, le héros se reprend à penser à son amie et à la plaindre, errant dans cet univers parallèle qui oscille entre le délire et le remords. C'est lorsqu'il est sur le point de sombrer dans la folie (« Einsî fors dou sens/ S'en part d'iloques, pres s'en va », v. 4401-4402) qu'il rencontre, comme par magie, « L'Outredouté qui ne demande / De lui se la bataille non. » (v. 4405-4406). Les deux personnages n'attendent rien de plus l'un de l'autre, et le répètent depuis longtemps à ce point du récit⁹² : le suspense a été construit et les a promis l'un à

⁹² La remarque de l'Outredouté des vers 4405-4406 fait écho à la demande initiale de Méraugis des vers 1624-1625, « Ge ne demant se guerre non/ Coment que li gaainz ait non. » (*Ibid.*, v. 1624-1625).

l'autre. Le détachement spatio-temporel qui les sépare du reste du monde leur permet une rencontre à leur juste valeur, surnaturelle à souhait.

Bien qu'il se lamentait pour Lidoine quelques vers plus tôt, la réaction de Méraugis à la rencontre de son ennemi n'est qu'effusions de satisfaction, comme si venger Laquis était sa seule quête. Il s'ensuit une sorte de joute oratoire, dans laquelle les adversaires tiennent à préciser respectivement qu'ils sont plus heureux que l'autre de s'affronter :

Méraugis

Je ne quier plus savoir,
[...]
Tu demande ce que ge voel.
La bataille est mout bien seant.
S'ele te siet, ge **le voel tant**
C'onques de riens si liez ne fui
(*Ibid.*, v. 4413 ; 4425-4428)

L'Outredouté

[...] Car je t'ai ci
Trové, ja plus ne te querrai. »
[...]
L'Outredoutez respont : « Ge sui
Plus c'onques mes ne fui jor liez. [...] »
Car il m'est tart que ge te tiegne.
(*Ibid.*, v. 4421-4422 ; 4429-4433)

Le vocabulaire employé ici est également intéressant. En effet, l'expression « être plus *liez* que jamais », employée par les deux personnages aux vers 4428 et 4432 est assez surprenante dans le contexte : le plaisir au sens pur ne devrait pas être lié à la bataille, or il l'est vraisemblablement ici. Au tout début de l'intrigue, Gorvain employait exactement la même formulation pour exprimer le bonheur qu'il ressentait grâce à l'attention que lui accordait Lidoine : « – Dame, ce dit Gorvains, par foi,/ **De ce ge sui plus liez que nus** » (v. 436-437). Vu l'intérêt physique que porte Gorvain à la demoiselle⁹³, l'auteur associe clairement l'expression à un plaisir charnel. Plus tard dans le récit, Laquis exprimera de la même manière son désir de voir ses deux ennemis s'affronter, révélant la nature perverse de ses envies⁹⁴. Cette dimension de la joie du combat, trop souvent ignorée, a été analysée par Michelle Szkilnik dans son article « Déplaisir de la cour et joie du champ de bataille dans le Jouvencel de Jean de Bueil ». Le phénomène avait déjà été observé par Jean-Charles Payen dans un article consacré à la chanson de geste, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland* ». Le médiéviste y propose que le délice de tuer et les scènes de carnage s'y déguisent en extase mystique et

⁹³ Dès le début du roman, Gorvain s'éprend de Lidoine pour sa beauté et son corps, contrairement à Méraugis qui s'éprend de sa courtoisie : « Il m'est avis, si com ge crois,/ s'ele ert deable pas dedens/ Grue, fantosme ou serpens,/ Por la biauté qui est defors/ Doit l'en amer dedenz son cors » (v. 506-510).

⁹⁴ Laquis exprime très clairement le plaisir haineux qu'il aurait de voir s'entretuer deux hommes : « Se je ja mes vivoie tant/ Que je veïsse cors a cors/ Vos .ii. ensamble en champ la fors/ Combattre a l'espee d'acier/ Tant que fust a testes trenchier,/ **Onques de riens si liez ne fui**/ Car je haz vos e si haz lui. », v. 2573-2579.

religieuse. Pour sa part, Szkilnik fait plusieurs rapprochements entre la joie d'amour et le plaisir de la guerre, les réactions du Jouvencel à l'idée de se battre s'apparentant à celles qu'il vit lorsqu'on lui présente sa future épouse⁹⁵. Selon elle, il est possible de rapprocher la description que fournit Jean de Bueil de l'homme qui fait face à la mort avec ravissement (« il est si ravi qu'il ne scet où il est, *Jouvencel*, II, 21) et l'oubli d'eux-mêmes qu'éprouvent les chevaliers épris d'amour, notamment Lancelot et Perceval : « Dans les deux exemples de Chrétien, c'est bien sûr l'amour qui provoque l'oubli de soi. Que la perspective du combat puisse déclencher la même ivresse est inattendu et troublant⁹⁶ ». La chercheuse confirme par là l'incongruité de la présence pourtant indéniable de la joie à l'orée d'un combat. D'ailleurs, lorsque Méraugis est pris au piège dans la carole, l'auteur mentionne qu'il en oublie ainsi tous ses désirs :

[...] Et si a droit
 Qu'autel **talent** com il avoit
 Orainz, quant il estoit la fors,
De ferir de sa lance el cors
 Le chevalier que il haoit
 Autel **talent** a orendroit
 De caroler, quë il oublie
 Tot ce defors, neïs s'amie. (*Ibid.*, v. 3654-3661)

Comme on l'a vu, l'expression *talent* est fortement équivoque et Raoul de Houdenc l'emploie pour décrire le désir de Méraugis de « ferir de sa lance » le corps du chevalier qu'il hait. Cette formulation confirme déjà la dimension érotique que cache la joute à venir et permet de diminuer l'importance du vœu fait à Laquis qui, submergé par le désir primaire de Méraugis que le texte explicite à de nombreuses reprises, ne fait plus office que de prétexte. La parodie naît alors du fait que celui qu'il faut venger n'est pas un personnage attachant et que c'est Méraugis, le héros, qui cause ses malheurs (il le défie, fait tomber le bouclier, l'envoie voir l'Outredouté, etc.). Si plusieurs critiques ont déjà proposé que c'est sur lui que repose tout l'honneur de Méraugis et qu'il représente la seule et unique cause de l'affrontement, on doit néanmoins reconnaître qu'avant même de le rencontrer, le héros se plaignait sans cesse de ne pouvoir simplement se battre contre n'importe quel géant (v. 1624-1625). Par exemple, dans son article « Form and meaning in *Méraugis de Portlesgues* », David E. Campbell insiste sur l'importance que revêt Laquis en tant qu'incarnation de la promesse d'honneur. En attribuant le désir de mourir de Méraugis à son courage

⁹⁵ Michelle Szkilnik, « Déplaisir de la cour et joie du champ de bataille dans le *Jouvencel* de Jean de Bueil », *Le Moyen Français*, vol. 62, 2008, p. 126-127.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 127.

désintéressé, l'auteur met malgré lui en évidence le fait que cette dévotion ne tient pas : « Méraugis' unselfish courage is pointed out in this adventure as he battles the Outredoté, running the very real risk of being killed by his foe whose very name means "Excessively well endowed [with strength]"⁹⁷ ». On remarquera non seulement que l'attitude enfantine et inconsciente du héros contredit une telle affirmation, mais aussi que Raoul de Houdenc précise que c'est à la toute fin du combat que Méraugis se rappelle sa promesse, qu'il avait, comme à son habitude, tout bonnement oubliée :

Un poi s'escrie au cheoir jus
Meraugis qui encor n'iert mie
Morz. **Lors li membre de s'amie**
E de la main quë il pramist
A Laquis. (*Ibid.*, v. 4579-4583)

De plus, on peut remarquer que le verbe tenir (« tiegne ») qu'emploie l'Outredouté pour exprimer son impatience au vers 4433 (« Car il m'est tart que ge te **tiegne** ») signifie parfois « posséder charnellement ». On retrouve par exemple l'expression dans *Hunbaut*, lorsque Keu médite au sujet de Gauvain (« – Il **tenra**, je cuit, tote nue/ La dame et renderont les cols » v. 3190-3192). Le sénéchal mentionne d'ailleurs que Gauvain « tiendra » la dame et qu'ils se « rendront les coups », associant au passage les relations charnelles à une forme de combat. Dans *Cligès*, également, l'empereur croit « tenir » Fénice, mais ce n'est qu'en songe qu'il peut jouir du corps de son épouse :

Tenir la cuide, n'an **tient** mie,
Mes de neant est a grant eise,
Car neant **tient**, et neant beise,
Neant **tient**, a neant parole,
Neant voit, et neant acole,
A neant tance, a neant luite. (*Cligès*, v. 3316-3321)

Enfin, le verbe *voloir* est à nouveau employé à plusieurs reprises : « tu demande ce que ge **voel** » ; « S'ele te siet, ge **le voel tant** ».

Le vocabulaire du désir fait donc l'objet d'une surutilisation dans l'introduction au combat et la rhétorique ambiguë déployée par l'auteur vient souligner les ressources parodiques dont de telles confrontations regorgent. Les double sens se poursuivront au cours de la rencontre des deux adversaires.

⁹⁷ David E. Campbell, « *Form and meaning in Méraugis de Portlesguez* », *Genre*, vol. 2, 1969, p. 19.

Le combat

Dès le début de l'affrontement, « Li haubert sont/ Par force rout, si que les fers/ Boivent es piz. [...] » (v. 4439-4441). Le motif de la lance qui s'abreuve est certes fréquent⁹⁸, mais c'est généralement de sang dont se repaissent les armes des chevaliers. Ici, la précision « boivent es piz » offre peut-être une métaphore maternelle qui rappelle la théorie proposée par Robert Lafont, évoquée plus tôt, qui veut que dans la bataille et le goût pour la mort, c'est sa mère que recherche le combattant. S'ensuit une longue description visuelle et très « satisfaisante » de l'affrontement, sanglante à souhait – ils « font des testes le sanc saillir » (v. 4470) – pour un public qui demandait de l'action virile qu'on lui refusait jusque-là. Ils se battent si vivement que nul ne peut « voeir com vont espees nues » (v. 4462). Certes, l'expression « espee nue » est sans contredit courante dans la description des batailles chevaleresques. On la retrouve à peu près systématiquement : elle désigne simplement l'épée tirée de son fourreau et il pourrait sembler abusif d'attribuer une connotation érotique à celle-ci. Or, dans *Méragis*, l'allusion précédente à la « nudité » de l'épée vient compliquer la lecture. On se souvient qu'aux bateliers qui s'enquéraient de l'amie de Gauvain, il brandissait pour toute réponse le signe phallique par excellence : en leur révélant l'« espee nue » (v. 3326) cachée sous son manteau en leur annonçant « Vostre dame est venue ! », il s'en réappropriait la force symbolique. La lecture parallèle des deux scènes rend donc équivoque l'expression qui réapparaît au cours de l'affrontement contre l'Outredouté. Assoiffés de sang, bien qu'ils soient « pres de la mort » (v. 4487), les adversaires en désirent toujours plus, en égaux qu'ils sont : « ainçois en voelent plus » (v. 4488). Le vocabulaire du désir est donc mis en scène au sein même de la bataille, et l'appétence des adversaires n'est pas près d'être comblée.

Au milieu des jets d'hémoglobine, survient alors une intrigante intervention de l'Outredouté :

Lors dit L'Outredoutez : « Mar fus,
Bataille, tu es la mellor
C'onques mes feïsse a nul jor !

⁹⁸ On retrouve souvent l'association des armes et de la consommation. Par exemple, dans *Le Chevalier de la Charrette*, les épées s'abreuvent jusqu'à l'ivresse du sang de leur adversaire (« Mes les espees molt sovant/ Jusqu'as cropes des chevax colent :/ Del sanc s'aboivrent et saolent/ Que jusques es flans les anbatent », v. 2706-2709) ; dans *Le Chevalier au Lion*, un géant trempe sa lance dans le corps de son adversaire comme s'il s'agissait d'une sauce (« El sanc del cors an leu de sausse/ Le fer de la lance il moille, v. 4202-4203).

Par ii homes tel ne sera. » (*Ibid.*, v. 4489-4492)

L'expression « Mar fus », reprise par Méraugis dans sa question « Por quoi “mar fus” ? » (v. 4494), caractéristique de sa posture de niais qui cherche rarement à comprendre par lui-même⁹⁹, est particulièrement intéressante. Dans son article précédemment évoqué, « Méraugis et la Joie de la Cité », Michelle Szkilnik établit un parallèle entre la même interjection « mar fus ! », prononcée en guise d'avertissement et de mauvais présage par les demoiselles que le héros et sa compagne rencontrent à leur arrivée à la Cité sans Nom (v. 2803) avec le soupir d'Énide qui déclenchera l'intrigue d'*Érec et Énide*, « con mar i fus ! » (v. 2508)¹⁰⁰. Puisque les rapports qu'entretiennent les deux occurrences de l'expression au sein de *Méraugis de Portlesgues* sont indéniables, il pourrait être bienvenu d'établir le même rapprochement que Szkilnik et d'affirmer que le « Mar fus » de l'Outredouté et celui d'Énide ont des points communs. Érec, dans son sommeil, n'entend que cette manifestation de la douleur d'Énide. Ne lui demande-t-il pas, en se réveillant, « Por qu'avez dit que mar i fui ? » (v. 2521), tout comme Méraugis interroge l'Outredouté, confus (« Por quoi « mar fus » ? ») ? Méraugis et Érec ne comprennent pas l'intervention de leur interlocuteur puisqu'ils se trouvent tous deux, au moment précis de la remarque – du moins en apparence – dans un état de satisfaction totale, comme le montraient les épanchements satisfaits des deux combattants soulignés plus haut. En outre, Méraugis, qui manque de finesse, ne possède pas la profondeur « romantique » de l'Outredouté qui lui permettrait de voir l'envers des choses belles, tout comme il ne s'inquiétait pas, contrairement à Lidoine, des épanchements joyeux pourtant suspects qui avaient lieu lors de leur arrivée à la Cité sans Nom (v. 2815-2823). La remarque, dans les deux cas, est prononcée par le partenaire qui est pleinement conscient du malheur que renferme le bonheur même, de par sa nature éphémère. Une certaine nostalgie, imminente, fait surface, telle la prise de conscience de la perte à venir d'un bonheur inégalable (« Bataille, tu es la mellor/ C'onques mes feïsse a nul jor ! »), qui n'a pas le droit de rester tel et qui ne se reproduira plus : « Par ii homes tel ne sera ». De plus, l'Outredouté s'afflige que personne ne puisse attester

⁹⁹ Voir Isabelle Arseneau, « Méraugis de Portlesgues ou l'art de railler et de faire dérailler la mécanique du roman », dans Mathieu Bélisle (dir.), *Le Rire et le Roman, Études françaises*, vol. 47, no 2, 2011, p. 21-37.

¹⁰⁰ Michelle Szkilnik, « Méraugis ou la Joie de la Cité », Méraugis et la Joie de la Cité », Elisabeth Gaucher (dir.), *La Tentation du parodique dans la littérature médiévale, Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, n° 15, 2008, « », p. 120.

de la grandeur de leur affrontement, tout comme Énide se désole que, malgré la béatitude que les amoureux partagent jour et nuit, l'honneur de son mari soit fortement compromis. Érec et Meraugis devront tous deux apprendre que les joies acquises après avoir transcendé différentes épreuves valent mieux que celles procurées par l'assouvissement immédiat de leurs besoins physiques.

