

CHRÉTIEN DE TROYES

# LANCELOT

ou le chevalier de la charrette



# CHRÉTIEN DE TROYES

## LANCELOT

ou le chevalier de la charette

L'histoire se passe au Moyen Age, à la cour du roi Arthur, pendant le festin de l'Ascension. Un prince étranger, le noir Méléagant, vient troubler la fête: il lance un défi au roi, bat en duel son malheureux sénéchal, et, pour prix de sa victoire, enlève la reine Guenièvre.

Alors paraît un chevalier venu de nulle part, le vaillant et preux Lancelot, qui entreprend de la délivrer...

Le récit de cette quête initiatique est, au même titre que la légende de *Tristan et Iseut*, une bible romanesque de la pensée courtoise. Plus qu'un art d'aimer, c'est un art de vivre.

Ancien français et français moderne

Texte intégral

Couverture : *L'Ystoire de Lancelot du Lac, la quête du saint graal, la mort d'Arthur* de Gautier Moab, XIV<sup>e</sup>. Paris, Bibliothèque Nationale.  
© Photo EDIMEDIA.



Flammarion

CHRÉTIEN DE TROYES

LANCELOT  
OU  
LE CHEVALIER  
DE LA CHARRETTE

*Traduction, introduction et notes*

*par*

Jean-Claude AUBAILLY

GF-Flammarion

© 1991, FLAMMARION, Paris, pour cette édition.  
ISBN : 978-2-0807-0556-3

## INTRODUCTION



## Le Chevalier de la Charrette : un roman lourd de sens multiples

De l'aveu même de Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette* aurait été écrit sur l'ordre de sa protectrice, la comtesse Marie de Champagne, qui lui aurait fourni la *matière* (les éléments du récit) et le *san* (le sens à transmettre) du roman, lui-même se contentant, en bon artisan, d'assurer la mise en forme de ces matériaux. Or la comtesse Marie, fille d'Aliénor d'Aquitaine qui était elle-même la petite-fille du prince troubadour Guillaume IX, fut l'élément moteur du rayonnement intellectuel et littéraire de la Cour de Troyes qui, avec la Cour de Poitiers où se retira Aliénor après sa séparation d'Henri II d'Angleterre, furent des centres de diffusion de la matière arthurienne et de l'éthique courtoise. D'ailleurs la comtesse Marie avait elle-même coutume de présider à Troyes des *cours d'amour* au cours desquelles elle rendait des jugements sur des points de casuistique amoureuse qui tendaient à transformer en doctrine l'esprit de la *fin'amor* dont son poète d'arrière-grand-père fut le promoteur.

De ce fait, on peut donc penser que *Le Chevalier de la Charrette* est **d'abord** — avec et après *Tristan et Yseult* — une bible romanesque de la pensée courtoise qui, partant de l'« éthique de la sexualité<sup>1</sup> » forgée par les trouba-

1. Cf. Emmanuelle Baumgartner, *Histoire de la littérature française, Moyen Âge, 1050-1486*, Bordas, Paris, 1987, p. 86 : « [les troubadours] ont forgé une éthique de la sexualité. Ils ont affirmé [et peut-être cru]

dours du Midi, fait de l'amour « ce par quoi le monde advient à ce modèle idéal de civilisation que le XII<sup>e</sup> siècle a nommé *courtoisie*<sup>2</sup> », qui, en un mot, transforme un art d'aimer en art de vivre.

Mais quels étaient donc, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, les formes et les contenus de cette éthique courtoise qui tendait à ériger en principe l'idée que la femme était le pivot nécessaire et essentiel du fonctionnement de la société ? Et comment même s'en était opérée la conceptualisation ? Pour Jean Markale, « à partir du XI<sup>e</sup> siècle, l'élite intellectuelle de l'Europe, débarrassée de ses terreurs millénaristes, commence à se demander si l'amour est un simple jeu, une simple copulation destinée à perpétuer l'espèce, ou si cela n'est pas un moyen de parvenir à la transcendance, un moyen de dépasser l'humain vers le divin. C'est alors que la femme, qui jusqu'à présent, et en partie à cause des Pères de l'Église, avait été l'objet de mépris et de méfiance, surgit de l'ombre où elle avait été maintenue... [Mais] on s'entoure de multiples précautions. Le peuple chrétien n'a pas oublié que nos lointains ancêtres honoraient une déesse-mère... Qu'à cela ne tienne : la Vierge Marie (« qui a enfanté miraculeusement un Enfant-Dieu, lui-même projection fantasmagorique de l'être humain à la recherche de sa transcendance<sup>3</sup> ») recouvrira ce personnage sulfureux et présentera de celui-ci une image épurée, pour ne pas dire expurgée. Des sanctuaires sont bâtis pour *Notre-Dame*, la Mère de tous les chrétiens, celle par qui l'on doit obligatoirement passer pour atteindre Dieu... Si l'on enlève l'aspect amoureux, l'aspect sexuel, elle n'est plus que la Mère. Que devient

---

que le désir charnel mais maîtrisé, discipliné dans et par le cadre courtois, pouvait devenir une valeur [et non simplement une fonction], que les pulsions érotiques, pour l'homme qui prend le risque de s'y soumettre pour les mieux dominer, pouvaient être la source vive d'un *melhurar*, d'une amélioration de l'être ».

2. *Ibid.*, p. 115.

3. Jean Markale, *L'Amour courtois ou le couple infernal*, Imago, Paris, 1987, p. 18.



donc l'amante dans tout cela (la Prostituée sacrée du temple d'Ishtar, la déesse des commencements qui initiait son prêtre-amant dans une union mystico-sexuelle qui était un véritable hiérogame)? Elle est refoulée du culte, de la dévotion. Mais elle rôde dans l'inconscient... Les contes populaires de la tradition orale en garderont le souvenir sous l'aspect de la fée... (qui) est une « Dame », c'est-à-dire une *Domina*, « maîtresse », féminin de *Dominus*, « seigneur ». On voit le parallélisme entre le couple Dieu-Marie et le couple seigneur-dame. Mais comme la dame des légendes... s'incarne le plus souvent en la personne de l'épouse du seigneur... elle s'individualise, ou plutôt sert de prisme cristallisant les désirs de chacun : elle n'est plus *Notre-Dame* elle devient *ma dame*.