Pour expliquer à Meraugis son désarroi, l'Outredouté, en plein carnage, lui avoue qu'il n'a jamais tant admiré un autre chevalier. Son aveu déclenche une étrange déclaration mutuelle d'admiration, assez courtoise pour la circonstance :

[...] tu es
Li plu hardiz qui onques mes
M'encontrast. Si en ai encontrez
Assez. Mes nes ai pas contez
Mes mout en ai e morz pris
Mes sort oz ciaus as-tu le pris
Que tu ez li plus mervellous (v. 4498-4504)

Aux portes de la mort, celui que tous redoutent affirme à son opposant qu'il est « li plus mervellous » qu'il ait jamais rencontré et qu'il n'a jamais participé à une aussi belle bataille. Son intervention explicite non seulement le simple sentiment d'honneur qu'éveille en lui la rixe, mais également le réel plaisir qu'elle suscite, ainsi que la profonde admiration qu'il ressent pour son adversaire. Au reste, s'il fallait qualifier l'un des deux personnages de *mervellous*, ce serait sans doute l'Outredouté qui mériterait ce titre. De par son nom, déjà, ainsi que par les multiples associations avec le malin qu'il occasionne, répandant la nouvelle de sa venue comme une effrayante légende, il revêt un caractère bien plus « merveilleux » ou mystique que Meraugis, qui, lui, incarne trop souvent la sottise, l'impulsivité et le prosaïsme d'un être bien mortel. Meraugis est bien conscient de cette réalité et répond à son assaillant qu'il lui fait trop d'honneur en le complimentant ainsi :

De ce que tu me prises tant
Dis tu t'onor e ge pris toi.
Plus n'iert il pas de doel de moi
Qu'il ert de toi, se ge muir non
Que ge ne sui de nul renon,
Que tu ez li plus renomez. (*Ibid.*, v. 4517-4522)

Il va même jusqu'à lui dire qu'il n'a jamais craint un autre chevalier autant que lui (« E ge meïsme te redout/ Plus c'onques mes ne doutai home. », v. 4529-4530), ce qui constitue sans doute le compliment le plus flatteur qu'un homme d'armes puisse faire

à un autre. Peut-être redoute-t-il les sentiments qu'il risque d'occasionner chez lui et qu'il devra supplanter pour continuer sa quête.

Les chevaliers, très conscients qu'ils y perdront tous deux la vie (« – Je connois bien e voi/ Que tu m'as ocis e ge toi. », v. 4496-4497 ; « Certes, bien sai que je morrai », v. 4514), préfèrent en finir plutôt que d'être déshonorés. Dans cette logique mortifère, venger Laquis est plus important pour Méraugis que retrouver Lidoine, mais il est clair au fond que plus rien de ces anciennes affaires ne comptent une fois plongé dans le feu de l'action. L'application dont Raoul de Houdenc fait preuve pour dire l'admiration mutuelle des adversaires montre sa volonté de tourner en ridicule cette interruption narrative. S'il arrive que deux combattants s'émeuvent de leur vaillance au plus fort d'une bataille, la reprise parodique est ici mise en évidence par la longueur de la pause laudative (57 vers) qui s'éternise tant que le narrateur fait dire à l'Outredouté : « Trop avons ci/ Esté en pes. » (v. 4542-4543). Cette intervention métatextuelle qu'assume le discours d'un personnage rappelle celle de Gauvain qui se fâchait de ce que son ami ne cessait de geindre. Raoul de Houdenc fait donc à nouveau de l'un de ses personnages le vecteur de ce jeu réflexif qui met en lumière les non-sens ou, du moins, le potentiel comique de certains lieux communs. En temps « normal », de tels aveux mutuels de respect ont lieu lorsqu'un des deux combattants se rend (Guivret, Mabonagrain), lorsque la lumière est faite sur l'identité des ennemis (comme on l'a vu, c'est souvent le cas de Gauvain) ou même lorsque le roi Arthur intervient (*Cligès*, v. 4901-4903) et coupe court à une joute nulle, et par conséquent inutile selon ce souverain pacifiste, lorsque les adversaires sont de même valeur. En prenant le temps de se louer mais en ne s'épargnant pas, les deux personnages montrent qu'ils sont réellement identiques, aussi têtus l'un que l'autre. Une fois de plus, cette tension entre la haine et l'amitié est parfaitement explicite dans le texte. En effet, après s'être déclaré qu'ils n'avaient pas d'égaux, les deux ennemis s'entendent tout de même pour dire que *malgré* leur admiration, ils ne pourraient se réconcilier : « **Mes** se ci estoit/ Li rois Arthurs, il ne porroit/ Nos acorder ne metre pes » (v. 4532-4534). Son désir de mort, Méraugis l'exprime clairement et vivement, en répondant à l'Outredouté qu'il préfère mourir plutôt que de ne pas obtenir sa main :

[...] Ou tu me la leras,
La main, ou ge perdrai la vie.
– **Est-ce ce dont tu as envie,**
Meraugis ? – Oïl ! – Tu ez fous,
Car de la main prendras les coups

Dont tu morras. [...] » (*Ibid.*, v. 4537-4542)

Après avoir prononcé leurs vœux, les deux attaquants reprennent le combat, avec le peu de forces qu'il leur reste. Ils sont à l'aube de l'expiation, de la jouissance suprême qu'ils retireront de la mort de l'autre. Mais, vidés de leur « sanc » (v. 4560) au point d'en « perd[re] le sens » (v. 4561), aucun des deux, même « le plus fort », ne peut plus « espee tenir » (v. 4562 ; 4564). Ils laissent alors tomber leurs armes, puis, pour ne pas choir eux-mêmes, s'enlacent et se soutiennent :

Des bras se sont entrembraciez,
Par les testes iloeques sont
Entrapuié, que riens ne font,
Riens ne dient, nē il n'i a
Celui des .ii. qui un esta
Feïst par soi, qu'il ne porroit,
Que se ciz n'estoit, ciz cherroit.
Einsi ont en une piece esté
Tant qu'en la fin l'Outredouté
Morut. Si chieent ambedui,
Meraugis sus e cil soz lui
Qu'il n'ot pooir de fere plus. (*Ibid.*, v. 4567-4578)

Ce passage regorge d'ambiguïtés et de symbolisme incongru. Étonnamment, s'il est résumé dans de nombreux ouvrages, il ne semble jamais poser problème¹⁰¹. Il incarne toutefois à merveille notre problématique. En effet, la scène est singulière : les deux adversaires qui se haïssaient supposément comme la peste laissent tout bonnement tomber leurs épées et, loin de se prendre à bras le corps pour se battre à mains nues, requièrent la présence de leur antagoniste pour rester debout, car « se ciz n'estoit, ciz cherroit ». Il est difficile d'ignorer que la formulation de la scène évoque la métaphore du chèvrefeuille de Tristan et d'Iseult, qui incarne leur amour éternel, s'éternisant au-delà de la mort. Elle est ainsi mise en scène dans « Le lai de Chèvrefeuille » de Marie de France :

D'euls deus fu il tut autresi
Cume del chievrefoil esteit
Ki a la codre se perneit :
Quant il s'i est laciez e pris
Ensemble poënt bien durer,
Mes ki puis les voelt desevrer,
Li codres muert hastivement
E li chevrefoil ensemment.
« Bele amie, so est de nus :
Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus¹⁰². »

¹⁰¹ Voir le chapitre suivant.

¹⁰² Marie de France, « Lai du Chèvrefeuille », dans *Lais*, édition et traduction Alexandre Micha, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994, v. 68-78.

Dans *Méragis*, la scène est entièrement coupée du monde extérieur et présente des personnages qui, dans le silence le plus total, semblent plongés dans une intimité inégalée où, *entrapuié*, « riens ne font,/ riens ne dient ». Comme si la métaphore de leur ultime union avait besoin d'être accentuée, Raoul de Houdenc précise qu'ils « ont en une piece esté ». L'expression, surprenante, est de surcroît introduite par une majuscule filigranée (v. 4574) qui marque une séparation dans le manuscrit tout en en structurant le texte. Son emploi, dans ce cas précis, n'est pas anodin : la majuscule filigranée apparaît durant un temps d'arrêt, au milieu d'une action continue. Alors qu'elle sert habituellement de rupture temporelle, elle met ici l'accent sur le moment de l'embrassade des deux adversaires, qui semble ainsi durer un temps indéfini.

Non content de cette union hautement symbolique qui porte à son paroxysme l'idée de relation narcissique et l'identification de Méragis à l'Outredouté, l'auteur fait se poursuivre l'action en laissant tomber les deux émules l'un sur l'autre (« Si chiiient ambedui »), Méragis au-dessus en bon vainqueur, et l'Outredouté sous lui (« Meraugis sus e cil soz lui »). Difficile de ne pas voir dans cette chute et dans cette position de domination, où Méragis s'affirme en tant que mâle, l'aboutissement de l'allusion sexuelle que contient toujours, en filigrane, la bataille. La scène rend parfaitement compte de l'isomorphisme entre rapport sexuel et rapport social dont traite Foucault dans *L'usage des plaisirs*, selon lequel il avance que le rapport sexuel « est perçu comme de même type que le rapport entre le supérieur et l'inférieur, celui qui domine et celui qui est dominé, celui qui soumet et celui qui est soumis, celui qui l'emporte et celui qui est vaincu »¹⁰³. Mais la métaphore se poursuit plus loin encore. En tombant par-dessus l'Outredouté, Méragis pousse un faible cri : « Un poi s'escrie au cheoir jus/ Meraugis qui encor n'iert mie/ Morz. Lors li membre de s'amie » (v. 4579-4581). Alors seulement, Lidoine lui revient à l'esprit. Les chevaliers songent fréquemment à leur amie lors de moments difficiles, mais il est curieux que Méragis, qui a plutôt tendance à oublier la sienne, ne s'en souvienne que lorsqu'il s'est enfin satisfait de sa soif de querelle. L'ambiguïté se maintient, puisque la pensée de Lidoine lui redonne la force d'aller trancher le poing de l'Outredouté et c'est là qu'enfin il poussera véritablement son ultime « sospir » : « En cel sospir qu'il fet/ Li faut la force e il s'en vet/ En mi la lande toz envers » (v. 4594-4596). Pour couronner le tout, Méragis accordera une attention toute particulière – peut-être exagérée – à ce poing

¹⁰³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 2. L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1976, p. 237.

qu'il aura à peine la force de couper. Il lui réserve le même traitement que l'objet aimé de tout cœur par une dame. Pour preuve, Méraugis *lace* le poing qu'il tenait *embracié* sur son *piz*, exactement comme Guenièvre étreint Lancelot dans l'unique nuit d'amour qu'ils connaissent dans *Le Chevalier de la Charrette* :

Guenièvre et Lancelot	Méraugis et le poing
Et la reïne li estant Ses braz ancontre, si l'anbrace, Estroit pres de son piz le lace, (<i>Le Chevalier de la Charrette</i> , v. 4672-4675)	Desus son piz tint en travers As ii braz, le poig embracié Au chevalier, e l'a lacié Contre son piz par tel pooir Que bien pert qu'il le veut avoir (<i>Méraugis</i> , v. 4597-4601)

Méraugis met bien en évidence combien « il le veut avoir », à un point tel que la belle Odeliz, qui retrouve les deux gisants, se froisse de ce que les chevaliers de son ami Mélian de Lis font tomber la main de l'Outredouté de la poitrine du héros alors qu'on l'emmène sur une civière de fortune. Elle conclut que si on la lui enlevait, il en mourrait de douleur : « La dame dist a son semblant/ De la main qui la li taudroit/ Tant la veut que il en morroit/ De doel. » (v. 4689-4692). Pis encore, tout comme l'aspect profane de l'adoration de Lancelot pour Guenièvre était nécessaire pour exprimer la démesure de son amour (« si l'aore et se li ancline/ car an nul cors saint ne croit tant. », v. 4660-4661), la description de l'attachement de Méraugis au poing frôle le blasphème : « L'en li garda/ E emboista en un aumaire/ Come se ce fust saintuaire. » (v. 4749-4751). Après ce combat, Méraugis est finalement arrivé à « maturité » : depuis l'époque où il désirait assouvir ses envies, constamment brimées, il a pu connaître ce qu'il désirait et accéder à un statut entier, pour être enfin digne de sa dame.

La Joie de l'Outredouté

La scène de combat nous permet de constater, à nouveau, que Raoul de Houdenc profite de cet épisode pour souligner l'ambivalence des combats chevaleresques en y glissant des éléments surfaits qui forcent le lecteur à s'interroger sur la nature du « cérémonial » que constitue, au final, l'affrontement. D'ailleurs, s'il est vrai que, comme le démontre Michelle Szkilnik dans son article « Méraugis ou la Joie de la Cité », le combat de Méraugis contre Gauvain sur l'Île Sans Nom constitue plus formellement une « réécriture discrète mais parfaitement intentionnelle de la fameuse Joie de la Cour », on retrouve dans le combat contre l'Outredouté différents éléments qui font également écho à la Joie de la Cour, certes moins « formellement »

mais dans une sorte de renversement de la mise en scène qui accentue les aspects problématiques des luttes chevaleresques.

D'emblée, si les univers de la Joie de la Cour et de la Cité Sans Nom sont séparés du monde extérieur respectivement par une enceinte d'air infranchissable et des eaux profondes, l'affrontement contre l'Outredouté est également complètement isolé et possède sa propre dimension onirique. Non seulement, comme s'en plaignent d'ailleurs les combattants, aucun spectateur ne pourra attester de la grandeur de l'évènement – au même titre que la Joie de la Cour à laquelle nul ne peut assister (v. 5864-5874) – mais le décalage temporel opéré par la perte de Méraugis dans la carole magique en fait un espace-temps à part entière. Lorsqu'il s'extrait de celle-ci, il est encore émerveillé par son ensorcellement qui suscite un faux miracle : il croit que la neige a magiquement disparu et par le fait même, il se retrouve catapulté dans une reverdie qui présage d'ailleurs une heureuse rencontre¹⁰⁴. La scène est donc détachée temporellement et surtout narrativement du reste de l'univers du roman. Son caractère merveilleux est esquissé par l'auteur lorsque Méraugis aperçoit la carole magique ; le *locus amoenus*, le lieu parfait, réunissant habituellement une source, un arbre, du vent et une herbe verdoyante¹⁰⁵, ce lieu des amours magnifié dans le jardin mystérieux de la Joie de la Cour, est réduit ici à sa plus simple expression : on y retrouve un pin laconique – supposément merveilleux puisqu'il est « vert à longueur d'année », alors que le pin le plus banal garde ses feuilles durant la saison froide – et l'habituelle pucelle annonçant une idylle¹⁰⁶ qui se voit remplacée par l'Outredouté qui danse sans répit. Aux effusions de joie qui inquiétaient Lidoine à l'arrivée du couple sur l'Île Sans Nom se substitue le simulacre de célébration de la carole magique et la joie perverse des habitants de Brandigan trouve une version « réduite » d'elle-même dans les effusions de satisfaction à l'orée d'un carnage de Méraugis et de l'Outredouté. La valeur symbolique de la Cour comme réinsertion dans la vie en société dans *Érec et Énide*, rabaissée à la Cité dans le combat de Méraugis contre Gauvain, est complètement permutée dans celui contre l'Outredouté puisqu'il a lieu dans la forêt.

¹⁰⁴ Sur le *topos* de la reverdie, voir entre autres : Victor Frederic Koenig, « Sur une prétendue reverdie de Gautier de Coinci », *Romania*, XCIX, 1978, p. 255-263 et Madeleine Tyssens « En avril au tens pascour », dans François Pirot (dir.), *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière [1899-1967]*, Liège, Sœdi, 1971, p. 591-603.

¹⁰⁵ Voir Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, PUF, « Agora », 1986 [1956].

¹⁰⁶ L'autre personnage que l'on découvrait sous un pin dès le début du roman était d'ailleurs Lidoine ; c'est là que va la rejoindre Méraugis pour la première fois : « La dame fist soner un cor/ Desoz le pin a la fontaine/ [...] Desouz le pin ou el estoit/ Vint Meraugis de Portlesgues » (v. 306-307 ; 317-318).

Dans celle-ci règne l'absence de morale, de codes et de conventions¹⁰⁷ : affronter l'Outredouté n'a qu'une valeur personnelle, non sociale, pour Méraugis. Mais ce qui relie le plus cet épisode à celui de la Joie de la Cour est sans doute son apparente « gratuité » : outre le fait que Méraugis désire venger Laquis, c'est pour sa propre satisfaction qu'il espère se mesurer au plus redouté d'entre tous, tout comme Érec désire pour son honneur personnel se mesurer à Mabonagrain malgré toutes les mises en garde de ses camarades afin de se racheter à lui-même. Cette gratuité se justifie dans les deux cas par le caractère fortement narcissique de l'affrontement que nous avons déjà souligné. La bataille d'Érec contre Mabonagrain, hormis leur réconciliation, se termine de façon étrangement similaire. Les deux hommes, épuisés, tombent à genoux et se battent dans cette position jusqu'à l'épuisement (v. 5996-6001). Également, comme le remarque Henri Rey-Flaud, il suffit « d'un souffle de vie, celui où Érec « abandonne sa force », pour faire tomber la barrière d'air où vivaient les amants courtois, prisonniers de l'interdit¹⁰⁸. » Le psychanalyste fait référence au dernier souffle d'Érec dans le Cor, qui s'apparente fortement au dernier souffle de Méraugis qui s'effondre sur l'Outredouté, repu. Raoul de Houdenc reprend la scène en la poussant à bout dans l'idée d'une identification prononcée des adversaires l'un à l'autre. Le rapprochement évident de ces deux épisodes permet d'étendre l'analyse que fait Rey-Flaud de la passion narcissique à l'étreinte finale de Méraugis et de l'Outredouté, les deux scènes se ressemblant bien davantage sur le plan psychanalytique que le combat contre Gauvain, où la dérision est exprimée sur un ton plus explicite et moins passionnel grâce au travestissement qui suit les retrouvailles des deux chevaliers.