C'est alors qu'intervient *l'amant*. Pour qu'il y ait *ma dame*, il faut qu'il y ait un sujet contemplant. Dans l'optique courtoise ce sera le chevalier, modèle masculin de l'époque... Attiré par la beauté, réelle ou symbolique de la dame, le chevalier... va tenter de l'approcher. Or la meilleure façon de l'approcher et de s'en faire remarquer est d'accomplir des prouesses guerrières... Ainsi s'instaure un jeu subtil entre la dame et l'amant, jeu raffiné qui n'est en définitive pas autre chose qu'une liturgie analogue à celle qui est célébrée dans les églises en l'honneur de la *Théotokos*. L'amant va devenir le prêtre d'une nouvelle religion qui ne dit pas son nom, mais qui se développe parallèlement à celle qui voit Notre-Dame trôner sur les autels... Ainsi naît le « service d'amour ». Il est à base de renoncement, de sacrifice, de loyauté, de charme, de prières, et surtout de gestes significatifs qui se transcendent dans ce que l'on appelle la *prouesse*...

Cette alliance de l'amour... avec l'action guerrière elle-même, permettant d'atteindre la prouesse dans un dépassement de soi-même, voilà l'idée neuve qui fait son chemin à partir du XI<sup>e</sup> siècle... pour parvenir à une exaltation forcenée et parfois exagérée d'un rapport inédit entre l'homme et la femme. Certes, il ne s'agit pas de n'importe quel rapport, pas plus qu'il ne s'agit de

n'importe quel homme et de n'importe quelle femme. La femme est idéalisée, transcendée, divinisée ; c'est une femme de rang élevé, elle ne peut être moins que la femme du seigneur. Quant à l'homme, ce n'est jamais le mari : celui-ci serait l'égal de son épouse, et le jeu serait vain. L'homme est nécessairement *plus bas* dans l'échelle sociale... mais il possède une *potentialité d'être*. Et grâce à la femme »<sup>4</sup> « qui va (le) conduire à transgresser les interdits sociaux, moraux et même sexuels, afin de parvenir à un état d'exaltation grâce auquel tout est possible<sup>5</sup> », « dont il va adorer l'image et qu'il va *servir* jusqu'à l'extrême limite de ses possibilités, il accomplira donc des prouesses qui le feront aimer... et (il) pourra, si toutes les conditions sont remplies, recevoir la récompense qu'il mérite. Mais, ce faisant, il va lui-même franchir des stades d'évolution, il va en quelque sorte subir une rigoureuse initiation qui le conduira à un rang supérieur auquel il n'aurait pas eu accès sans la motivation provoquée par la femme. Son " service d'amour ", même dirigé de façon immorale vers la femme de son seigneur, va engendrer une action bénéfique sur la société à laquelle il appartient. Et c'est la société tout entière qui bénéficiera en dernière analyse de ce curieux amour adultère<sup>6</sup> ».

Que l'on nous pardonne cette longue citation mais elle fait mieux comprendre ce qu'illustre au premier chef dans le contexte de l'époque la quête de ce héros d'exception qu'est Lancelot dont l'abnégation et le dévouement à sa *dame* sont tels que, pour elle, il accepte par deux fois la honte (en montant dans la charrette d'infamie et en acceptant de paraître lâche au tournoi de Noauz) et des épreuves qui l'atteignent cruellement dans sa chair (en traversant le Pont-de-l'épée), qui, associant la fureur guerrière à la passion la plus extrême et la plus exclusive et puisant sa force hors de lui dans la pensée ou la

4. Jean Markale, *op. cit.*, p. 28.

5. *Ibid.*, p. 29.

6. *Ibid.*, p. 28.

contemplation extatiques de l'élue de son cœur, accompli, sans jamais dévier de sa route et dans le respect le plus scrupuleux du code courtois érigé en Loi, des prouesses qui lui permettent en même temps d'accéder au bonheur ineffable d'une union adultère mystique avec sa *dame*, la reine Guenièvre, et de libérer les sujets d'Arthur captifs au royaume de Gorre. Et, ajoutons-le, modèle proposé à la chevalerie d'alors, Lancelot accède de surcroît à un stade supérieur dans la perfection chevaleresque en éliminant son double noir, Méléagant, image de la chevalerie d'antan.

Mais *Le Chevalier de la Charrette* fait plus qu'illustrer l'éthique courtoise : il la défend en présentant sa justification sociale, ce que ne faisaient pas les *Tristan* de Béroul et de Thomas plus subversifs et inquiétants que convainquants et réconfortants pour la société médiévale. Et, à cet égard, comme l'a justement montré Jean-Charles Payen<sup>7</sup>, Lancelot apparaît comme un *anti-Tristan*. L'éthique des *Tristan* présentait des aspects provocateurs : son idéologie était contraire à la morale religieuse du temps mais surtout aux yeux de la société aristocratique les droits des amants ne pouvaient prévaloir ceux du mari et du prince et même le héros, Tristan, lorsque l'effet de philtre ne se fait plus sentir sur lui (et il y aurait beaucoup à dire sur ce philtre qui fait de l'amour la conséquence d'un acte de sorcellerie !) pense que l'on ne peut être à la fois bon chevalier et bon amant. En fait « le *Tristan* de Béroul expose la faillite d'un amour de type courtois lorsqu'il se trouve confronté à la réalité féodale<sup>8</sup> » car la relation dame-ami isole l'individu de la société au lieu de l'inciter à accomplir ses devoirs de caste. C'est tout cela que tente de rectifier *Le Chevalier de la Charrette* en montrant que le même adultère peut s'épanouir au service d'autrui, que la quête

7. Jean-Charles Payen, *Lancelot contre Tristan : la conjuration d'un mythe subversif*, Mélanges offerts à Pierre Le Gentil, S.E.D.E.S., Paris, 1973, p. 617.

8. *Ibid.*, p. 621.

de l'amour est indissociable de la quête chevaleresque et que l'amour réputé coupable du parfait amant, mérité par la prouesse, se valorise et devient l'élément moteur d'une générosité déployée dans l'action. Avec Lancelot apparaît un nouveau type de *fin'amant* qui instaure une nouvelle éthique de l'amour *chevaleresque* qui reste cependant conforme par l'esprit à la *fin'amor* méridionale.