La description que fournit Rey-Flaud du danger symbolique de l'amour narcissique d'Érec pour Énide pourrait d'ailleurs parfaitement s'appliquer à la rencontre de Méraugis et de l'Outredouté :

Plaisir, jouissance et désir sont les trois termes dont l'agencement fonde la dialectique de l'amour dans l'*Erec et Enide* de Chrétien de Troyes. Termes qui ne s'ordonnent jamais que par référence à un quatrième, la mort. Dans la passion narcissique, les amants ne décollent jamais de l'imaginaire, chacun s'aime dans l'autre et s'abîme dans le plaisir, dont le principe les mène à la mort. Dans le colmatage parfait opéré par l'image de l'autre, rien du désir ne peut se dire. Les amants sont comblés, perdus au fond de leur lit, tels des gisants dans une crypte.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Sur la forêt, voir surtout Jacques Le Goff, « Le désert-forêt dans l'Occident médiéval », dans *Un Autre Moyen Âge, Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 495-510.

¹⁰⁸ Henri Rey-Flaud, *La Névrose courtoise*, p. 68.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 71.

Méragis, libéré de son obsession, pourra enfin retourner à un amour « ouvert », qui ne sera plus seulement tourné vers sa propre satisfaction et dans lequel il pourra aimer sa dame et son ami « sainement ». Ainsi, Raoul de Houdenc semble pétrifier l'allégorie du désir dans cet affrontement hyperbolique du héros contre son double. Le désir — toujours différé — de se rencontrer, le contexte déconnecté où la rencontre a lieu, le plaisir effréné et inégalable, puis l'étreinte finale apparemment figée et éternelle mettent bien en évidence que la joute canalise les pulsions des chevaliers et permet de concrétiser leurs ardeurs à l'écrit. Il y a, au fond, quelque chose d'infiniment plus concret et détaillé — plus « graphique », comme nous le verrons dans le chapitre suivant — dans la description de cet assaut que dans la représentation des relations, jamais très charnelles, entre Méragis et Lidoine.

CHAPITRE IV. RÉCEPTIONS ANCIENNE ET MODERNE

« Il ait geu a beste charnellement » : avis aux lecteurs du *Chevalier au Lion*

Les hasards de la conservation font parfois bien les choses. *Le Chevalier au Lion* a été préservé, entre autres, dans un manuscrit recensé par l'inventaire de 1467 de la librairie des ducs de Bourgogne et conservé depuis à la Bibliothèque nationale de France sous la cote BnF fr 12560. Ce manuscrit, auquel il manque 53 feuillets, s'ouvre par le fragment d'un pénitentiel rédigé par la même main que les trois romans de Chrétien de Troyes qui s'y trouvent¹¹⁰ et qui détaille la liste des pénitences à s'infliger pour le rachat des péchés de sodomie et de zoophilie :

f^o 1ra, première ligne : « [...] sodomites, où il ait geu a beste charnellement, il en a vii anz. Set nus fet pollution [...] »

f^o 1ra, dernière ligne (*explicit*) : « Ici fenissent les vers d'Aumone »

f^o 1rb, première ligne (rubrique) : « Ici commence li roumans dou chevalier au lion »

L'association dans un même recueil d'un pénitentiel à la visée bien précise et des romans canoniques de Chrétien de Troyes peut surprendre. Le mélange de documents de diverses natures dans les *codices* médiévaux n'est cependant pas inhabituel et il importe de rappeler que ces regroupements ne sont certainement pas dus au hasard¹¹¹. L'organisation du BnF fr 12560 est particulièrement intéressante dans le cadre de notre étude puisqu'elle tend à suggérer que la réception de certains ouvrages — et notamment de ceux de Chrétien de Troyes — n'allait pas de soi et qu'il valait apparemment mieux prévenir le lectorat de ne pas prendre au pied de la lettre les « enseignements » mis en scène, particulièrement dans cette œuvre où la relation entre les chevaliers est plus « passionnelle » que de coutume. S'il est abusif de conclure que ce fragment condamne à l'avance les péchés dont se rendrait coupable Yvain, sa présence oriente néanmoins la lecture vers la reconnaissance — ou, plus précisément, le repérage — dans les romans qui le suivent immédiatement des situations condamnées par le pénitentiel. En effet, il faut rappeler qu'après avoir manqué à sa promesse de rejoindre son épouse suite à une année passée en compagnie de Gauvain, Yvain sombre dans la folie et erre nu dans la forêt pendant des mois. Cette perte de lui-même, en proie à un repentir ambigu et dépossédé, symbolise bien son

¹¹⁰ *Le Chevalier au Lion, Le Chevalier de la Charrette et Cligès.*

¹¹¹ Voir, entre autres, Keith Busby, *Codex and Context. Reading Old French Narrative in Manuscript*, 2 vol., Amsterdam, Rodopi, 2002 et Yasmina Foehr Janssens et Olivier Collet, *Le Recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, Codex et Contexte », 2010.

détachement du monde courtois, alors qu'il se voit englouti dans l'univers « anarchique » que symbolise la forêt dans l'imaginaire médiéval¹¹². Cette période d'errance se conçoit aussi bien comme une punition pour ses agissements déloyaux envers son aimée et pour la faiblesse qui l'a fait pencher vers l'univers homosocial mis en place par Gauvain que comme une période de remise en question, durant laquelle, pour se parfaire, Yvain renoue avec ses bas instincts et son animalité. Elle se solde d'ailleurs par la rencontre du héros avec le lion qui lui accordera son surnom. Chose curieuse, il dit l'aimer « come [son] cors » (v. 3598), éprouve pour lui un « grant amour » et n'hésite pas à son propos à reprendre un chiasme qui rappelle celui dont usait Marie de France pour résumer les amours de Tristan et Yseut dans le lai du « Chèvrefeuille » : « Qu'il est a moi et je a luy »... (v. 6457) ! On ne s'étonne donc pas qu'un pénitentiel condamnant la sodomie et ceux qui ont « geu avec la beste » puisse être associé au *Chevalier au Lion*. Tovi Bibring explore cette dimension ambiguë dans son article « Sexualité douteuse et bestialité trompeuse dans *Bisclavret* de Marie de France¹¹³ ». Elle y observe comment le loup-garou mis en scène par Marie de France incarne les désirs enfouis d'une sexualité bestiale et inavouable, un désir « diabolique, interdit et discourtois¹¹⁴ ». Ce lai met en scène un baron condamné à se transformer en bête trois jours par semaine : le pauvre homme doit s'enfuir en forêt et y cacher ses vêtements ; si on les lui enlève, il restera à jamais prisonnier du mauvais sort et ne pourra jamais retrouver sa forme humaine. Lorsqu'elle découvre la nature de son envoûtement, sa femme, épouvantée, s'empresse d'accepter les avances d'un ancien prétendant. Elle s'allie à celui-ci pour s'emparer des vêtements de son mari et les dissimuler dans la forêt, le condamnant à une existence bestiale, dont il sera finalement délivré grâce à la sympathie de son seigneur qui, capable de voir au-delà du monstre, s'attachera à l'homme en lui enfoui sous la *beste*. La situation d'Yvain n'est pas sans rappeler cette transformation de l'homme en bête. Bien que le

¹¹² « Dans la mentalité commune du Moyen Âge, la forêt est en effet le siège de redoutables puissances; les normes humaines y sont bouleversées. Donné sans références locales ni temporelles [sauf Brocéliande], le vocable devient dans sa généralité celui d'un lieu de prodiges. [...] Dans le double mouvement d'attrait et de répulsion que suscite au cœur de l'homme la “ la forêt interdite ”, le chevalier arthurien trouve de quoi [...] se libérer éventuellement des limites sociales [...] », Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*, p. 150.

¹¹³ Tovi Bibring, « Sexualité douteuse et bestialité trompeuse dans *Bisclavret* de Marie de France », dans *French Studies : A Quarterly Review*, Volume 63, No 1, Janvier 2009, Oxford University Press, p. 1-13.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 9. Sur le loup-garou, voir aussi Marcel Faure, « Le *Bisclavret* de Marie de France, une histoire suspecte de loup-garou », dans *Revue des Langues romanes*, LXXXIII, 1978, p. 354-356.

roman de Chrétien de Troyes ne mette pas en scène de véritable métamorphose, la présence de l'exotique lion, qu'il parvient à apprivoiser au point de le prendre comme « compagnon », dote le héros d'un caractère merveilleux. Tout comme Bisclavret, Yvain régresse vers l'animalité — il mange en toute connaissance de cause la « venison trestote crue » (*Le Chevalier au Lion*, v. 2828) — jusqu'à ce qu'on daigne lui redonner de quoi se vêtir.

Pour Bibring, la peur qu'éprouve la femme de Bisclavret de partager la couche de son mari et de se soumettre ainsi à sa part monstrueuse — cristallisée par la figure du loup — n'est autre que la peur de se livrer à ses bas instincts. L'auteur rappelle aussi que Marie de France associe souvent le thème de la « dévoration » à celui de l'appétit charnel et ne laisse ainsi planer aucun doute sur la parenté des deux instincts. Le personnage mi-homme mi-bête permet donc d'incarner l'ambivalence inhérente à chaque homme et à laquelle la femme semble incapable de faire face. Comme la métamorphose de Bisclavret, l'apparition du lion dans le roman de Chrétien de Troyes vient personnifier ce qui reste de la bestialité qu'a expérimentée Yvain en forêt mais qu'il aura tôt fait de dompter puisque le lion en viendra à ressembler davantage à un animal de compagnie qu'au fauve qu'il aurait pu être. La lecture de Bibring tend donc à suggérer que les agissements d'Yvain ont pu porter à confusion et être interprétés comme une tendance chez le héros à trop se rapprocher des hommes et des bêtes... inclination qui a pu donner envie aux copistes de mettre en garde l'auditeur/lecteur.

Ainsi, la chose laisse à penser que la dimension homoérotique latente qui s'exprime de multiples manières dans les romans arthuriens à l'étude a pu être perçue, puisqu'elle se voit confortée ici par la réception (manuscrite), tant « ancienne » que « moderne ». En effet, en plus de l'organisation codicologique, la consultation des variantes entre les différents manuscrits d'une même œuvre, l'examen de quelques miniatures illustrant certaines scènes et l'analyse des traductions modernes, très souvent biaisées, démontrent à la fois une conscience du phénomène de la part du lectorat contemporain des textes, un malaise omniprésent dans la réception postérieure — qui tend souvent à vouloir évacuer toute ambiguïté possible — ou encore, des nuances entre les traductions qui montrent bien que les interprétations de chacun sont plus ou moins enclines à un flou significatif.

Les variantes

L'étude comparée des différents manuscrits peut parfois permettre de

reconstituer la version originale d'un texte, comme le fait Alexandre Micha dans son fameux ouvrage *La Tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*. Notre analyse recourra cependant plutôt à l'approche synthétisée par Eslpeth Kennedy dans son article « The Scribe as Editor »¹¹⁵ :

While not true redactors, for they have not fundamentally remodelled the text, the scribes were often « editors » in the sense that they seem to have aimed at producing a text which would be agreeable to their readers. [...] Many of them were prepared to make certain corrections in order to make sense of corrupt passages, to modernise the language and to add and eliminate details to bring the romance more into line with current demands¹¹⁶.

Au-delà des variantes plus ou moins signifiantes qui, par exemple, changent un substantif pour son synonyme et qui laissent le lecteur au point mort¹¹⁷, il existe des variantes qui font sens et qui permettent d'éclairer la lecture que l'on a pu faire de l'œuvre. Loin de prétendre à une étude exhaustive des différents manuscrits, nous ne considérerons ici que quelques extraits tirés de deux romans de Chrétien de Troyes, *Yvain* et *Érec et Énide*. Dans les passages choisis, les variantes se démarquent assez nettement du texte sinon « original », du moins homogénéisé, pour qu'elles puissent laisser entendre une réelle réinterprétation d'un morceau par un scribe ou, comme l'écrit Bernard Cerquiglini, « un commentaire, une paraphrase, le surplus de sens, et de langue, apporté à une lettre essentiellement inaccomplie¹¹⁸ ».

1) *Érec et Énide*

Dans son chapitre portant sur les manuscrits de Chantilly et du Vatican, Alexandre Micha souligne avec ferveur — et beaucoup d'indignation — que ceux-ci présentent des différences très prononcées. En effet, il avance que s'il est naturel que le copiste commette quelques erreurs ou non-sens, il est inacceptable qu'il aille jusqu'à reformuler entièrement de longs passages au détriment du sens qu'il dit « premier » et de certains éléments clefs de l'intrigue. Par exemple, lorsqu'Érec et Énide arrivent chez le comte Galoain, le héros se lie d'amitié avec ce dernier avant de

¹¹⁵ Eslpeth Kennedy, « The Scribe as editor », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, éd. Jean Charles Payen et Claude Régner, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970, t. 1, p. 523-531.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 531.

¹¹⁷ Alexandre Micha, *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1966 [1939], p. 214.

¹¹⁸ Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Le Seuil, coll. « Des Travaux », 1989, p.58-59.

s'apercevoir, bien plus tard, qu'il compte lui voler sa femme. La scène, s'insurge Micha, est tronquée et certains éléments — comme le fait que Galoain remarque Énide — n'apparaissent pas, ce qui brouille la compréhension du passage¹¹⁹ :

Mout i ot cierges alumez	Mout i ot cierges alumez
Et chandoiles espessemant.	
A trois compaignons solemant	A trois compaignons solemant
Vint li cuens que n'an i ot plus.	Vint li cuens molt privéement
Erec contre lui leva sus	Entre lui et son escuier
Qui molt estoit bien anseigniez,	Que il avoit durement cier.
Si li dist « Sire, bien veigniez! »	Erec dit : « Sire, bien veigniez »
Et li cuens resalua lui.	Et li cuens li fait grant amistié (+1) ;
Acoté se sont anbedui	En ceste terre quant venistes,
Sor une coute blanche et mole,	Sire, vos por quoi le dites (-1)
Si s'antracointe de parole.	Je vis huit main en ceste país,
Li cuens li porofe et presante,	Si me suis en cest ostel mis.
Et prie li qu'il li constante	– Or me dites de vos novieles,
Que de lui ses gages repraingnent.	Se les savés bones et biles,
Mes Erec prandre ne les daingne,	Por quoi si este anbatus
Einz dit qu'assez a a desprandre ;	Que bien i soiés vos venus.
N'a mestier de son avoir prandre.	– Je volentiers vos serviroie
Molt parole de mainte chose,	A vo gré volentiers froie (-1)
Mes li cuens onques ne repose	De vo service sui ge pres,
De regarder de l'autre part ;	Et seroie tos tant ergres (?)
De la dame se prist regart.	Ses vos commander me voliés
Por la biauté qu'an li veoit,	Et ne sor moi faire daigniés.
Tot son pansé en li avoit.	Li quens respont : « Vos cortoisie
Tant l'esgarda comme il plus pot ;	Est a moi bien aparillie
Tant l'encovi et tant li plot	A faire vo commandement ;
Que sa biauté d'amors l'esprist.	Vos avez le cors molt vallent
De parler a li congié prist	Et je por co que vos serviroie (+1)
A Erec molt covertemant.	Que vos cuer voi en bonne voie.
Sire, fet il, je vos demant...	– Sire, fet il, je vos demant...