Si *Le Chevalier de la Charrette* est **d'abord** une « défense et illustration » de l'éthique courtoise, il est **aussi**, et cela n'a rien d'étonnant compte tenu du milieu culturel dans lequel il a été élaboré, un conte dont les multiples significations voilées débordent largement la prise de position apologétique dans un contexte social déterminé. Cela est dû au fait que Chrétien, l'habile artisan, n'a fait que calquer la quête courtoise de la dame — en donnant à chaque événement une résonance particulière conforme en tous points à la *fin'amor* — sur un schéma mythologique traditionnel : celui de la princesse ou de la reine enlevée par un personnage monstrueux ou diabolique ou par un dragon et qu'un jeune homme de basse condition sociale mais audacieux doit délivrer acquérant du même coup gloire, honneur et pouvoir. « Au deuxième degré, le mythe est cosmique : la femme-soleil est prisonnière de la nuit et seul, l'homme-lune, par le fait qu'il reçoit encore les rayons du soleil (son lien affectif et sexuel avec la reine), est capable de maintenir la lumière et de faire surgir à nouveau le soleil. Cela ne va pas évidemment sans turbulences, qui sont autant d'épreuves et d'aventures, mais qui correspondent aux éléments d'un rituel par lequel l'équilibre entre l'ombre et la lumière est maintenu. Car selon la logique du mythe, l'action humaine est nécessaire pour que l'univers tourne normalement<sup>9</sup>. » C'est ce même mythe qui apparaît transformé dans la tradition celtique que Chrétien connaissait parfaitement et qu'il a vraisemblablement utilisée : « la reine, symbole de

9. Jean Markale, *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, Imago, Paris, 1985, p. 46.

la souveraineté et de la collectivité, est enlevée par un dieu de l'Autre-Monde, en l'occurrence Méléagant (que les textes gallois nomment Maelwas), et, au nom du roi — et de la collectivité — un héros va entreprendre de périlleuses aventures — également empruntées à la mythologie celtique — pour délivrer et ramener la reine<sup>10</sup> ».

Pour Jean Markale, « Lancelot n'est pas une création littéraire de Chrétien de Troyes et le mérite de celui-ci est seulement de l'avoir propulsé sur le devant de la scène, à sa place authentique. Aucun des héros arthuriens n'est d'ailleurs une création littéraire : le mythe transparait derrière les visages des chevaliers courtois à la mode du XII<sup>e</sup> siècle. Arthur, *l'ours*, est une divinité indo-européenne de la deuxième fonction, la fonction royale et guerrière dont il est le symbole. Merlin l'enchanteur est une divinité de la première fonction, fonction sacerdotale par excellence, et sans l'appui de laquelle le roi ne peut agir : Merlin est le *druide* qui inspire et complète l'action du *roi* Arthur dans une société très nettement de structure celtique. Dans cette société, le roi ne peut pas prendre la parole avant le druide. De plus le roi *règne*, mais ne *gouverne* pas, et la légitimité de son pouvoir est représentée par la *reine*, symbole de la souveraineté. L'adultère de Guenièvre et de Lancelot s'inscrit dans la ligne politico-mythologique des sociétés de type celtique : la Souveraineté, incarnée par la Femme, se donne à celui qui est le plus qualifié pour la survie et l'expansion du groupe social dont elle est à la fois la mère, l'amante et la déesse. Lancelot du Lac ne s'explique que par référence à cette problématique celtique du pouvoir, même si, dans les textes "courtois", il est présenté comme le symbole de l'amant parfait tel que l'ont rêvé les Cours d'Amour d'Aliénor d'Aquitaine et des grandes Dames de l'époque<sup>11</sup>. » Lancelot présente d'ailleurs de multiples traits qui le rapprochent du dieu panceltique Lug, du héros de

10. Jean Markale, *L'Amour courtois ou le couple infernal*, p. 126.

11. Jean Markale, *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, p. 10-11.

l'épopée de l'Ulster, Cûchulainn et même de Batraz, héros de l'épopée des Nartes, descendants des Scythes d'Asie centrale : il est l'image même du *champion* telle que nous l'a léguée un seul et même mythe commun à la tradition indo-européenne primitive et sa quête, même modifiée par la nécessité du respect de l'éthique courtoise, reste conforme au modèle celtique qui est une recherche de la Féminité à travers toutes les femmes, car Guenièvre n'est pas autre chose que la cristallisation de *toutes* ses pulsions<sup>12</sup>, ce que C.G. Jung subsume sous le concept d'*Anima*. Car dans la pensée celtique, comme dans les mythes antérieurs, l'initiation vient de la Femme<sup>13</sup>, divinité solaire dont les rayons peuvent faire vivre ou mourir<sup>14</sup>, Femme Divine, Grande Déesse mère et amante, incarnée ici par Guenièvre<sup>15</sup>. Et Lancelot « est son prêtre-amant, son unique prêtre. S'il avait le malheur de faillir à sa mission, la femme-soleil se retirerait dans l'ombre. Alors le monde, c'est-à-dire la société arthurienne serait plongé dans de profondes ténèbres... Guenièvre apparaît donc comme l'image la plus concrète et la plus compréhensible du mythe de la Femme divine au rayonnement solaire. Si Arthur est le pivot de la société idéale, Guenièvre représente la totalité de cette société. Par conséquent, l'amour soi-disant adultère de Guenièvre et de Lancelot n'est qu'un contrat passé entre cette société et un chevalier, un *champion*, qui est chargé de la défendre et d'en accroître la puissance. Plus que jamais, Guenièvre est la Reine du jeu d'Échecs, toute puissante, conscience

12. C'est elle qui apparaît sous les différentes figures de femmes que rencontre Lancelot.

13. C'est ce que traduit la mythologie celtique en liant initiation sexuelle et initiation guerrière.

14. On retrouve là le thème indo-européen primitif du dieu-foudre qui tire sa puissance d'amour et de destruction d'une seule et même source, le soleil, en l'occurrence la femme-soleil. Cf. Jean Markale, *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, p. 144.

15. Guenièvre est la seconde face de la fée Viviane, la Dame du Lac, la mère devenue amante.

de la collectivité et son plus lumineux symbole. Et Lancelot est le cavalier fou d'amour qui lance ses tentatives les plus audacieuses pour célébrer les liturgies secrètes — et ambiguës — qui sont dues à la Déesse du Jour<sup>16</sup>. »

Mais cette quête de la Femme qui conduit Lancelot à la plénitude après avoir fait de lui — comme son sosie Cûchulainn — le meilleur chevalier, traduit aussi — et c'est un des sens du mythe — une nostalgie du retour à l'Unité primordiale. Pour lui, selon la belle formule de Jean Markale, le « mariage *des sens* » est aussi un « mariage *d'essence*<sup>17</sup> » ; son union avec Guenièvre reconstitue « la fameuse *dyade*, le couple sacré, l'androgynie mythique que certains pensent avoir été à l'origine de la vie<sup>18</sup> ». Et c'est seulement cette *dyade* primitive qui peut construire un monde nouveau.