Micha blâme avec véhémence l'ineptie et l'inattention du copiste et soutient que « toutes sortes de rédactions fautives croupissent dans ce fatras, mais [qu']outre les impropriétés (38 cas, cf 6261) et les gaucheries (34 cas), ce sont les illogismes qui se signalent surtout à notre attention »¹²⁰. Pourtant, comme dans bien des cas, il vaut mieux ne pas oublier que ce qui est mis de côté par la critique sous prétexte qu'il s'agit d'un « manque de style¹²¹ » ou d'une bévue imputable à un scribe « inintelligent et sans scrupules¹²² » mérite souvent qu'on s'y attarde, particulièrement dans le cas d'un remaniement aussi marqué.

¹¹⁹ Micha, *op. cit.*, p. 341.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 345.

¹²¹ Tout comme Moshe Lazar, qui accusait Chrétien de Troyes que son style manquait de raffinement aux vers 2101-2104 du *Chevalier au Lion*, *Amour courtois et « fin'amors »...*, p. 208.

¹²² *Ibid.*, p. 346.

Un examen succinct des deux versions suffit à exprimer des divergences surprenantes qui laissent planer un doute sur la sexualité des personnages masculins. D'emblée, la scène est en soi assez particulière : Érec, toujours en froid avec Énide, se soucie fort peu du sort de celle-ci. Il n'a pas encore rencontré Guivret le Petit et ne fait que se battre sans grand intérêt en cherchant des prétextes pour faire des reproches à son amie. Lorsqu'ils arrivent chez le comte Galoain, Érec est enclin à se lier d'amitié avec celui-ci, qui cherche en fait à l'amadouer pour pouvoir plus aisément s'emparer d'Énide. L'habile homme procède vraisemblablement à une manœuvre de séduction envers Érec. Sa lascivité ambivalente a déjà été soulignée plus tôt dans le texte, puisque c'est après avoir appris qu'ils étaient tous deux d'une beauté incomparable qu'il demande à voir les jeunes gens ; il tient précisément à savoir s'il est vrai qu'Érec est plus beau que lui, cette beauté hors du commun étant le premier élément de description que lui offre son valet. La chose l'inquiète vraisemblablement : « Je pans et croi/ Que il n'est pas plus biaux de moi ? » (v. 3231-3232). Sa coquetterie anxieuse, digne de celle de la reine maléfique de *Blanche Neige*, va de pair avec la thématique du narcissisme qui transparaît dans tout le roman. C'est donc accompagné de ses trois seuls compagnons qu'il rejoint Érec dans sa chambre, puis s'assied à ses côtés (« Acoté se sont anbedui »), sur « une coute blanche et mole » où ils « s'antracointe de parole » (comme le feront plus tard Gauvain et la demoiselle d'Escavalon dans *Le Conte du Graal*, v. 5815-5831) ! Il lui propose ensuite de subvenir à ses besoins monétaires, puis se laisse distraire par la beauté de la dame de son protégé. La scène suggère déjà que ce comte mielleux et malveillant cherche à mettre Érec en confiance en lui proposant de subvenir à ses besoins, dans une atmosphère confidentielle et légèrement suggestive. Or ce qui n'est que suggéré dans le manuscrit du Vatican semble volontairement exacerbé par le copiste du manuscrit de Chantilly — manuscrit qui se caractérise d'ailleurs par la réunion d'un nombre de textes fortement marqués par le ludisme et la parodie, comme l'a montré Francis Gingras¹²³ — et confère à la scène une intimité beaucoup plus marquée.

Tout d'abord, le vers 3267 est éliminé par le copiste, qui « tamise » en quelque sorte l'ambiance, puisque si plusieurs cierges brûlent encore (« Mout i ot cierges alumez »), on ne retrouve cependant plus autant de *chandoiles* qui éclairaient *espessemant* la pièce. Ensuite, l'explication du nombre restreint de compagnons du

¹²³ « La triste figure des chevaliers dans un codex du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) », *Revue des langues romanes*, vol. 110, n° 1, 2006, p. 77-97.

comte se précise : « vint li cuens que n'an i ot plus » se transforme en « vint li cuens molt privéement », variante qui insiste assez clairement sur l'intimité au détriment de la justification logique du comité restreint. Les vers suivants, « Erec contre lui leva sus/ Qui molt estoit bien anseigniez,/ Si li dist « Sire, bien veigniez! »/ Et li cuens resalua lui », reflètent les bonnes manières d'Érec, qui accueille le comte et que celui-ci resalue. La formulation du manuscrit de Chantilly insiste plutôt sur la proximité des hommes présents et sur le bonheur qu'ils semblent éprouver à faire connaissance, puisque le comte va s'asseoir entre son invité et son *escuier*, qu'il « avoit durement cier », c'est-à-dire qu'il affectionne énormément. Au lieu de simplement saluer Érec, il « li fait grant amistiés ». Les vers 3277 à 3283 de la version « originale » reconstituée offrent simplement en discours rapporté la conversation d'Érec et du comte, puis la distraction de ce dernier qui est soudain absorbé par la beauté d'Énide. Le manuscrit de Chantilly, bien au contraire, ne fait qu'étayer la dévotion d'Érec pour son hôte :

– Je volentiers vos serviroie
 A vo gré volentiers froie (-1)
 De vo service sui ge pres,
 Et seroie tos tant ergres [sic]
 Ses vos commander me voliés
 Et ne sor moi faire daigniés.

Le chevalier explique bien qu'il est tout entier à la disposition du comte, qui peut lui commander à son aise. L'insistance, rendue par la redondance du propos (*volentiers, volentiers, serviroie, service*), illustre d'ailleurs assez bien la confiance exagérée qu'il préfère octroyer à un inconnu plutôt qu'à sa femme dont il se méfie perpétuellement. Cette déclaration remplace précisément le passage où le comte observe Énide sans écouter Érec. Celui-ci répond à l'affection de son invité : « Vo cortoisie/ Est a moi bien aparillie/ A faire vo commandement », ce à quoi il ajoute qu'il a « le cors molt vallent ». Ainsi, à la description du corps d'Énide se substitue un renvoi à celui d'Érec.

Certes, comme s'en désole Alexandre Micha, certains vers ne se comprennent plus et « on ne sait trop comment répartir le dialogue entre les deux personnages¹²⁴ ». Toutefois, il est probablement exagéré de qualifier d'inintelligente une telle reformulation, puisqu'il paraît évident qu'une intention relativement homogène guide le propos. Il n'est pas complètement « insensé » que Galoain aille parler à Énide sans qu'il soit dit au préalable qu'il l'a remarquée puisque c'est après avoir entendu

¹²⁴ Micha, *op. cit.*, p.341.

chanter ses louanges qu'il a invité les jeunes gens. Le copiste semble tout simplement accentuer la manipulation du comte et la crédulité d'Érec en accusant l'ambiguïté qui règne entre eux et en éliminant tout bonnement le tiers féminin de la scène.

2) *Yvain ou Le Chevalier au Lion*

Le roman du *Chevalier au Lion* a été conservé dans sept manuscrits complets :

- A : Chantilly, Musée Condé 472 (f° 174r°-195v°)
- G : Paris, BN, fr. 12560 (f° 1r°-41r°)
- H : Paris, BN, fr. 794 (f° 79v°-105r°)
- P : Paris, BN, fr. 1433 (f° 61r°-118r°)
- R : Princeton, Garrett 125 (le roman y est complet, mais relié dans le plus pur désordre)
- S : Paris, BN, fr. 12603 (f° 72r°-110r°)
- V : Rome, Vatican, Christine 1725 (f° 34v°-68r°)

L'étude de ces sept versions différentes permet d'observer un éventail d'interprétations de quelques scènes. Qui plus est, *Yvain*, qui a été perçu comme le plus « traditionnel » des récits de Chrétien de Troyes, développe amplement la relation entre le héros et Gauvain et en fait ouvertement une des intrigues centrales du récit.

L'extrait de casuistique amoureuse qui traite de l'amour unissant, sans qu'ils ne le sachent, Yvain et Gauvain lors du quiproquo qui les fait s'affronter incognito (v. 5998-6228) est significativement fertile en matière de variantes. En effet, le passage auquel il fait directement écho et dont il sera question ci-dessous — soit celui qui décrit la naissance de l'amour d'Yvain pour Laudine (v. 1378-1405) — est loin de présenter des variations aussi marquées. Il est donc raisonnable de supposer que les interventions des scribes devenaient plus nombreuses au moment d'extraits concernant l'amour entre hommes. L'édition qui nous sert de « jalon » est celle de Flammarion (collection « GF »), qui reproduit le texte publié en 1912 par Wendelin Foerster. Cette édition critique cherche à homogénéiser les versions des sept différents manuscrits afin de se rapprocher de l'idée du texte « original » de Chrétien de Troyes¹²⁵ et, malgré les limites de l'approche lachmanienne, constitue un point de repère utile pour l'étude des modifications.

¹²⁵ Michel Rousse, introduction à *Yvain ou Le Chevalier au lion*, trad. Michel Rousse, Paris, Éditions Flammarion, coll. « GF », 1990, p. 39.

Le passage comporte bon nombre d'ambiguïtés. D'emblée, après avoir décrit jusqu'où seraient prêts à aller les deux chevaliers dans leur dévotion mutuelle, l'auteur pose la question : « N'est ce **amors antiere** et fine? » (v. 6013). Le manuscrit A est le seul qui remplace *entiere* par *loiaus* (« N'es ce **amors loiaus** et fine », v. 6015). L'adjectif « entier » renvoie davantage à une idée de pureté et de perfection, éradiquée par l'adjectif « loiaus », ce qui dénoterait une tendance à vouloir supprimer une ambiguïté potentielle, l'idée d'un amour « fin » — adjectif qui associe l'amour entre hommes à la sphère de l'érotique courtoise — et « entier » évoquant certainement plus qu'une simple amitié. Dans la séquence où le narrateur s'interroge sur la possibilité de cohabitation de l'amour et de la haine, il affirme qu'il est difficile de concevoir qu'ils puissent se trouver « L'une avuec l'autre **en un menoir** » (v. 6030). Chacune des variantes parle de la coexistence possible de l'amour et de la haine sous un même toit, c'est-à-dire dans une même demeure. Curieusement, seul le copiste du manuscrit H préfère changer l'expression et évoquer plutôt une proximité « d'un seul soir », ce qui donne à l'extrait une connotation tout à fait différente : « L'une avoeques l'autre **.i. seul soir** » (v. 6032). Le narrateur explique ensuite qu'il peut y avoir plusieurs chambres dans une même maison (*chas*) et que l'amour et la haine y jouent sans doute à cache-cache : « Mes an un chas a plusors manbres » (v. 6033). Le manuscrit S remplace la métaphore du « chas » pour en revenir au « cuer » (« Car en i. cuer a pluisors mambres », v. 6035), faisant ainsi directement référence aux sentiments.

Une des variantes est particulièrement surprenante : tous les manuscrits insistent sur la cécité de l'amour et de la haine et on lit d'ailleurs au vers 6053 : « Ci est amors **avugle tote** ». Le manuscrit H présente la variante suivante (au vers 6055) : « Si est amors **asez trop glote** ». Il s'agit du même manuscrit ayant employé la métaphore « d'un seul soir », qui à présent accuse l'amour d'être « assez trop glote », soit « beaucoup trop gourmand » ! L'utilisation d'un terme renvoyant au lexique de la gourmandise alors qu'il est question de l'amour qui unit deux chevaliers aveuglés par la haine peut porter à confusion et tend à redéfinir le simple attachement amical comme une appétence incontrôlable. Dans son essai *The Language of Sex : Five Voices from Northern France around 1200*, John Baldwin rappelle que la gloutonnerie et la perversion sexuelle, qui figurent au demeurant parmi la liste des péchés capitaux, sont intimement reliées : « Many kinds of illicit lust are born of gluttony : simple fornication, adultery, incest, and the sodomites' most shameful vice.

The signification is purely anatomical : the stomach and the genitals are close to each other (*Vicina enim sunt venter et genitalia*)¹²⁶ ».

Le parallélisme entre certaines scènes est renforcé par les ajouts et les variations lexicales opérés par quelques copistes. Par exemple, les vers 6727 à 6729 évoquent le désir qu'a Laudine de rencontrer le valeureux chevalier qu'elle ne reconnaît pas, à la fin du roman. Ces vers sont construits de la même manière que les vers 6243 à 6245, où Gauvain, épuisé par la bataille et reconnaissant la valeur de son adversaire, exprime une idée semblable à celui-ci, qui est en fait son cousin et ami :

Le lion et le chevalier	« Ne chevalier, cui tant vosissse
Qu'ele voloit mout acointier	Conoistre , ne cuidai veoir ».
Et mout conoistre et mout veoir .	

Le copiste du manuscrit R change même le verbe « conoistre » pour « amer » dans l'intervention de Laudine. Il confirme ainsi le caractère sensuel de ce désir de « connaissance » (« Et molt **amer** et molt veoir », v. 6731) et reconduit l'association de l'amour et de la vue¹²⁷. Étant donnés les nombreux parallèles déjà soulignés dans le roman, le rapprochement des deux scènes se fait tout naturellement et les copistes semblent même tenir à exacerber la ressemblance entre les deux passages. En effet, les vers interpolés du manuscrit H (c'est-à-dire la copie de Guiot, qui contenait « .i. seul soir » et « asez trop glote ») rappellent à l'ordre l'*acointance* et ajoutent que Gauvain pourrait priser Yvain « a merevoilles » :

Ne chevalier que je vousisse
Tant veoir ne tant acointier
A merevoilles vos puis prisier
 Que vaincuz me cuidai veoir
 (v. 6246, 6246a, 6246b, 6247)

De plus, le copiste du manuscrit S remplace délibérément le verbe « veoir » par « acointier » et renforce également le parallélisme entre les deux affections mises en scène : « Ne chevalier dont tant volisse/ Et **connoistre** et **acointier** » (v. 6246-6247). Finalement, dans les vers « Qui si tost a mis antre vos/ Ceste **amistié** et ceste acorde? » (v. 6322-6323), le manuscrit V remplace « amistié » par « amor » : « Qui a mis si tost entre vos/ Tel **amor** et tele concorde » (v. 6324-6325).

On remarque dans la plupart des manuscrits des variantes intéressantes, mais il

¹²⁶ Pierre le Chantre, « Verbum abbreviatum », in John. W. Baldwin, *The Language of Sex : Five Voices From Northern France Around 1200*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 182.

¹²⁷ Pour Chrétien de Troyes, les yeux sont « li mireors au cuer » (*Cligès*, v. 710) ; pour André le Chapelain, le regard est à la source même du sentiment amoureux (Andreas Capellanus, *De Amore*, éd. E. Trojel, 1892, reprint Munich, Eidos, 1964, p. 1.)

est impossible d'en tirer véritablement une ligne directrice. Le seul manuscrit comportant deux variantes notables est le manuscrit H (« .i. seul soir » et « asez trop glote »), mais, sur presque 7000 vers, ces modifications demeurent minimales. Il est bien évidemment impossible de confirmer une intentionnalité précise quant aux modifications opérées dans les manuscrits d'*Yvain* et d'*Érec et Énide*. Comme le rappelle Keith Busby, la malléabilité propre aux textes médiévaux a souvent laissé place à une surinterprétation hâtive de la part de plusieurs critiques¹²⁸. Il n'en demeure pas moins que des allusions et accentuations que nous avons relevées se dégagent une cohérence de propos, qui force le lecteur à s'interroger.

Entre Anciens et Modernes

Les versions des manuscrits disponibles de *Méragis de Portlesguez* ne se démarquent pas suffisamment les unes des autres pour qu'y soit consacrée une partie de cette étude. En revanche, la réception critique de l'œuvre et, plus particulièrement, des passages déjà analysés, mérite qu'on s'y attarde. Le résumé de la scène de combat entre Méragis et l'Outredouté, rédigée par Émile Littré dans le *Journal des Savants* en constitue un exemple intéressant :

Enfin, après bien des semaines, un chevalier, entrant dans le cercle enchanté, a pris la carole, et Méragis s'est trouvé libre. Maintenant il n'ira pas loin sans rencontrer l'Outredouté. Il avait appris de Laquis comment le félon lui avait crevé un œil ; il avait ressenti le plus vif chagrin d'avoir été cause de ce malheur, et il avait juré qu'il succomberait ou qu'il rapporterait au pauvre Laquis la main droite qui avait commis le méfait. C'est dans ces dispositions qu'il aperçoit *le rouge écu au serpent noir*. Une lutte à mort commence ; les armes sont brisées, le sang coule, les plaies sont profondes ; les deux chevaliers s'arrêtent un moment pour se dire que jamais ils n'ont rencontré si redoutable adversaire ; puis ils se reprennent, et, dans cet effort suprême, l'Outredouté meurt et Méragis tombe sur lui, près de mourir ; mais il se souvient de sa promesse, se relève, tranche la main de l'Outredouté et retombe.¹²⁹

La description pourtant précise de la bataille tente vraisemblablement de passer outre le caractère bien particulier de l'affrontement et, cherchant à le justifier par des arguments de nature sentimentale, elle explique les raisons pour lesquelles Méragis est à ce point heureux de rencontrer l'Outredouté alors qu'il a autre chose en tête :

¹²⁸ Elspeth Kennedy remarque : « scholars have often made considerable, and indeed perhaps too liberal, use of the hypothesis of deliberate scribal interventions during the prehistory of the great romance cycles to explain obscurities in the text, inconsistencies and mysterious allusions », *op. cit.*, p. 523.