L'éthique courtoise ne fait donc que ré-orienter le mythe, le réactualiser pour la société du XII<sup>e</sup> siècle mais sans en modifier véritablement le sens profond ; le substrat religieux primitif païen subsiste sous le vernis courtois et transfère sur la Dame l'image de la déesse des commencements. Et en cela on comprend mieux que l'amour courtois puisse apparaître comme « une véritable religion dont les éléments mystiques se trouvent rehaussés et même exagérés par l'aspect profane et même érotique qu'elle revêt<sup>19</sup> ».

Ces aspects symboliques et mystiques indéniables de la quête de Lancelot, « chevalier modèle d'une société féodale chrétienne<sup>20</sup> » ont conduit de nombreux critiques comme Roger Sherman Loomis, Reto R. Bezzola, Süheyla Bayrav, Heinrich Zimmer et d'autres, qui tous s'accordent à reconnaître au héros « un caractère messia-

16. Jean Markale, *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, p. 150-151.

17. Jean Markale, *L'Amour courtois ou le couple infernal*, p. 60.

18. *Ibid.*, p. 82.

19. *Ibid.*, p. 41.

20. Jean Markale, *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, p. 13.

nique, christique même<sup>21</sup> », à proposer de rechercher dans l'œuvre de Chrétien une finalité et une signification profonde plus en rapport avec le sentiment religieux du temps. Pour Jacques Ribard, sous le sens conjoncturel apparent de la fiction « court un fleuve caché, porteur non pas tant de mythes celtiques... que d'une doctrine religieuse chrétienne, qui, à l'esprit averti des lecteurs de ce temps, ne pouvait manquer d'apparaître ici et là... et conférait à un récit, en apparence profane, une profondeur et une cohérence d'une singulière richesse de signification... *Le Chevalier de la Charrette* est vraiment une allégorie du Salut. Lancelot y est le Sauveur engagé dans la quête salvatrice<sup>22</sup> ». « Le roman s'ouvre sur la cour d'Artus et se referme sur elle. C'est la Genèse et la Parousie. Le Mal, Méléagant, s'est introduit dans le monde et avec lui la Mort — la séparation de l'âme-Guenièvre et du corps-Artus. A la fin des temps le Mal sera vaincu, comme la Mort et Guenièvre rendue à Artus, car ce sera la résurrection des corps retrouvant leur âme et l'accès à un monde de bonheur, hors du temps, le paradis céleste, dont le terrestre n'était que l'imparfaite image... Comme nous sommes loin, en vérité, de ce prétendu roman de l'adultère, puisque le rôle de Lancelot est justement de rendre Guenièvre à Artus, reconstituant ainsi dans son intégrité le " composé humain " — au sens thomiste de ce terme — brutalement dissocié par l'intrusion du Mal, par ce " péché originel ", qui, aux origines du roman, a brusquement tout vicié — ce péché originel qui n'est peut-être que le statut même de créature, double et donc fragile, cette " fêlure " de l'être que seul Dieu pourra définitivement ressouder. Et, précisément, entre la Genèse et la Parousie, c'est toute l'histoire du Salut qui nous est contée, cette longue quête de l'âme exilée — thème de l'enlèvement de Guenièvre —, des âmes exilées

21. Jacques Ribard, *Le Chevalier de la Charrette, Essai d'interprétation symbolique*, Nizet, Paris, 1972, p. 15.

22. *Ibid.*, p. 173.



— thème des captifs au pays de Gorre —, et ce sera l'œuvre d'un messie, porteur de sa Croix : le Chevalier de la Charrette<sup>23</sup>. »

Composé en une époque de mutations politiques et idéologiques pour une société qui cherche son âme et oscille entre des tendances divergentes et parfois contradictoires, *Le Chevalier de la Charrette*, résultat d'une « délicate opération d'alchimie socio-intellectuelle », pour reprendre le mot de Jean Markale, est sans doute à la fois une illustration de l'éthique courtoise, une réactualisation des vieux mythes celtiques païens et une fiction qui se donne à lire comme une interprétation allégorique de la doctrine religieuse chrétienne. Mais, peut-être plus que cette véritable polysémie, ce qui attire et fascine en lui c'est l'exceptionnelle et rigoureuse rigueur de sa composition selon une progression spiralée<sup>24</sup>, à l'image même de la vie, avec ses rappels et ses effets d'écho, progression qui est une véritable dialectique et le donne à lire, de manière intemporelle — mais le temps joue-t-il quand l'homme se pose le problème de sa nature, de son existence et du divin ? — comme l'un des grands romans **initiatiques** de tous les temps.

Comme tous les romans initiatiques, *Le Chevalier de la Charrette* est d'abord le récit d'une **quête** : le *sujet* (Lancelot), héros présenté au destinataire du roman comme un modèle de comportement doit délivrer l'*objet* (Guenièvre), image symbolique de la Féminité — ou, pour C. G. Jung, projection de l'*Anima* — des griffes de l'*opposant* (Méléagant), personnification du Mal et de l'*Ombre* — le double noir du héros lui-même — pour redonner vie à la collectivité (libérer les captifs) et, ce faisant, atteindre un stade supérieur de la Connaissance<sup>25</sup>.

23. *Ibid.*, p. 159-160.

24. Et l'on pourrait ajouter, avec Pierre Gallais (*Dialectique du récit médiéval*, Rodopi, Amsterdam, 1982), à l'intérieur de l'*hexagone logique*.

25. Ce qui revient à illustrer cette idée clairement exprimée par C. G. Jung que la survie d'une société en voie de pétrification passe par

Pour parvenir à son but, le héros, tel un *chaman*, doit passer par une série d'épreuves soigneusement graduées — qui sont autant d'étapes de son *processus d'individuation* — qui le conduisent du monde d'ici-bas, royaume du conscient (Royaume de Logres) vers l'Autre-Monde, le monde de l'inconscient (Royaume de Gorre<sup>26</sup>) d'où il reviendra enrichi — initié — pour réintégrer le monde du conscient qu'il contribuera ainsi à revivifier<sup>27</sup>.