¹²⁹ Émile Littré, *Études et glanures*, pour faire suite à l'Histoire de la langue française, Paris, Didier et cie, 1980, p. 350.

c'est bien uniquement parce qu'il a « ressenti le plus vif chagrin » d'avoir été la cause du malheur du « pauvre Laquis », — personnage qui hait tout autant l'Outredouté que Méraugis¹³⁰ — que Méraugis se délecte de sa rencontre et « c'est dans ces dispositions qu'il aperçoit *le rouge écu au serpent noir* ». Rien n'est dit sur cette interjection congratulatrice si particulière que l'auteur du compte rendu prend tout de même la peine de mentionner (« ils s'arrêtent un moment pour se dire que jamais ils n'ont rencontré si redoutable adversaire ») de même que sur la façon dont elle prend fin (Méraugis tombant sur l'Outredouté). Il ne faut pas perdre de vue que cette interruption où « les deux chevaliers s'arrêtent un moment pour se dire que jamais ils n'ont rencontré si redoutable adversaire » n'a aucune valeur narrative : la bataille aurait la même issue avec ou sans elle, alors que dans le roman plus « traditionnel », une telle pause servirait au contraire à dévoiler l'identité ou l'éventuel lien de parenté de l'adversaire et viendrait mettre un terme au combat. Aussi « inutile » soit-elle, elle n'est pourtant pas ignorée par le rédacteur du *Journal Savant* et sera même reprise dans le sommaire télégraphique de l'introduction du roman dans l'édition d'Henri Michelant de 1869 :

- Il rencontre l'Outredouté, qu'il reconnaît à son écu, 188.
- Défi et combat des deux chevaliers, 189.
- **Conversation** à la suite de laquelle ils renouvellent la lutte, 192.
- Mort de l'Outredouté, 197.
- Méraugis lui coupe la main ; il perd connaissance, 197. »¹³¹

De la même manière, les « éclaircissements » de Philéas Lebesgue, éditeur en 1908 de *Méraugis* et du *Songe d'enfer*, résument étrangement la scène :

[Méraugis] vient, bien contre son gré, prendre la place de l'Outredouté dans le château enchanté des Karoles (caroler, danser en rond, symbole des difficultés que l'homme éprouve à découvrir l'essence et à s'y attacher, par amour excessif des voluptés immédiates). L'Outredouté s'installe à la porte du château pour attendre son rival, et, quand un chevalier nouveau pénètre dans le château pour délivrer ce dernier, la bataille s'engage, farouche, au cours de laquelle **l'Outredouté mourant étreint Méraugis et l'entraîne dans sa chute**¹³².

Le résumé de Philéas Lebesgue fait bien apparaître le zèle de l'éditeur, qui s'applique à expliquer chaque motif, à fournir l'étymologie de chaque nom et à retrouver la

¹³⁰ « Ha, dit Laquis sospirant,/ Se je ja mes vivoie tant/ Que je veïsse cors a cors/ Vos .ii. ensamble en champ la fors/ Combatre a l'espee d'acier/ Tant que fust as teste trenchier,/ Onques de riens si liez ne fui./ Car ge haz vos e si haz lui. », *Méraugis de Portlesguez*, v. 2572-2579.

¹³¹ *Meraugis de Portlesguez, Roman de la table ronde par Raoul de Houdenc, publié pour la première fois par H. Michelant*, Paris, Tross, 1869, p. 8.

¹³² Philéas Lebesgue, trad. et comm. critique, dans *Le songe d'enfer, suivi de La voie de paradis : poèmes du XIIIe siècle précédés d'une notice historique et critique et suivis de notes bibliographiques et d'éclaircissements*, E. Sansot & cie, 1908, p. 37.

signification de chaque action. Malgré ce désir d'exhaustivité, il passe souvent outre certains éléments clefs, qu'il souligne pourtant ici dans la description qu'il fournit de la bataille « farouche » à l'issue de laquelle « l'Outredouté mourant étreint Méraugis et l'entraîne dans sa chute ». Une telle formulation ne tend-elle pas à suggérer sinon une certaine part d'érotisme, du moins une sensation équivoque de la part de l'éditeur? Il revient d'ailleurs au récit de Lidoine — à la trame sentimentale — immédiatement après cette remarque qu'il évoque, du reste, juste après la mention de la carole, qualifiée de « symbole des difficultés que l'homme éprouve à découvrir l'essence et à s'y attacher, par amour excessif des voluptés immédiates ». Cette disposition ne saurait être interprétée innocemment : le combat incarnerait, selon la formulation de l'éditeur, les « voluptés immédiates » que le personnage se doit de surmonter pour « découvrir l'essence et [...] s'y attacher », soit revenir à la femme promise. Le passage du travestissement, tout aussi particulier, est également décrit de façon très évasive et presque elliptique par Lebesgue : « dans l'exécution de cette ruse, Méraugis en est amené à revêtir la robe de la Dame. Les chevaliers réussissent à s'échapper ; mais Méraugis a oublié Lidoine, qui est demeurée dans la tour et qui le croit tué¹³³. »

Michelle Szkilnik, dans son analyse introductive de l'œuvre, ne fait pas non plus mention de la particularité de l'affrontement, qu'elle qualifie simplement de « violent ». Aucun compte rendu du texte n'ignore donc l'issue pour le moins curieuse de ce combat ; personne cependant ne semble en faire cas. Les périphrases, silences et raccourcis viennent peut-être traduire le malaise qu'ont pu ressentir les rédacteurs et éditeurs face à ces scènes dont nous avons souligné plus tôt la très forte ambiguïté.

Traductions

Ami, amor, amer

Le rejet « pudibond » de la dimension homoérotique de la littérature arthurienne en vers n'est pas le lot des lecteurs des siècles plus anciens puisqu'il se remarque jusque dans les nombreuses traductions en français moderne. Le problème de la traduction des termes relatifs à l'amitié et à l'amour reste à peu près entier dans la plupart des cas, ceux-ci possédant une très large extension sémantique. En effet, pour éviter des interprétations soi-disant anachroniques, les traducteurs ont tendance à

¹³³ *Idem.*

interpréter les mêmes termes (*amer*, *amor*) en les traduisant par des champs lexicaux différents selon qu'il est question d'un rapport homme-femme ou homme-homme, alors que l'ambiguïté semblait volontairement maintenue dans les textes d'origine. Michèle Perret, par exemple, mentionne d'emblée dans sa traduction du *Bel Inconnu* la difficulté qu'il y a à rendre correctement le sens du terme « ami » :

Dans ce texte, *amie* et *ami* sont des termes suffisamment polysémiques pour entraîner de nombreuses difficultés de traduction. En adresse, ce sont des termes qui vont de la plus grande tendresse amoureuse (Guinglain : v. 4880 ; la dame : v. 4915, 4985, 5000) à la simple désignation d'inconnus (le roi à Hélié : v.241) ou à l'adresse à des inférieurs (l'Inconnu à Robert : v. 2675). Dans les autres emplois, ils peuvent désigner quelqu'un avec qui on a eu des relations sexuelles (cf. v.750, 4815, et peut-être v. 1264 et 1268, vers très importants où *amie* désigne soit la maîtresse soit la femme qui aime). Mais ces termes désignent aussi bien quelqu'un qui aspire au statut d'amant sans l'avoir obtenu, comme Mauger le Gris, le gardien de l'Île d'Or (v. 2005 sq.), que l'amant ou l'amante (v. 4715, 6257, 6261). Nous avons donc selon les cas traduit ce terme par ami(e), bien-aimé(e), maîtresse, amant(e), prétendant¹³⁴.

Le terme laisse donc une place légitime à l'interprétation et Chrétien de Troyes s'amusait déjà de ces complications. Ainsi, dans *Le Conte du Graal*, il décrit la déception de Guiromelant de n'avoir pu être l'« ami » de l'Orgueilleuse de Logres qu'au sens amical et non pas charnel :

Et la pucele **fu m'amie**
 Mais ensin **ne fu ele mie**
 Qu'ele onques me vosist amer,
 N'**ami ne me daignoit clamer**
 [N'onques se force ne li fis
 Ne la baisai ce vos plevis
 N'onques ne fist point de mon buen
 Car je l'amoie maugré suen]
 C'a un **soen ami la toli**
 Qu'ele **soloit mener o li**
 Si l'ocis, et li en menai
 Et do servir molt me penai.
 (v. 8477-8484/8488 selon le manuscrit, coll. « Lettres Gothiques », p. 592)

L'ambiguïté du terme existe donc déjà au moment même où Chrétien de Troyes écrit ces lignes et elle est assez forte pour qu'il choisisse lui-même d'en souligner les variations et les confusions qu'elle peut occasionner. Si la jeune fille a été « l'amie » du chevalier, puisqu'elle l'a suivi, elle ne veut cependant pas être « sienne » puisqu'elle préfère être l'amie d'un autre dont elle espère la compagnie (« ele soloit mener o li »). D'ailleurs, les vers interpolés cherchent de toute évidence à expliciter une action sous-entendue qui frôle apparemment le viol, puisqu'il est précisé que

¹³⁴ Michèle Perret, annotation dans *Le Bel Inconnu*, op. cit., p. 47.

Guiromelant ne pouvait aimer la jeune fille que « maugré suen », c'est-à-dire « malgré elle ». Ces vers redoublent l'ambivalence de la portée du terme et nous force à nous demander s'il est possible d'être « ami(e) » malgré soi.

D'autre part, tous les dictionnaires sont clairs sur ce point : le mot *amor* désigne aussi bien l'amitié dépourvue de désir charnel que l'amour au sens « moderne ». Le complément au dictionnaire Godefroy le décrit ainsi : « sentiment d'affection d'un sexe pour l'autre ; affection profonde en général » et le *Dictionnaire du Moyen Français* le qualifie également, dans ses deux premières définitions, de « Lien affectif (en dehors de toute attirance sexuelle) » et, dans le cas d'une relation amoureuse entre homme et femme, d'un « attachement sentimental », soit platonique, sentimental ou charnel, soit uniquement charnel, « marqué notamment par des relations sexuelles hors mariage ou en situation d'adultère ». Le terme « amitié » est défini de manière à peu près identique et le terme « ami », quant à lui, est défini dans le dictionnaire Godefroy comme « celui, celle que nous aimons, amant, maîtresse ».

Ainsi, dans l'esprit de l'étroit lien vassalique et de compagnonnage, le même verbe *amer* s'utilise pour unir et les amis et les amants, dans les romans canoniques autant que dans leurs parodies. On remarque les mêmes difficultés de traduction lorsque c'est le vocabulaire explicitement « amoureux » qui est employé et qu'on le traduit en termes amicaux. La chose est frappante notamment dans *Le Chevalier au Lion*, lorsqu'il est question de la relation entre Yvain et Gauvain, son cousin :

Flammarion	traduction de Michel Rousse
Se seront bien antracointié (v. 6227)	se seront abordés (p. 334)
[...] « Je sui Yvains Qui plus vos aim qu'ome del monde Tant come il dure a la reonde; Que vos m'avez amé toz jorz » (v. 6284-6287)	Je suis Yvain, qui a pour vous plus d'amitié que personne au monde, car j'ai reçu de vous la preuve d'une amitié constante (p. 336)
« Seignor! », fet il, « antre vos deus A grant amor . Bien le mostrez [...] » (v. 6372-6373)	« Seigneurs », dit-il, « une grande amitié vous unit; [...] » (p. 341)
Que l'an disoit, qu'antre nos deus Avoit amor et acointance (v. 6484)	... car il était connu que nous étions unis d'amour et d'amitié (p. 346)

Il règne de toute évidence une incertitude dans les choix de traduction. Même dans des contextes similaires (l'affection entre deux personnes du même sexe), *amor* est alternativement traduit par « amour » et par « amitié ». Il semblerait que dans sa version, Michel Rousse ne conserve le terme « amour » que lorsqu'aucun autre choix

ne s'offre à lui, comme lorsqu'il est immédiatement suivi d'*acointance* qui se verra alors traduit par « amitié ». Le terme *acointance*, on l'a vu, est lui aussi problématique et la traduction le montre bien en rendant « bien entracointié » par le participe passé « abordés ». La situation est la même dans la tirade du narrateur qui porte sur la métaphore de l'amour et de la haine décrits comme habitant sous un même toit. Le passage s'inscrit dans une tradition allégorique précise¹³⁵ qui traite bien de l'amour et non pas de l'amitié, ce qui élimine d'emblée la possibilité d'une hésitation dans la traduction :

Pour voir, mes sire Gauvains **aimme**
Yvain et compaignon le claimme [...] Par foi! C'est mervoille provee,
Qu'an a an un veissel trovee
Amor et Haïne mortel.
Des! meïsme an un ostel
Comant puet estre li repeires
A deus choses, qui sont contreires ? [...] Ensi puet bien estre la chose :
Espoir **Amors** s'estoit anclose
En aucune chanbre celee,
Et Haïne s'an iere alee
Es loges par devers la voie
Por ce que viaut que l'an la voie. [...] Ha! **Amors**, ou es tu reposte?
Car t'an is! si verras, quel oste
Ont sor toi amené et mis;
Li anemi a tes amis.
(*Le Chevalier au Lion*, v. 6005-6006 ; 6021-6026 ; 6035-6040 ; 6045-6048.)

Il est vrai que monseigneur Gauvain **aime** Yvain et l'appelle son compaignon. [...] Par ma foi, c'est une vraie merveille que de voir si étroitement unis **Amour** et Haine mortelle.

Dieu! Comment en un même logis deux sentiments aussi contraires peuvent-ils cohabiter? [...] Voici comment les choses peuvent se présenter : **Amour** s'était peut-être enfermé dans une chambre secrète tandis que Haine était allée dans les galeries donnant sur la rue, dans l'intention d'être vue. [...] Ha, **Amour**, où es-tu caché? Sors! et tu verras quel hôte t'ont procuré les ennemis de tes amis. (trad. cit., p. 323-325)

La traduction littérale par « Amour » n'a lieu qu'au moment de telles impasses. Ici, par exemple, la personnification de « l'Amitié » n'aurait pas lieu d'être puisqu'elle contrasterait avec la tradition allégorique amoureuse où on personnifie toujours Amour. Par ailleurs, la scène fait directement écho à la longue description allégorique de l'amour qui cherche un logis adéquat, lors de la première rencontre de Laudine et Yvain :

Quant ele est plus pres de son mire.
Cele plaie a mes sire Yvains,
Dont il ne sera ja mes sains ;
Qu'Amors s'est tote a lui randue.
Les leus ou ele iert espandue,
Va reverchant et si s'an oste.
Ne viaut avoir ostel ne oste
Se cestui non, et que preuz fet

Telle est la plaie dont souffre monseigneur Yvain et dont il ne guérira jamais, car Amour s'est transporté tout entier en lui. Il abandonne après les avoir saccagés tous les lieux où il s'était rendu. Il ne veut avoir d'autre logis qu'en notre héros, et il agit sagement en se retirant des lieux indignes pour se livrer tout entier à lui. Il ne veut

¹³⁵ Voir C. S. Lewis, *The Allegory of Love ; a Study in Medieval Tradition*, Oxford, The Clarendon Press, 1936.

Quant de mauves leu se retret
 Por ce qu'a lui tote se doint.
 Ne viaut qu'aillors et de li point;
 Si cerche toz les vius ostés
 C'est granz honte qu'Amors est tes
 Et quant ele si mal se prueve
 Qu'an tot le plus vil leu que trueve
 Se herberge tot ausi tost
 Com an tot le meillor de l'ost.
 Mes or est ele bien venue,
 Ci iert ele a enor tenue
 Et ci li set buen demorer.
 Einsi se devroit atoner
 Amors, qui si est haute chose,
 Que mervuille est, comant ele ose
 De honte an si vil leu desçandre.
 Celui sanble, qui an la çandre
 Et an la poudre espant son basme,
 Et het enor et aime blasme,
 Et destanpre çucre de fiel,
 Et mesle suie avueques miel.
 Mes or n'a ele pas fet ceu, (autre manuscrit :
 Mes or n'a mie Amors set ceu,)
 Ainz s'est logiee an un franc leu,
 Don nus ne li puet seire tort.
 (*Ibid.*, v.1378-1405)

laisser aucune trace de lui ailleurs ; il fouille tous ses anciens logis. (Il y a de quoi s'affliger à voir Amour se montrer si médiocre que d'aller se loger dans le lieu le plus méprisable qu'il puisse trouver tout aussi bien qu'au meilleurs emplacement du camp.)
 Mais le voici en bonne maison ; il y sera traité avec honneur et y trouvera bon gîte. Voilà comment Amour qui est de si haut prix devrait se conduire, car il y a de quoi s'étonner à voir que la honte ne l'empêche pas de descendre en des lieux abominables. Il ressemble à celui qui répand son baume dans la cendre et la poussière, qui hait l'honneur et recherche le blâme, qui adoucit la suie avec du miel, et mélange le sucre avec du fiel. Mais en l'occurrence, il a agi tout autrement, il s'est logé en noble fief et il n'en peut encourir aucun reproche.

La ressemblance entre les deux passages est sans équivoque : l'auteur emploie les mêmes procédés en mettant en scène la traditionnelle allégorie de l'Amour et ses choix saugrenus quant aux logis qu'elle choisit. Le roman débute même par cette personnification : l'auteur se désole que la religion d'amour ait perdu bien des disciples et que celle-ci soit à présent « mout abeissiee » (v.20) et « tornee a fable » (v. 24). Dans un roman où il fait honneur à cette valeur déchue, sa réutilisation dans les deux contextes montre bien que dans l'esprit de Chrétien, les deux types d'amour se valent, du moins jusqu'à un certain point.

En fait, l'ambiguïté ne peut tout simplement pas être éradiquée. La nuance entre les deux catégories d'affections ne pouvant pas clairement s'établir, il vaudrait mieux garder à l'esprit qu'elles ne s'opposaient pas de façon marquée au moment de la rédaction et que c'était là une occasion pour les auteurs de souligner cet aspect parfois amusant ou intrigant du compagnonnage, qu'ont par conséquent cherché à décupler les parodistes.

D'Yvain à Méraugis

Comme le manuscrit du Vatican contient à la fois *Yvain ou Le Chevalier au lion* et *Méraugis de Portlesgue*, on peut difficilement ignorer les liens qu'entretiennent les deux romans¹³⁶. Le triangle amoureux que forment Laudine, Yvain et Gauvain se voit repris de façon très similaire, quoique grossie, dans le roman parodique de Raoul de Houdenc et les mêmes difficultés de traduction font surface. Les deux grands amis qui y rivalisent pour l'amour de Lidoine, Méraugis et Gervain, sont supposément unis par un amour sans faille, que gomme la traduction de Michelle Szkilnik :

Un soens compains, Gervains Cadrus Qui mout l'amoit e celui lui (v. 322-323)	Il avait avec lui un compagnon, Gervains Cadrus, ils étaient grands amis . (p. 94)
En gent qui rien ne s'entrefussent N'ot onques aussi grant amor (v. 328-329)	Jamais il n'y eut entre deux personnes qui n'étaient rien l'une pour l'autre une affection aussi grande (<i>Idem</i>)
Qui s'entramoient si a certes	
Meraugis qui Gervains amoit (v. 441)	Méraugis, qui l'aimait beaucoup (p. 100)
Ma volonté vos dirai toute Que je vos aim e sai sanz doute Que vos m'amez en bone foi (v. 513-515)	Je vais vous ouvrir mon cœur car j'ai de l'affection pour vous , et connais bien votre loyale amitié (p. 106)
Ou ce se non, ci faut l'amor Que ja mes ne vos ameroie (v.590-591)	Sinon c'en est fini de notre amitié . Jamais plus je ne pourrai être votre ami ! (p. 110)
[...] Si est granz dieuls Que l'amor est entre nos ii. Si granz . (v. 596-597)	C'est bien triste , car notre amitié est solide . (<i>Idem</i>)

¹³⁶ Voir à ce sujet Francis Gingras, « Roman contre roman dans l'organisation du manuscrit du Vatican, Regina Latina 1725 », *Babel*, n° 16, 2008, p. 61-80.

Il apparaît évident, à nouveau, que le verbe *amer* est systématiquement traduit par des expressions qui en diminuent la portée, telles « être grands amis », « avoir de l'affection », « être votre ami » ou tout simplement « aimer beaucoup ». Le substantif *amor*, quant à lui, se voit méthodiquement réduit à « amitié » ou à « affection ». Une telle opération d'atténuation du sens, effectuée en vertu d'une actualisation du contenu afin que celui-ci soit « adéquatement » interprété par un lecteur contemporain, à qui on veut éviter un jugement hâtif ou malheureux, résulte en l'effacement d'une zone d'ombre qui était bel et bien présente au moment de la création du texte et en l'éradication de l'ambiguïté à l'œuvre dans le roman en vers.

Qui plus est, en insistant autant sur l'affection à la limite de l'amour qui unit les deux chevaliers, Raoul de Houdenc provoque un effet comique de par la distanciation presque automatique qui s'installe entre les deux amis dès qu'ils rencontrent Lidoine, qui tend à disparaître dans la traduction « édulcorée ». L'amitié hyperbolique entre les deux hommes (« En gent qui rien ne s'entrefussent/ N'ot onques aussi grant amor », v.328-329), qui constitue au début du roman le point central du récit, est bien prompte à se muer en haine meurtrière dès l'apparition d'une pucelle belle et courtoise. En effet, il suffit de quelques vers pour que l'auteur passe de l'amour que les deux compagnons éprouvent l'un pour l'autre à celui qu'ils ressentent pour Lidoine lors de leurs coups de foudre respectifs, et ce, en employant un vocabulaire identique :

Gorvain

En gent qui rien ne s'entrefussent
N'ot onques **aussi grant amor**
Com il ot entr'aus ii. maint jor.
Qu'il **s'antramoient** si a certes
Que toz lor gaainz e lor pertes
E lor chatex erent tot un.
Souz le pin vindrent ou chascun
Esgardoit Lidoine a merveille.
Ce n'estoit mie gieus de veille
De la grant beauté qu'ele avoit.
E quant Gorvains Cadrus la voit,
Si **l'ama** tant por sa beauté
Que de tote la loiauté
Dont cuers puet cors amer d'amors
Aime Lidoine ses cuers touz, [...]
(*Méraugis de Portlesgues*, v. 328-342)

Méraugis

Meraugis qui Gorvains **amoit**,
De lui ravint que, quant il ot
Un poi a la dame parlé,
Se cil **l'ama** por sa beauté,
Cist **ama** tant d'autre partie
Sa valor et sa cortoisie
E ses ointees diz affetiez
(*Ibid.*, v. 441-447)

Il ne faut que huit vers à Gorvain et quatre seulement à Méraugis pour remplacer l'objet du verbe *amer*. Le temps verbal employé, lui, change : en passant de

l'imparfait au passé simple, il signale la transition qui s'opère dans l'intérêt des deux hommes, qui passent d'un amour préétabli à une passion naissante qui constitue l'élément déclencheur du récit et annonce leur querelle imminente. Le superlatif « aussi grant amor » se transfère aussi rapidement vers Lidoine en devenant « tote la loiauté/ dont cuers puet cors amer d'amors ». Le retournement immédiat de situation constitue un revirement parodique efficace qui surprend par sa rapidité et détruit en quelques pages (en quelques feuillets) l'idée d'un compagnonnage idyllique et supposément inébranlable. Le caractère au final très éphémère du couple formé par les chevaliers, à mille lieues de l'amitié entre Ami et Amile résonne avec l'oubli de Lidoine qu'abandonnera plus tard Méraugis, aussi rapidement qu'il avait renoncé à son compagnon de toujours pour celle-ci.

En catégorisant les différents types d'affection présents dans le texte selon un amour homme-homme / homme-femme, la traduction diminue la portée du renversement des rôles et, par le fait même, sa dimension parodique. Dans cette introduction, où les deux hommes se disputent l'honneur de posséder Lidoine, les discours qu'ils tiennent sur leur affection mutuelle et celle qu'ils vouent à la jeune femme se font directement écho : le vers 591, par exemple, « Que ja mes ne vos ameroie », renvoie au vers 582, « Ja por ce mains ne l'ameroie », lorsqu'il est question d'aimer Lidoine coûte que coûte. Il est dommage de supprimer cette réciprocité pourtant logique du point de vue narratif.

L'examen de quelques traductions révèle donc qu'il s'agit à chaque fois d'une interprétation personnelle, puisque chaque version détermine elle-même son quota de « zones grises ». Par exemple, la traduction de Mireille Demaules dans *La Légende arthurienne — Le Graal et la Table Ronde* respecte mieux l'ambivalence des lexiques en se permettant une alternance entre l'amour et l'amitié et en conservant par conséquent le jeu de miroir qui opérait originellement. Les vers 582 et 591 deviennent donc « je ne t'aimerais pas moins » et « je ne pourrais jamais plus vous aimer ». Cette traduction plus adéquate n'est pas surprenante puisque dans son introduction, la traductrice accordait à la relation Méraugis-Gorvain la place principale et structurante de l'intrigue, comme on l'a vu plus tôt¹³⁷. En affirmant qu'il faut concéder, dans le roman de *Méraugis*, une place privilégiée à la relation des deux amis et en rappelant qu'il s'agit là d'un amour narcissique, Mireille Desmaules justifie ses choix de

¹³⁷ Voir chapitre sur Méraugis.

traduction et est par conséquent moins frileuse à l'idée de conserver un vocabulaire plus équivoque dans sa traduction du champ lexical de l'amour et du désir lorsqu'il est question de l'affection entre les chevaliers. Elle emploie, par exemple, l'expression « j'ai de l'amitié pour vous et je sais pertinemment que vous m'aimez sincèrement » pour traduire plus adéquatement les vers 514 et 515.

L'observation des variations entre les traductions d'autres romans de Chrétien de Troyes fait apparaître des nuances dans les interprétations. L'importance accordée par les traducteurs à l'affection au sein du compagnonnage chevaleresque varie d'une version à l'autre. De la même manière, la même malléabilité des champs lexicaux se fait parfois sentir lorsqu'il est question de la ferveur ou de la sensualité plus ou moins prononcée du plaisir éprouvé par les combattants ou par le public à l'occasion d'une joute. Par exemple, la description du « solaz » et du « deliz » qu'éprouve la sœur de la Pucelle aux petites manches dans le *Conte du Graal* à la vue de la façon dont Méliant de Lis peut se « deporter » dans l'usage de ses armes (v. 4928-4936) est traduit différemment selon les éditions :

Lettres gothiques¹³⁸

« Mesdames, jamais, en vérité,
aucun chevalier que j'aie pu voir
ne m'a plu autant que le fait Méliant de Lis.
Et pourquoi vous mentirais-je?
N'est-ce pas un **réconfort et un plaisir**
que de voir un si **beau** chevalier?
Il est bien à sa place en selle,
la lance et l'écu au poing,
l'homme qui sait **en faire pareille fête!** »
(Charles Méla, p. 357)

La Légende arthurienne

– Dames, jamais encore nul chevalier que
j'aie vu ne m'a plu autant que Méliant de
Liz. Je vous le dis en toute franchise, n'est-
ce pas **joie pure** de voir un si **bon** chevalier?
Regardez comme il est ferme sur sa selle et
de quel air il tient sa lance et son écu : on
voit bien qu'il saura **s'en servir**.
(Lucien Foulet, p. 65)

Insistant davantage sur le caractère utilitaire des armes de Méliant de Lis, la traduction de Lucien Foulet élimine toute notion de plaisir sous-entendue dans le texte original, que maintient, au contraire, la version de Charles Méla. Le plaisir qu'éprouve la jeune fille est par ailleurs amplifié dans la traduction de Jean-Pierre Foucher et André Ortais¹³⁹, qui affirment que la pucelle « éprouve joie et délices » à observer son chevalier. De la même façon, l'expression qu'emploie Chrétien de Troyes lorsque Gauvain et la foule se « redelitent et deportent » en observant Lancelot se battre se voit traduite par Charles Méla par « y prend un vif plaisir » (p. 401), mais

¹³⁸ *Le Conte du Graal*, traduction critique, présentation et notes de Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1990.

¹³⁹ *Perceval ou le Roman du Graal*, traduction de Jean Pierre Foucher, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1974, p. 128.

réduit par Catherine Croizy-Naquet à « y découvre matière à se réjouir et à se divertir » (p. 381).

Les différences semblent minces, mais elles sont constantes et cohérentes. Les approches de Michelle Szkilnik et Mireille Desmaules sont à nouveau discordantes dans d'autres extraits. Mireille Desmaules, par exemple, traduit l'envie de se battre de Méraugis de façon plus atténuée que Michelle Szkilnik qui, elle, a consacré un article à ce sujet où elle montre bien que le combat suscite parfois chez les chevaliers un plaisir proche de celui de la joie d'amour¹⁴⁰. Ainsi, les traductions de la scène de rencontre de Méraugis et de l'Outredouté dans *La Légende arthurienne* et dans l'édition Honoré Champion se présentent de la façon suivante :

<i>La Légende arthurienne</i>	Honoré Champion
Si tu désires ce combat, moi, je le souhaite au point que je n'ai jamais connu un tel bonheur. L'Outredouté répondit : – Je n'ai jamais été plus heureux qu'en cette occasion. Quoi qu'il arrive, il n'y aura jamais de réconciliation, j'en fais le serment devant Dieu. Quoi qu'il arrive, il n'y aura jamais de réconciliation, j'en fais le serment devant Dieu. J'ai hâte de t'avoir réduit à merci. (Mireille Desmaules, p. 818)	Si elle te plaît, je la désire moi aussi ardemment : je n'ai jamais rien désiré davantage. – C'est le jour le plus heureux de ma vie, reprit l'Outredouté. Quoi qu'il advienne, ce combat ne trouvera jamais d'issue pacifique. J'ai hâte de te tenir! (Michelle Szkilnik, p. 351)

Du verbe *voloir* — plus adéquatement traduit par « désirer » puis par « désirer ardemment » pour exprimer « ge le voel tant » — aux ajouts de points d'exclamation et de l'expression de l'Outredouté « le jour le plus heureux de ma vie » (plus efficace que la formulation « jamais été plus heureux qu'en cette occasion »), il est palpable que la version de Michelle Szkilnik axe son propos sur le plaisir qu'éprouvent les adversaires. D'autres expressions confirment la chose : « Feri el piz souz la mamele » est traduit par Szkilnik par « l'avait frappé en pleine poitrine sous le sein du côté droit » et par Desmaules, plus pudiquement, par « avait reçu sous la poitrine¹⁴¹ ». Lorsque l'Outredouté complimente Méraugis et que celui-ci désapprouve son éloge, il

¹⁴⁰ Michelle Szkilnik, « Déplaisir de la cour et joie du champ de bataille dans le *Jouvencel* de Jean de Bueil »,

¹⁴¹ D'ailleurs, la traduction ne s'entend même pas sur le déroulement de la scène. Desmaules traduit : « L'Outredouté avait été atteint au côté droit en tombant dans l'herbe. Il en guérirait bien. Méraugis avait reçu sous la poitrine une blessure si profonde que la lame du glaive, pleine de sang l'avait transpercé de part en part. » De son côté, Szkilnik interprète la scène à l'inverse : « Méraugis avait grièvement blessé l'Outredouté : il l'avait frappé en pleine poitrine sous le sein du côté droit, si profondément que la lame du glaive ressortait par derrière. Je ne sais comment il en guérira. La guérison sera bien difficile à obtenir. »

l'interrompt ainsi : « – Avoi! » fet Meraugis qui dit :/ Bien sai que mautalent e ire/ Vos fet cele parole dire » (v. 411-413). Mireille Desmaules traduit sa remarque par « Tais-toi donc, fit Méraugis » et Szkilnik choisit plutôt « Allons, répliqua Méraugis ». *Avoi* est en effet une interjection qui exprime la surprise et n'a pas de connotation agressive en soi. En la rendant plus belliqueuse, Mireille Desmaules diminue la distanciation qui s'installe entre le contexte — un corps à corps sanglant — et le discours — un éloge mutuel plutôt courtois. « Que se ciz n'estoit, ciz cherroit » devient chez Szkilnik « chacun serait tombé sans le soutien de l'autre » alors que Desmaules reprend le vocabulaire de la rivalité : « Sans son adversaire, chacun serait tombé ». Pourtant, de multiples indices soulignent que les personnages marquent un temps d'arrêt dans un rapport d'identification qui parodie de multiples scènes de ce genre et dans lesquelles les auteurs soulignent ouvertement la ressemblance des deux partis. Finalement, « Si chiient ambedui,/ Meraugis sus e cil soz lui » devient chez Desmaules « Ils s'effondrèrent ensemble. Méraugis s'écroula sur lui car il n'avait plus de forces » et chez Szkilnik « Ils s'écroulèrent tous deux, Méraugis dessus, l'Outredouté dessous », traduction qui conserve l'équivocité de la métaphore sexuelle de la victoire de Méraugis — et reste tout simplement plus près du texte original. Ces dosages *a priori* aléatoires, mais au fond bien conscients et dépendants de l'interprétation du traducteur, révèlent bien qu'il existe également à ce sujet un questionnement plus ou moins affiché.