Le récit même de la quête, illustré par le cheminement « géographique » du héros est solidement structuré. Il s'ouvre sur l'énoncé du problème posé à la collectivité : la perte de la Féminité (l'enlèvement de Guenièvre) tombée dans le domaine du Mal inaugure pour elle une crise qui peut la conduire à la pétrification et dont, seul, un héros exceptionnel peut la sortir. De fait, un champion anonyme, venu de nulle part (Lancelot), surgit, pour venir à son secours ; il signale son statut d'être unique en se soumettant à deux épreuves qualifiantes (la charrette et le lit périlleux) qui révèlent son aptitude à franchir les limites du monde conscient d'ici-bas puis — si l'on admet que, comme dans tout récit merveilleux médiéval, la « géographie » symbolique de la quête est déterminée par le franchissement de frontières aquatiques —, après avoir franchi de haute lutte, et comme en état d'hypnose, un symbolique gué interdit, il entre dans une zone intermédiaire, celle d'un monde subconscient, dans laquelle il doit déjouer les pièges qui lui sont tendus, se montrer apte à lire au-delà de la Mort (la tombe marbrine) et trouver le

---

le rétablissement des liens avec les sources régénératrices de l'inconscient, rétablissement qui passe par l'extraction de la gangue de l'*Ombre* qui la voile, de l'*Anima*, guide et médiatrice vers la réalisation du *Soi*, condition de l'équilibre et de la Sagesse. Ce qui est le sens profond de l'éthique courtoise.

26. Le royaume de Verre sur la signification duquel la critique est unanime.

27. Si l'on s'arrête là où Chrétien lui-même s'est arrêté d'écrire, le héros, comme ceux des *lais* merveilleux qui fleurissent à la même époque ou comme le Gauvain du *Perceval*, reste prisonnier de l'Autre-Monde, le royaume de l'inconscient.

passage étroit (le passage des pierres) qui lui permettra de progresser, pour enfin franchir la limite aquatique (le Pont-de-l'épée) du monde de l'inconscient dans lequel il délivre la Féminité et réalise avec elle le *hiérogame*<sup>28</sup> avant de réintégrer — difficilement ainsi qu'en témoignent ses va-et-vient entre les deux mondes : de sa prison au tournoi de Noauz, du tournoi de Noauz à l'enfermement dans la tour et de la tour à la cour d'Arthur — le monde du conscient, le monde d'ici-bas auquel il ramène la Féminité perdue (le couple Arthur-Guenièvre est reconstitué au royaume de Logres) et duquel il élimine définitivement le Mal (mort de Méléagant).

Le caractère initiatique de ce récit est d'autant mieux souligné qu'il suit une construction spiralée dont la progression s'appuie sur des effets de répétition, d'alternance et de reprise en écho qui guident le lecteur et l'incitent à ne pas se satisfaire du sens immédiat de la fiction. Essayons d'en dégager les grandes lignes. La progression d'abord : en dehors même du déplacement spatial symbolique du héros, elle est rendue de diverses manières. Dans la première partie, qui conduit le héros jusqu'au Pont-de-l'épée, l'écoulement temporel est marqué par l'alternance des aventures diurnes et nocturnes auxquelles il est confronté, aventures provoquées par deux groupes d'adjuvants et/ou d'opposants qui, globalement, se succèdent en se correspondant pourtant presque terme à terme, les femmes d'abord, principales instigatrices des épreuves nocturnes ou orientatrices de la quête (la demoiselle du château au lit périlleux ; la demoiselle du carrefour ; la demoiselle entreprenante et la demoiselle qui réclame la tête du chevalier) et les hommes ensuite, confinés dans les rôles d'opposants lors des aventures diurnes (le chevalier du gué, le prétendant orgueilleux, le défenseur du passage des pierres, le chevalier qui essaie

28. Il intègre l'*Anima* réalisant ainsi le Un primordial — cette totalité qui est le *Soi* — image de la fusion équilibrée du conscient et de l'inconscient.

d'attirer Lancelot dans un piège, le chevalier provocateur), comme si la quête onirique, inconsciente, de la Féminité poussait le héros à s'opposer à la Masculinité, cette part de lui-même qui l'inhibe. Car la demoiselle du carrefour envoie Lancelot se confronter au chevalier du gué et, par voie de conséquence, au défenseur du passage des pierres et l'on pourrait même avancer qu'elle se dédouble en son aspect négatif sous les traits du chevalier qui veut attirer le héros dans le piège d'un château fermé. La demoiselle entreprenante le contraint à la défendre de son prétendant orgueilleux et la demoiselle du château au lit périlleux joue le même rôle fonctionnel que le chevalier provocateur vers lequel elle a implicitement envoyé notre héros, ouvrant et fermant ainsi la première phase de ses aventures. Ajoutons que toutes les figures féminines ne sont que des représentations sous une seule facette de la Féminité incarnée par Guenièvre, facettes qui s'ajoutent pour guider le héros dans sa tâche initiatique : se débarrasser de l'*Ombre* incarnée par Méléagant dont chaque chevalier opposant représente une facette. A cet égard la fonction de la dernière figure féminine qui apparaît dans la première partie, celle dont Godefroi de Leigni — le continuateur du roman — fera abusivement la sœur de Méléagant, est significative : elle demande la tête du chevalier provocateur. Mais le sentiment de la progression du héros dans sa quête est aussi rendu par la nature des étapes qu'il franchit : de la *charrette*, symbole de l'exclusion de la collectivité qui représente le conscient, il passe au *lit périlleux* symbole bivalent de naissance et de mort, pour aboutir à la *tombe marbrine*, symbole de la vie d'après la mort, de l'inconscient ; il franchit le *gué défendu* qu'une troupe peut traverser de front, puis le *passage des pierres* que l'on ne peut emprunter qu'un par un, et enfin le *Pont-de-l'épée* dont l'accès est réservé à un seul élu ; enfin, dans la perception du but de sa quête, il passe d'une vision floue et somme toute onirique de celle qui représente la Féminité, Guenièvre — image entrevue dans les brumes du matin après l'épreuve du lit périlleux — à la décou-

verte de son peigne et de cette partie symbolique d'elle-même que sont ses cheveux, pour aboutir à la rencontre de son enveloppe charnelle et à la fusion : le complexe se constelle peu à peu au fur et à mesure que se précise sa projection.

Mais, nous l'avons dit, à l'image du déroulement même de la vie — et du *processus d'individuation* —, cette progression se déroule selon une spirale qui implique des retours à des états et des situations identiques bien que placés à un niveau différent — car rien ne peut se reproduire de manière parfaitement identique —, retours qui se traduisent par d'apparentes répétitions d'états ou de situations qui s'évoquent, s'annoncent ou se rappellent en écho. Lancelot va d'extase en extase (après l'épreuve du lit périlleux, au moment de traverser le gué, lorsqu'il trouve le peigne, lorsqu'il combat Méléagant et lorsque enfin il se noie en Guenièvre), d'hésitation en hésitation (au moment de monter dans la charrette, à la porte de la chambre de son hôtesse entreprenante, lorsqu'une demoiselle lui demande la tête du chevalier provocateur) et de dépit contre lui-même en dépit contre lui-même de tant tarder à vaincre ses adversaires (lorsqu'il se bat contre le défenseur du gué, le chevalier provocateur et Méléagant). Par *deux* fois il se laisse entraîner par un nain (le conducteur de la charrette et celui qui le fait tomber dans le piège tendu par Méléagant) et il lui faut *trois* combats pour venir à bout de Méléagant. Sa route, parsemée de *tours*, symbole ascensionnel, le conduit du *lit périlleux* au *lit* de Guenièvre en passant par le *lit* — refusé — de la demoiselle entreprenante. Il est confronté à des situations ou placé dans des conditions qui s'évoquent et se renvoient l'une à l'autre par analogie<sup>29</sup> ou par opposition — signes qu'il ne donne pas l'impression de percevoir — mais qui, malgré leur identité structurelle, laissent entrevoir une progression dans son initiation : dans l'épisode

29. En dehors du fait que toute aventure est *toujours* déclenchée par une femme.

du Pré-aux-jeux, Lancelot est placé, face au trio relationnel que forment la pucelle entreprenante, son prétendant orgueilleux et le père de celui-ci, le vieux roi chenu, dans une situation qui préfigure celle où il se trouvera, au royaume de Gorre face au trio formé par Guenièvre, Méléagant et le roi Baudemagu à ceci près qu'il ne s'y sent pas impliqué de la même manière<sup>30</sup>. Parfois l'analogie est plus difficile à déceler parce que bien que patente, elle se situe uniquement sur le plan fonctionnel : c'est ainsi que l'on peut rapprocher l'épisode de la charrette et celui du viol simulé de la pucelle entreprenante, le lit périlleux du lit de Guenièvre, la chute de la lance enflammée de l'ouverture de la tombe marbrine... le *gué* ajoute ses caractéristiques au *passage des pierres* pour préfigurer le *Pont-de-l'épée*. Souvent aussi une situation en rappelle une autre en présentant son contraire : une demoiselle demande la grâce du défenseur du gué, une autre la tête du chevalier provocateur ; au château du lit périlleux Lancelot contemple Guenièvre du haut d'une tour, au pays de Gorre il est au bas de la tour et lève les yeux vers elle<sup>31</sup> ; la nuit qu'il passe avec Guenièvre est exactement l'inverse de celle que la pucelle entreprenante avait tenté de lui faire passer avec elle et cela explique que son comportement au tournoi de Noauz efface son hésitation à monter dans la charrette : l'*éros* triomphateur a chez lui définitivement équilibré un *logos* jadis dominateur.

*Le Chevalier de la Charrette* apparaît donc au terme d'une lecture attentive aux rappels mémoriels — mode d'approche de l'œuvre qui était celui du Moyen Age — comme un roman minutieusement construit, savamment orchestré où rien n'est laissé au hasard pour guider le lecteur d'alors et de toujours vers le fil d'une signification profonde sous-jacente au sens immédiat ou conjoncturel

30. C'est peut-être là son tort mais cela montre sa progression.

31. Dans le premier cas on peut penser que Lancelot, dominé par la pulsion sexuelle biologique voit la femme dans la reine ; dans le second cas, passé au stade de la sublimation, c'est la Femme, l'*Anima*, qu'il voit en elle.

de la fiction et pour l'inciter à reprendre et à approfondir une réflexion guidée sur le problème fondamental du devenir de l'homme et de la collectivité. C'est cette signification profonde qui s'ajoute aux autres, tel un nouveau cercle concentrique, que nous voudrions, pour finir, tenter de dégager en reprenant une analyse plus détaillée des grandes étapes de la quête initiatique de Lancelot.

Le roman s'ouvre, nous l'avons dit, sur l'enlèvement de la reine Guenièvre : en plein milieu du festin de l'Ascension, un chevalier en armes vient, tel une divinité noire, provoquer un roi Arthur sans réaction en l'accusant d'être incapable de délivrer ses sujets que lui-même retient en captivité et en le mettant au défi de faire une tentative dont Guenièvre serait l'enjeu ; Keu contraint Arthur à accepter qu'il relève le défi mais il échoue et le chevalier noir emmène la reine. Pour Jean Markale, Guenièvre est la personnification de la lumière et de la souveraineté et son enlèvement prive le royaume d'Arthur de toute légitimité, de toute vie réelle et le roi lui-même n'est plus capable de régner. C'est là une interprétation qui s'appuie sur la mythologie celtique. Mais ne peut-on aller plus loin ? Que représente chacun des protagonistes du drame ? Le roi d'abord. Il incarne un principe divin dont dépend entièrement le bien-être psychique et physique du pays, de la collectivité. Autrement dit, il est le symbole manifesté et donc temporel de l'archétype du *Soi* — image de la totalité équilibrée de la psyché individuelle et collective — une représentation centrale devenue dominante du conscient collectif qui sous-tend toutes les doctrines politiques et religieuses d'une collectivité donnée. Or tout rituel ou dogme devenu conscient a tendance à s'épuiser au bout d'un certain temps car son impact émotif original s'émousse ; tout symbole qui a pris forme dans la conscience perd ses qualités numineuses et sa valeur culturelle : le roi solitaire des contes de fées est bien souvent un roi malade. C'est la raison pour laquelle les contenus représentés par l'image symbolique du roi sont préservés d'une usure trop rapide lorsqu'à l'image du