Miniatures

Enfin, l'observation des miniatures du manuscrit de Vienne de *Méraugis de Portlesgues* disponibles dans l'édition d'Henri Michelant s'est avérée intéressante. En effet, l'édition offre à voir 17 miniatures qui illustrent les moments-clefs de l'intrigue¹⁴². Or sur ces 17 miniatures, 4 sont consacrées au combat entre Méraugis et l'Outredouté, soit pratiquement le quart de toutes les illustrations. C'est la seule scène à laquelle l'illustrateur accorde plus d'une miniature à la suite de l'autre et qui

¹⁴² 1. Le tournoi initial ; 2. Lidoine sépare Méraugis et Gervain ; 3. Baiser de Lidoine et Méraugis ; 4. Combat à pied de Laquis et Méraugis ; 5. Combat à cheval contre le chevalier chez le roi Amangon manigancé par le nain ; 6. La roche au pucelle ; 7. Gervain et Méraugis se parlent, visières levées, après leur combat ; 8. La carole magique ; 9. Combat à cheval de Méraugis contre l'Outredouté ; 10. Les deux Chevaliers se tiennent par les bras, tête contre tête ; 11. Les deux chevaliers tombés à terre, Méraugis coupe la main de son ennemi ; 12. Deux combattants gisants, Méraugis couché sur l'Outredouté, son poing sur sa poitrine ; 13. Scène de banquet avec un personnage couronné, où Gervain apprend les malheurs qu'il a causés ; 14. Méraugis contre Calogrenant ; 15. Gervain se rend à Méraugis, 16. Retrouvailles de Lidoine et de Méraugis ; 17. Gervain implore la pitié de Méraugis.

s'inscrit donc dans une temporalité, qui a droit à un « développement ». La présence de ces nombreuses illustrations atteste de l'importance centrale de la scène, puisque les autres miniatures se répondent en se structurant « autour » de cette série : Lidoine séparant les deux amis fait écho à la scène où Gervain se rend à Méraugis, le baiser des amants fait écho à l'avant-dernière miniature, représentant leur réconciliation. Les scènes où Gauvain est présent s'organisent également avant et après l'affrontement contre l'Outredouté et les batailles frustrantes qu'on retrouve dans la première partie (le chevalier du roi Amangon, Laquis) se voient transformées en scènes de soumission (Calogrenant, Gauvain, Gervain) dans la deuxième. L'épisode de l'Outredouté, longuement dépeint, fait donc bien office de pivot dans la structure de l'œuvre et on voit bien qu'il s'agit de l'épreuve principale de Méraugis, bien qu'elle ne soit pas reliée à la trame narrative principale.

En plus d'illustrer l'affrontement par une classique représentation symétrique des deux chevaliers, à cheval ou à pied, l'illustrateur a plutôt choisi de représenter également le passage dans lequel les chevaliers « des bras se sont entrembraciez » (v. 4567). Pourtant, dans les autres combats, un seul élément est choisi : on n'a droit, par exemple, qu'à la réconciliation avec Gauvain, sans que ne soit représentée la bataille ou encore la fuite de l'Île Sans Nom et le travestissement qu'elle occasionne. De plus, au lieu de laisser les combattants simplement couchés au sol, comme le précise le texte (« En mi la lande toz envers », v.4596), on les aperçoit allongés ensemble, Méraugis littéralement étendu sur l'Outredouté, l'un contre l'autre, tels Tristan et Yseut endormis dans un verger, une épée les séparant. On remarquera également que dans les trois miniatures illustrant le combat à pied, le décor s'éloigne progressivement : de deux arbres en arrière-plan, on passe à trois, puis à cinq. Il semble que dans leur étreinte, les adversaires sont de plus en plus coupés du monde et jouissent d'une véritable intimité. De tels choix codicologiques ne peuvent être ignorés : l'importance accordée à l'épisode qui nous intéresse et la proximité — improvisée — que leur confèrent les illustrations laissent place à la réflexion quant à la l'interprétation qu'ont pu avoir du texte les copistes et les illustrateurs.

Image 1 : Les deux Chevaliers se tiennent par les bras, tête contre tête (fol. 195)

Image 2 : Les deux chevaliers sont à terre, Méraugis coupe la main de son ennemi (fol. 196)

Image 3 : Méraugis est couché sur l'Outredouté mort, son poing sur sa poitrine (fol. 198).



CONCLUSION

Dans le lai *Lanval* de Marie de France, le héros éponyme se fait courtiser par Guenièvre et refuse ses avances. Froissée de ce rejet, la reine l'accuse de préférer les jeunes hommes au plaisir des femmes, ne trouvant pas d'autre explication à son désintérêt :

*Lanval, fet elle, bien le quit,
Vus n'ames gueres cel deduit.
Asez le m'ad hum dit sovent
Que des femmes n'aves talent!
Vallez avez bient afeitiez,
Ensemble od eus vus deduiez. (Lanval, v. 277-82)*

Non seulement est-il rare de voir exprimée aussi clairement l'idée d'un amour entre hommes, mais il est particulièrement intéressant de voir Marie de France aborder le sujet dans son seul lai à proprement parler arthurien. En mettant en scène une Guenièvre lascive et mesquine, elle offre une image de la souveraine beaucoup plus problématique que celle, immuable et presque sanctifiée, qu'offrira plus tard Chrétien de Troyes, soulignant par-là la perfidie et la vanité féminine. En accusant Lanval de préférer les hommes, la dame formule ce que plusieurs autres doivent penser tout bas. Laudine, par exemple, ne posait pas la question à son Yvain lorsqu'il lui préférerait la compagnie de Gauvain et le loisir de guerroyer à ses côtés. Or, avant de retrouver Guenièvre, Lanval tournoyait justement en compagnie d'Yvain et de Gauvain (v. 219-236) !

Autant l'homosexualité est exprimée dans ce lai comme une tare et une infamie, autant la femme représentait dans plusieurs textes une angoisse insondable et une source d'effroi. C'est d'ailleurs pour une fée — un être surnaturel qui apparaît comme un échappatoire à la réalité — que Lanval repousse les avances de la reine. La femme, doit-on le rappeler, a toujours été perçue, depuis sa « création », comme un

être potentiellement négatif, voire maléfique, dont la sexualité a pu constituer la crainte ultime de l'homme¹⁴³. *Le Bel Inconnu*, on l'a vu, exprime bien cette attirance ambivalente, hésitant entre la femme-fée — tentatrice surnaturelle qui s'avère de surcroît maternelle — et la femme-serpent, sa future épouse transformée en guivre, qui le forcera à l'embrasser. Du registre « réaliste » au merveilleux, en passant par la parodie, les diverses interprétations des auteurs contemporains ou postérieurs à Chrétien de Troyes laissent entendre que la fuite perpétuelle des hommes vers leurs semblables n'était pas anodine et que l'auteur « canonique » lui-même en était conscient. D'ailleurs, on peut soupçonner certaines de ses influences dans le roman *Cligès*, qui emprunte, plutôt qu'à la cour d'Arthur, le décor de la Grèce antique, où l'amour entre hommes était chose commune¹⁴⁴. Il ne faut pas s'étonner que la description qu'offre Chrétien de Troyes d'un groupe de jeunes hommes qui se présentent au roi s'apparente davantage au portrait que pourrait dresser l'auteur d'une assemblée de jeunes filles. Il détaille qu'ils sont « bel de lor aage », de « lonc corsage », que « li baron les eesgardoient » et que, *desafuble*, ils *pleisent mout* au roi Arthur lui-même :

Et quant li rois Artus les voit,
Mout li pleisent et abelissent ;
Mes ainz que devant lui venissent,
Ostent les mantiax de lor cos,
Que l'an ne les tenist por fos.
Einsi trestuit desafublé
An sont devant le roi alé.
Tuit li baron les esgardoient,
Por ce que biax et genz les voient,
Car li vaslet mout lor pleisoient ;
Ne cuident pas que il ne soient
Tuit de contes et de roi fil,
Et por voir si estoient il.
Mout par sont bel de lor aage,
Gent et bien fet, de lonc corsage ;
Et les robes que il vestoient
D'un drap et d'une taille estoient,
D'un sanblant et d'une color. (*Cligès*, v. 312-329)

Ainsi, tout dépend du contexte, mais l'auteur ne condamne — ou du moins ne nie — assurément pas totalement ce type d'amour — **ou de désir** — et reconnaît que

¹⁴³ Danielle Jacquart et Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, Paris, P.U.F., coll. « Les chemins de l'Histoire », 1985, p. 13.

¹⁴⁴ Michel Foucault, voir le chapitre « Une relation problématique », dans *Histoire de la sexualité 2...*, p. 207-224 ; Bernard Sergent, *L'homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne*, Paris, Payot, 1986.

certaines de ses sources, auxquelles il rend hommage, admettaient ce type d'érotisation des corps masculins.

En parcourant ses œuvres, nous avons vu comment quelques-uns des héros arthuriens permettaient la mise en scène d'un désir divergent. Le premier héros de Chrétien de Troyes, Érec, permet au romancier d'illustrer efficacement les débalancements émotionnels que les personnages de romans doivent traverser afin de se trouver eux-mêmes et d'enfin s'accomplir. Grâce aux perpétuels va-et-vient d'Érec qui hésite maladroitement entre sa femme, le combat et l'amitié virile, l'auteur illustre de manière très claire que les pulsions d'amour et de mort naissent d'une seule et même source. En cela, il constitue davantage une ébauche symbolique, plus dualiste et presque manichéenne, des tensions qui s'opposent chez les héros et qui se développeront plus tard dans l'œuvre du clerc champenois.

Lancelot sert lui aussi à incarner les excès auxquels risquent de succomber les chevaliers. Il se donne corps et âme à un amour impossible qui lui fera perdre son honneur, sans pour autant gagner au grand jour le cœur de sa douce. Sa passion, entièrement dévolue à Guenièvre, met en valeur l'absence de fougue dans son envie de combattre, d'autant plus exacerbée par l'opposition radicale à son jeune et impétueux adversaire, Méléagant, et à son comparse, Gauvain, qui prône perpétuellement l'honneur plutôt que le sacrifice et se *délite* de voir jouter son compagnon. C'est bien le total désintéressement de Lancelot pour la joute et pour la gloire qui en font en quelque sorte un personnage « anti-romanesque », c'est-à-dire peu enclin à l'aventure. Obsédé par une seule et même tâche, qui ne l'aide en rien en termes d'« accomplissement personnel », il ne se parfait que pour la dame et ressemble davantage, en cela, à l'amant-poète qu'au héros de roman. On remarquera au passage que Lancelot et Érec sont par ailleurs les seuls à jouir pleinement d'une nuit d'amour au cours de laquelle l'union charnelle est explicitement consommée (*Érec*, v. 2106-2108 ; *Charrette*, v. 4688-4694) — alors que dans les autres romans, la description de l'acte d'amour explicite est plutôt remplacée par la cruauté des combats.

Le personnage de Gauvain, qui traverse l'ensemble de l'œuvre du maître champenois, se construit à travers plusieurs romans. En proie à la déchéance dès les premiers romans du canon arthurien, il traverse le corpus et incarne l'immobilisme des valeurs chevaleresques, qui gagneront à être remises en question, notamment grâce à la parodie. D'*Yvain à Hunbaut*, son personnage prend un sérieux coup de

vieux et perd beaucoup de son charme. Toutefois, dès ses débuts, il agit en tant que figure tentatrice et séductrice, amant éloquent aux multiples visages et aux intérêts diffus. Il se transforme plutôt dans *Hunbaut* en homme vulgaire bénéficiant d'une réputation bien supérieure à sa véritable valeur. L'auteur met bien en évidence qu'il fait davantage d'efforts pour capter l'attention d'un jeune homme que celle de demoiselles auxquelles on lui a interdit l'accès. Dans *Le Chevalier à l'Épée*, où son rapport avec les hommes n'est pas explicité, on assiste à une mise en évidence de la vacuité des épreuves qui se présentent à lui, puisqu'il n'a aucun mal à les surmonter¹⁴⁵. Pourtant, après avoir été castré symboliquement par le père de la pucelle qu'il convoite, il se fait finalement dédaigner par celle-ci, qui laisse comprendre à l'auditeur/lecteur que le meilleur chevalier du monde ne possède pas toutes les « qualités » auxquelles elle est en droit de s'attendre, dans l'intimité, et elle lui préfère un nouveau venu. Gauvain, dégoûté, finit par voler des lévriers au nouvel amant en affirmant qu'ils valent bien mieux que l'amitié perfide des femmes¹⁴⁶. La propension de Gauvain à préférer la compagnie des hommes (ou même des chiens) n'est donc pas surprenante, puisque son incapacité à s'attacher à une seule demoiselle — inaptitude qui trahit peut-être une certaine peur de celles-ci —, est explicitée par les parodistes qui le font allégrement occuper une place de choix dans le cœur des héros ou courtiser à qui mieux mieux de jeunes hommes. En cela, il constitue une voie de passage idéale pour entrer dans le monde de la parodie.

Il joue d'ailleurs très bien ce rôle dans *Méragis de Portlesgue*, où il constitue en quelque sorte l'objet de la première quête dans laquelle choisit de se lancer le personnage éponyme. Le héros doit en effet le retrouver, puisque le neveu d'Arthur s'est perdu en tentant de retrouver l'Espee a estranges renges — quête qu'il n'a cessé de « remettre à demain » depuis *Le Conte du Graal*. Il prouve, en se retrouvant prisonnier d'une femme, qu'il s'est fait prendre à son propre piège de séduction impétueuse. De plus, l'épisode où Méragis se travestit pour tirer d'un bien mauvais

¹⁴⁵ Voir entre autres Isabelle Arseneau, « Gauvain et les métamorphoses de la merveille : déchéance d'un héros et déclin du surnaturel », dans Francis Gingras, *Une étrange constance : les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Symposiums », 2005, p. 91-106 ; Laurence De Looze, « Feminine "Contre diction" of the Masculine in *Le Chevalier à l'épée* », dans *Arthurian romance and Gender*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 187, p. 183-195 et Marcel Faure, « *Le Chevalier à l'épée* et son étrange jeu parti », *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Ed. Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1993, p. 563-570.

¹⁴⁶ Voir Emmanuèle Baumgartner, « Des femmes et des chiens », *Le Rire au Moyen Âge dans la Littérature et dans Les Arts, Actes du colloque international des 17, 18 et 19 novembre 1988*, Bordeaux, Éd. Presses Universitaires de Bordeaux, 1988, p. 42-51.

pas — la prison amoureuse de l'Île sans Nom — montre bien, outre le fait qu'il est plus souple face aux valeurs de droiture de la tradition chevaleresque, que la virilité inébranlable de Gauvain n'est qu'un leurre : la prestation du protagoniste qui présente son épée comme sa « dame » en se réappropriant paradoxalement sa masculinité illustre bien que l'épée des héros peut être portée par quiconque. Tout comme Méraugis travesti, Gauvain peut à la fois charmer et terrasser, mais son don finit par lui jouer des tours lorsqu'il confond ses objectifs. Comme le remarquait Mireille Demaules dans l'introduction de la traduction qu'elle en a fournie, la ressemblance homonymique des noms de Gorvain et Gauvain confère aux deux un statut de double du héros, l'un qui convoite la même femme et veut absolument se mesurer à lui ; l'autre pour lequel il se travestit après avoir constaté qu'ils étaient de force égale.