roi se substitue celle du couple royal qui, à l'image du hiérogame mythique, réalise l'union des opposés et dans lequel la reine<sup>32</sup> représente les émotions, sentiments et attachements irrationnels qui accompagnent les contenus du conscient collectif les maintenant ainsi en contact avec les sources vitales de l'inconscient collectif et préservant leur numinosité. Si donc la reine représente la tonalité de sentiment d'une société nécessaire à son équilibre psychique, son « enlèvement », qui laisse le roi seul, traduit l'évolution de la société vers une attitude collective dominante dans laquelle le principe d'*éros* — de la relation à l'inconscient, à l'irrationnel, à la féminité — s'est perdu et dans laquelle le conscient collectif tend à se pétrifier ce qui conduit cette société à l'inertie<sup>33</sup> : c'est ce que traduit dans le roman l'inertie d'Arthur<sup>34</sup> — qui répond à son provocateur qu'il lui faut bien supporter son impuissance s'il ne peut y porter remède (v. 61-62) — et celle de ses sujets qui bien qu'éplorés par l'enlèvement de la reine, ne se risquent pas à se lancer à la poursuite du ravisseur (v. 222-223). La situation initiale du roman évoque donc l'entrée de la collectivité dans une crise liée à la perte de la Féminité — problème que soulèvent aussi à leur manière la mythologie celtique et la pensée courtoise — c'est-à-dire de la relation aux sources vitales de l'inconscient. Et la cause lointaine de cette crise est exprimée par la nature même du ravisseur — dont on apprendra plus tard qu'il se nomme Méléagant — qui, dans cette scène d'exposition, symbolise le Mal, l'*Ombre* collective, c'est-à-dire la mentalité patriarcale de la société chevaleresque primitive<sup>35</sup>.

32. Figuration de l'antique Déesse-Mère des origines.

33. Cf. Marie-Louise von Franz, *La Voie de l'individuation dans les contes de fées*, La Fontaine de Pierre, Paris, 1978 et C. G. Jung, *Mysterium conjunctionis*, Albin Michel, Paris, 1982, pp. 15-156.

34. On pourrait dire ici « l'impuissance » d'Arthur, identique à celle du Roi-pêcheur du château du Graal et comme elle cause possible de la ruine et de la dévastation du pays.

35. Son comportement le prouvera par la suite : uniquement préoccupé de prouesse guerrière, il place la femme au rang d'objet soumis à ses désirs.



Or toute société qui est en crise fait appel pour se sauver à un homme providentiel, à la fois héros et bouc émissaire, qu'elle charge de montrer la voie en devenant un modèle de comportement. C'est ici Gauvain, mythique parangon des vertus chevaleresques, qui s'arroge cette tâche. Mais, pur produit de cette société conduite à l'inertie parce que régie par un conscient collectif devenu simple automatisme, Gauvain est *nécessairement* voué à l'échec de par ses origines. Il faut que le héros sauveur *vienne d'ailleurs* et Gauvain ne pourra que l'accompagner en spectateur. C'est effectivement ce qui se produit : surgit un chevalier venu *de nulle part*, tel cette pulsion<sup>36</sup> qui, souvent au point culminant de la crise, émane de l'inconscient pour pousser à la réalisation du *Soi* et faire (re)trouver l'équilibre perdu. Dès lors c'est implicitement à ce héros sauveur que va être dévolue la fonction de modèle de comportement. Mais encore faut-il qu'il subisse des épreuves qualifiantes et ce en compagnie de Gauvain afin de mieux s'en différencier. Ce sera le rôle des épisodes de la *charrette* et du *lit périlleux*.

Gauvain rejoint donc Lancelot au moment où ce dernier s'apprête, après sa fameuse hésitation de deux pas, à sauter dans la charrette d'infamie (cf. vv. 321-344) conduite par le nain auquel il avait demandé s'il avait vu passer la reine. Outre l'explication courtoise — un peu plaquée — qu'en donne le texte lui-même en soulignant la victoire d'Amour sur Raison et celle de Charles Méla, qui y voit de la part de Lancelot un choix volontaire de la honte pour s'ouvrir l'accès « à l'impossible de sa jouissance », quelles sont donc les significations multiples et essentielles de cet épisode ? La charrette, comme le souligne Charles Méla, est le symbole de la négation de la Loi, « de tout ce qui fonde la société médiévale, la foi jurée, le code des armes, le bien d'autrui<sup>37</sup> », et du même coup, elle devient le

36. D'ailleurs, pendant longtemps on ignorera le *nom* de ce chevalier venu d'ailleurs : il n'est au début qu'une force pulsionnelle qui ne sera nommée qu'à partir du moment où elle aura été orientée positivement.

37. Charles Méla, *La Reine et le Graal*, Seuil, Paris, 1984, p. 262.

symbole de ce sur quoi s'appuie le conscient collectif de la société chevaleresque en crise. En y montant, Lancelot se met hors la Loi, de l'autre côté de ce qui garantit le monde humain, au-delà du bien et du mal<sup>38</sup> : il choisit la voie de l'inconscient<sup>39</sup>. Il s'abandonne au bon vouloir du nain qui personnifie les manifestations incontrôlées de l'inconscient et la logique de son mystère. Dès lors on comprend sa brève mais inévitable hésitation ainsi que le fait que Gauvain refuse de l'imiter<sup>40</sup>. Premier test positif donc pour Lancelot qui n'a eu, et lui seul, qu'une très brève hésitation avant de renoncer à sa *persona* — à la considération attachée à son statut social de chevalier — pour monter dans la charrette qui, selon la tradition védique, est le véhicule d'une âme en expérience. Ce faisant d'ailleurs il s'élève à un stade que n'atteindra pas Gauvain car, si l'on se réfère à la symbolique du Tarot qui présente dans le Chariot l'Amoureux de la sixième lame vieilli mais couronné d'or, il unifie ainsi ses tendances contraires par effet de sa volonté et s'engage dans la voie de l'unité propice à tout homme qui a résolu ses conflits. Et cela d'autant plus que, comme le remarque Charles Méla, dès son entrée en scène — sa question au nain conducteur de la charrette le prouve — Lancelot sait ce qu'il cherche et il n'a rien à apprendre sur lui. Pourtant l'essentiel de sa raison d'être, celle qui fait de lui un modèle de comportement destiné à mettre la collectivité sur la voie du salut, demeure « car s'il est contraint de chercher dans une terre inconnue Celle qui vit au plus intime de son être, une

38. Si la charrette symbolise aussi la mort, Lancelot entre dans la « Vie d'après la Mort » : il choisit la voie de la révélation initiatique.

39. Au niveau individuel c'est un choix volontaire pour la voie de l'introversion qui ouvre le processus d'individuation car respecter l'interdit social de la charrette c'est rester sur la voie de l'extraversion.