Toutes les relations, dans *Méraugis*, se construisent d'ailleurs en miroir et s'équilibrent avec un tiers, donnant lieu à de multiples triangulations. Le héros se reflète dans tous les personnages : amis, amantes et ennemis. Il est donc compréhensible qu'il éprouve alternativement de l'attirance et de la répulsion pour chacun d'entre eux. L'Outredouté porte ainsi très bien son nom, en cela qu'il incarne ce que le protagoniste désire le plus ardemment et craint tout à la fois, se refusant à faire face à ce qui sommeille en lui. Ce surnom, jumelé au fait que le personnage devient pour Méraugis l'objet d'une obsession maintes fois réaffirmée tout au long du roman, résume bien la conception de l'érotisme dans l'horreur théorisée par Georges Bataille dans son *Histoire de l'érotisme* :

L'activité érotique peut être immonde, elle peut aussi être noble, éthérée, excluant les contacts sexuels, mais elle illustre le plus nettement un principe de conduites humaines : ce que nous voulons est ce qui épuise nos forces et ressources et qui met, s'il le faut, notre vie en danger. Nous n'avons pas toujours, à vrai dire, les moyens de le vouloir, nos ressources s'épuisent et le désir nous fait défaut (il est tout bonnement inhibé) dès qu'un danger trop inévitable nous concerne. Si néanmoins nous trouvons en nous le courage et la force suffisants, l'objet que nous désirons le plus est le plus susceptible en principe de nous menacer ou de nous ruiner¹⁴⁷.

En plus de ses nombreuses qualités littéraires et parodiques, *Méraugis de Portlesguez* offre à son lecteur une illustration ludique qui tâche de mettre au jour cette emprise séduisante de l'horreur que dissimulaient légèrement les romans de référence par rapport auxquels il s'écrit.

¹⁴⁷ Georges Bataille, *Histoire de l'érotisme. Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, Éditions de Minuit, p. 89-90.

En ce qui concerne la réception des œuvres à l'étude, il est évidemment impossible d'émettre un jugement certain sur les minces variantes que nous a permis de relever l'étude de quelques manuscrits. Les différences relevées tendent toutefois à suggérer que les copistes n'étaient pas complètement indifférents ou inconscients des ambiguïtés qu'entretenaient les œuvres arthuriennes, comme en témoigne par exemple l'ajout surprenant d'un pénitentiel qui condamne la sodomie et la zoophilie en tête d'un manuscrit qu'ouvre *Le Chevalier au Lion*. La question de la traduction, quant à elle, reste de toute évidence extrêmement délicate. Autant certaines versions, comme on l'a vu, tendent à effacer certaines dimensions du texte, autant les interprétations hâtives d'un lecteur trop enthousiaste pourraient nuire à la transmission honnête (et « neutre ») de l'œuvre. *Ami et Amile*, par exemple, souvent reconnu comme un monument de littérature *queer* dans le corpus médiéval, a été traduit récemment en 1986 par Joël Blanchard et Michel Quereuil et quelques surinterprétations pour le moins fâcheuses, parce qu'elles exagèrent les allusions sexuelles qui n'étaient que suggérées par le texte original, ont été relevées par la critique¹⁴⁸.

Naturellement, l'homoérotisme et la passion narcissique que nous avons mis en évidence dans quelques romans ne s'y concrétisent jamais par un passage à l'acte ni par un amour homosexuel affirmé. Ces pulsions demeurent dans le domaine du fantasme et la littérature de chevalerie cherche plutôt à les canaliser à travers les diverses joutes et batailles dans lesquelles s'épuisent les protagonistes. Si cette dynamique homosexuelle oriente l'écriture de plusieurs romans arthuriens, et plus particulièrement ceux de Chrétien de Troyes — dans leur structure, leurs choix lexicaux et, dans une moindre mesure, dans les variantes surprenantes de certains manuscrits et les traductions — elle brille surtout par son absence au sein d'autres textes. Comme le désir pour la fée dans *Le Bel Inconnu*, le désir pour le même sexe dans les romans de Chrétien de Troyes et de ses parodistes semble être à la fois une sorte d'échappatoire à la castration symbolique que constitue le mariage — le Gauvain de l'Île sans nom, qui réécrit le motif de la mal-mariée, en est certainement le meilleur exemple — ainsi qu'une fascination pour les profondeurs de l'identification narcissique. À l'image du Bel Inconnu qui désirera à jamais retourner à son bonheur perdu — une joie sans nom condamnée à l'inassouvissement —, les amitiés particulières qui lient les chevaliers arthuriens apparaissent comme autant

¹⁴⁸ Nadine Henrard, « Ami et Amile. Chanson de geste. Traduction en français moderne par Joël Blanchard et Michel Quereuil », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 64 n° 3, 1986, p. 664-666.

d'opportunités qu'ils ne saisiront jamais, frein  s — comme Guinglain d'ailleurs — non seulement par le devoir social mais aussi par l'horreur de basculer dans l'interdit des « deux amours¹⁴⁹ ».

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus principal

CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, Trad. Laurence Harf-Lancner, Paris, Honoré Champion, Coll. « Champion classiques », 2006, 460 p.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, trad. Michel Rousse, Paris,   ditions GF-Flammarion, 1994, 458 p.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la Charrette* :   d. Honoré Champion, coll. « Champion Classique », Paris, 2006.

— *Le Chevalier de la Charrette ou Le Roman de Lancelot*,   d. et trad. par Charles M  la, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.

— *Le Chevalier de la Charrette : Lancelot*, texte établi, traduit par Alfred Foulet et Karl D. Uitti, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1989

<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/cescm/lancelot/traduction.html>

(page consultée le 12 avril 2012)

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du graal ou Le Roman de Perceval*,   d. et trad. par Charles M  la, Paris, Lettres Gothiques, coll. « Le Livre de Poche », 1992.

— *Perceval ou le Roman du Graal*, traduction de Jean Pierre Foucher, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1974.

CHRETIEN DE TROYES, *Yvain ou Le Chevalier au lion*, trad. Michel Rousse, Paris,   ditions Flammarion, coll. « GF », 1990.

— Transcription réalisée par Pierre Kuntsmann (Laboratoire de français ancien, Faculté des Arts, Université d'Ottawa.

<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/chevalier-au-lion/index.html>

(page consultée le 12 avril 2012)

La Légende arthurienne, Le graal et la table ronde, édition établie sous la dir. de Danielle Régnier-Bohler, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989.

¹⁴⁹ Jean-Marie Gouttebroze, « J'ai deux amours... Guinglain entre épouse et ma  trese », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 41, 1998, p. 55-63.

Le Chevalier à l'épée and La Mule sans frein (*Two Old French Gauvain Romances*), éd. par R.C. Jonhston et D.D.R. Owen, Edinburgh / London, Ed. Scottish Academic Press, 1972.

RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesgues*, édition et traduction Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004.

—*Meraugis de Portlesgues, Roman de la table ronde par Raoul de Houdenc, publié pour la première fois par H. Michelant avec fac-simile des miniatures du manuscrit de Vienne*, Paris, Tross, 1869.

Les miniatures sont disponibles à l'adresse suivante :

<http://books.google.ca/books?id=r-M-AAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=true>

(page consultée le 12 avril 2012)

RENAUD DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, Trad. Michèle Perret et Isabelle Weill, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques, Série Moyen Âge », 2003.

The romance of Hunbaut: an Arthurian poem of the thirteenth century by Margaret Winters, Leiden, Pays Bas, E.J. Brill, 1984.

II. Corpus secondaire

Ami et Amile, Chanson de geste, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Les Classiques français du Moyen Âge », 1969.

Fabliaux érotiques : textes de jongleurs des XII^e et XIII^e siècles, édition critique, traduction, introduction et notes par Luciano Rossi, avec la collaboration de Richard Straub, postface de Howard Bloch, Paris, Lettres Gothiques, coll. « Le Livre de Poche », 1992.

MARIE DE FRANCE, *Lais*, édition et traduction Alexandre Micha, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994.

Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes français du XII^e siècle, éd. et trad. Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, 2000.

RAOUL DE HOUDENC, *Le songe d'enfer, suivi de La voie de paradis: poèmes du XIII^e siècle précédés d'une notice historique et critique et suivis de notes bibliographiques et d'éclaircissements*, éd. Philéas Lebesgue, E. Sansot & cie, 1908.

III. Corpus critique

ARSENEAU Isabelle, « Gauvain et les métamorphoses de la merveille : déchéance d'un héros et déclin du surnaturel », dans Francis Gingras, *Une étrange*

constance : les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours, Laval, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Symposiums », 2005, p. 91-106.

BALDWIN John. W., *The Language of Sex: Five Voices From Northern France Around 1200*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

BATAILLE Georges, « Histoire de l'érotisme », *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Des femmes et des chiens », *Le Rire au Moyen Âge dans la Littérature et dans Les Arts, Actes du colloque international des 17, 18 et 19 novembre 1988*, Bordeaux, Éd. Presses Universitaires de Bordeaux, 1988, p. 42-51.

BEZZOLA, Reto R., *Le sens de l'aventure et de l'amour : Chrétien de Troyes*, Paris, Champion, 1968.

BIBRING Tovi, « Sexualité douteuse et bestialité trompeuse dans Bisclavret de Marie de France », dans *French Studies: A Quarterly Review*, Volume 63, No 1, Janvier 2009, Oxford University Press, p. 1-13.

BOSWELL, John, *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality : gay people in Western Europe from the beginning of the Christian era to the fourteenth century*, Chicago: University of Chicago Press, 1980.

BURR Kristin L., « Défining the Courtly Lady: Gender Transgression and Transvestism in *Meraugis de Portlesgueiz* », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, vol. 53, 2001, p. 378-392.

BUSBY Keith, « “Plus acesmez qu'une popine” : Male Cross-dressing in Medieval French Narrative », dans Karen J. Taylor, *Gender Transgression. Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York, Garland, 1998.
— *Codex and Context. Reading Old French Narrative in Manuscript*, 2 vol., Amsterdam, Rodopi, 2002.

CADDEN Joan, *Meanings of Sex Difference in the Middle Ages : Medecine, Science and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

CAMPBELL David E., « Form and meaning in *Méragis de Portlesgueiz* », *Genre*, vol. 2, 1969, p. 9-20.

CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Le Seuil, coll. « Des Travaux », 1989.

CHÊNERIE Marie-Luce, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1986.

- CLASSEN Albrecht, *Discourses on Love, Marriage and Transgression in Medieval and Early Modern Literature*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004.
- COHEN Gustave, *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII^e siècle : Chrétien de Troyes*, L. Rodstein, Paris, 1949 [1931].
- COLBY Alice, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature: an example of the stylistic originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.
- CROMPTON Louis, *Homosexuality and Civilization*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.
- CURTIUS Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, PUF, « Agora », 1986 [1956].
- DE LOOZE Laurence, « Feminine “Contre diction” of the Masculine in *Le Chevalier à l'épée* », dans *Arthurian romance and Gender*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 183-195.
- DOLLYMORE Jonathan, *Sexual Dissidence : Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford, Oxford University Press, 1991.
- DUBY Georges, « Les jeunes dans la société aristocratique dans la France du Nord-Ouest au XII^e siècle », dans *Hommes et structures du Moyen Âge*, Paris / La Haye, Mouton, coll. « Le savoir historique 1 », 1973.
— *Mâle Moyen Âge, De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1988, rééd. coll. « Champs », 1988.
- FARAL Edmond, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983 [1913], p. 150.
- FAURE Marcel, « Le Bislavret de Marie de France, une histoire suspecte de loup-garou », dans *Revue des Langues romanes*, LXXXIII, 1978, p. 354-356.
— « *Le Chevalier à l'épée* et son étrange jeu parti », *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Ed. Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1993, p. 563-570.
- FOEHR JANSSENS Yasmina et COLLET Olivier, *Le Recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, Codex et Contexte », 2010.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité 2, L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1976.
- FRAPPIER, Jean, « Variations sur le thème du miroir de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, vol. 11, 1959, p. 134-158
— « Le personnage de Galehaut dans le *Lancelot en prose* », *Romance Philology*, no 17, 1964, 535-54.

GINGRAS Francis, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002.

— « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) », *Études françaises*, vol. 42, n° 1, 2006, p. 13-38.

— « Roman contre roman dans l'organisation du manuscrit du Vatican, Regina Latina 1725 », *Babel*, 16, 2008, p. 61-80. « La triste figure des chevaliers dans un codex du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) », *Revue des langues romanes*, vol. 110, n° 1, 2006, p. 77-97.

HENRARD Nadine, « Ami et Amile. Chanson de geste. Traduction en français moderne par Joël Blanchard et Michel Quereuil », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 64 n° 3, 1986, p. 664-666.

JACQUART Danielle et THOMASSET Claude, *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, Paris, P.U.F., coll. « Les chemins de l'Histoire », 1985.

JOHNSON, E. Joe, *Once There Were Two True Friends : Idealized Male Friendship in French Narrative from the Middle Ages through the Enlightenment*, Birmingham, AL, Summa, 2003.

KENNEDY Elspeth, « The Scribe as editor », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, éd. Jean Charles Payen et Claude Régner, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970, t. 1, p. 523-531.

KOENIG Victor Frederic, « Sur une prétendue reverdie de Gautier de Coinci », *Romania*, XCIX, 1978, p. 255-263

KÖHLER Erich, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Études sur les formes des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, Paris, Gallimard, 1974.

KRUEGER, Roberta L., *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, New York, Cambridge University Press, 1993.

LACY Norris J., « The Typology of Arthurian Romance », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, vol. 1, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 33-56.

LAFONT Robert, *Le Chevalier et son désir*, Paris, Éditions Kimé, 1992.

LAZAR, Moshe, *Amour courtois et « fin'amors » dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964.

LE GOFF Jacques, *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999.

- LEWIS C. S, *The Allegory of Love ; a Study in Medieval Tradition*, Oxford, The Clarendon Press, 1936..
- LITTRÉ Émile, *Études et glanures, pour faire suite à l'Histoire de la langue française*, Paris, Didier et cie, 1880, 452 p.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », dans *Annales*, 1981, volume 36, numéro 6, p. 969-982.
- MICHA Alexandre, *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1966 [1939].
- MUNDY John H., *Europe in the High Middle Ages 1150-1300*, New York, Longman, 2000.
- POULET, Régis, « Compte rendu de *L'État et la langue. Hommage à Robert Lafont* », *La Revue des ressources*, juillet 2009
<http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article1093> (page consultée le 12 avril 2012)
- REY-FLAUD Henri, *La Névrose courtoise*, Paris, Navarin, coll. « Analytica », 1983.
 — *Le Chevalier, l'autre et la mort*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque scientifique Payot », 1999.
- SERGENT Bernard, *L'homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne*, Paris, Payot, 1986.
- SZKILNIK Michelle, « Le chevalier « oublieux » dans le roman arthurien en vers », *Études de lettres*, n° 1-2, 2007, p. 77-97.
 — « Déplaisir de la cour et joie du champ de bataille dans le *Jouvencel* de Jean de Bueil », *Le Moyen Français*, vol. 62, 2008, p.117-132.
 — « Méraugis ou la Joie de la Cité », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, no 15, 2008, « La tentation du parodique dans la littérature médiévale », E. Gaucher (dir.), p. 113-127.
- TOURY Marie-Noëlle, *Mort et Fin'Amor dans la poésie d'oc et d'oïl aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- TYSSENS Madeleine, « *En avril au tens pascour* », dans François Pirot (dir.), *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière [1899-1967]*, Liège, Soledì, 1971, p. 591-603.
- ZUMTHOR, Paul. « Le chant et ses signes : essai d'analyse sémiotique d'une chanson de trouvère », dans *Hommage à Jean-Charles Payen, Farai Chansoneta Novele, Essai sur la liberté créatrice au Moyen Age*, Centre de publications de l'Université de Caen, 1989, p.445-457.