40. Il ne le peut pas car, représentant du conscient collectif de la société chevaleresque patriarcale, il est dominé par le *logos* ce que traduit sa réponse qui fait passer à l'arrière-plan la finalité de sa quête dont il ne perçoit pas le sens profond au profit de la seule considération de sa *persona* : un chevalier ne peut troquer un cheval contre une charrette !

question, inhérente au seul fait de la quête, subsiste donc, mais sans réponse cette fois : non plus « qui suis-je ? » mais « que veut-Elle ? » et « qui est-Elle<sup>41</sup> ? » Questions auxquelles son long cheminement sur la voie de l'introversion et de l'individuation qu'il vient de choisir en montant sur la charrette, lui apportera — à lui et à la collectivité — des réponses. Mais ce premier test probatoire n'est pas suffisant pour prouver que Lancelot possède en lui toutes les qualités qui le désignent comme le héros élu car s'il a choisi la voie de l'inconscient, aura-t-il la force nécessaire pour la parcourir jusqu'au bout ? Ce sera l'objet de la seconde épreuve qualifiante, celle du *lit périlleux*, de le déterminer.

A la différence de la précédente, cette épreuve est une épreuve *nocturne* ; elle est imposée par une *femme* et s'effectue sous le signe de la *trinité*<sup>42</sup>. Lancelot y transgressera un nouvel *interdit* en s'allongeant sur le *lit* défendu mais il sortira vainqueur de l'épreuve de la *lance enflammée*. Le caractère nocturne de l'épreuve en signale la nature onirique : conformément à son rôle de figure psychopompe, le nain a conduit Lancelot au seuil de l'inconscient et il y entre maintenant, impression qui est corroborée par l'apparition des trois demoiselles dont la description évoque le trio des Parques ou des fées des récits merveilleux. D'ailleurs à partir de là, comme le remarque Charles Méla, chaque aventure de Lancelot est marquée par des figures de femmes derrière lesquelles se profile la fée Morgain et « chaque jeu de figures fait miroiter une vérité de ce que le chevalier inconnu est allé chercher auprès d'une femme<sup>43</sup> métamorphosée par son passage en Féerie<sup>44</sup> ». La demoiselle du château au lit périlleux est déjà une première projection de son *anima*,

41. Charles Méla, *op. cit.*, p. 258.

42. 3 hommes [le nain, Gauvain et Lancelot], 3 femmes [la demoiselle et ses deux suivantes], 3 lits.

43. Guenièvre ou Gwenhwyvar, le « Blanc Fantôme ».

44. Charles Méla, *op. cit.*, p. 265.

objet de la quête dans laquelle il s'est lancé : en lui proposant une épreuve que le conscient juge funeste — et que de ce fait il range au nombre des interdits — elle le guide vers un état supérieur ; c'est en fait une épreuve de *souveraineté* à laquelle elle le convie. La richesse du lit en témoigne. Mais il y a plus : ce lit est le *troisième*. Or le chiffre *trois* nombre fondamental qui exprime un ordre intellectuel et spirituel, en Dieu, dans le cosmos ou dans l'homme, est le chiffre du héros — qui franchit souvent trois épreuves —, le chiffre du rite, le chiffre qui, dans les récits des visionnaires, est lié à la réalisation d'un fait de caractère magique et psychique, le chiffre enfin qui désigne le troisième niveau de la vie humaine, le niveau spirituel ou divin. Quant au lit lui-même symbole bivalent de vie et de mort, centre sacré des mystères de la vie, il évoque la régénérescence dans le sommeil et l'amour<sup>45</sup> et en cela il préfigure l'autre lit auquel sa quête conduira Lancelot : celui de Guenièvre. Correspondance que le héros ne peut encore percevoir, vérité qu'il apprendra à connaître : l'initiation qui se fait dans et par l'amour ouvre l'accès à la Vie d'après la Mort.

Allongé sur le lit, au lieu le plus propice à son initiation, au centre du cosmos figuré comme l'intersection entre l'horizontalité du lit et la verticalité de la chute de la lance, Lancelot va y subir le test qui fera de lui l' élu : au milieu de la nuit, une lance enflammée fond du ciel sur lui... mais ne le blesse que très légèrement. Fantasma onirique hautement signifiant car cette lance dans laquelle Jean Markale voit la lance de Lug<sup>46</sup>, symbole de puissance guerrière et de force, est aussi, par son symbolisme axial et sa nature de feu, assimilable au rayon solaire qui figure l'action de l'Essence sur la Substance indifférenciée et d'une certaine manière la pulsion venue de l'inconscient qui ressource et revivifie le *moi*. Mais elle est de surcroît

45. Dans la symbolique chrétienne le lit symbolise aussi le corps, corps de péché restauré par la grâce et purifié.

46. Et qui évoque aussi celle du Graal.

un avertissement adressé à celui qui entame son initiation : son caractère meurtrier signale le danger qui guette ceux qui franchissent les limites de l'inconscient et peuvent en être détruits. En surmontant le danger, Lancelot prouve qu'il est maintenant apte à commencer sa quête, son *processus d'individuation*, qui ouvrira à la collectivité la voie du salut : il a la force, il s'est placé au-delà du bien et du mal, il a choisi la voie introvertie de l'inconscient et il a commencé à en percevoir la vivifiante numinosité.

Mais l'orientation qu'il a choisie, jointe aux efforts qu'il a fournis le font entrer, comme quiconque débute son processus d'individuation, dans un état de crise et d'isolement que Gauvain, qui n'a pas franchi les limites du conscient<sup>47</sup>, ne pourra pas comprendre : au matin, alors qu'il se trouve en *haut* de la tour, parvenu au premier stade de la connaissance initiatique<sup>48</sup>, il entre dans un état d'asthénie caractéristique au cours duquel il a comme une vision diffuse de l'objet de sa quête. Il entrevoit fugitivement l'image de la Féminité-Guenièvre entraînée et comme recouverte par l'*ombre-Méléagant*. Cette brève vision le fait entrer dans une extase qui le rend étranger à lui-même et au monde qui l'entoure et sa disparition, douloureusement ressentie, lui fait éprouver la tentation du suicide, la tentation d'une entrée sans retour dans l'inconscient. Geste que Gauvain qui n'a rien vu parce qu'il ne *pouvait* rien voir, interprète mal.

Dès cet instant, la distinction entre les deux quêteurs, celui qui émane de la collectivité chevaleresque extravertie et qui, par nature, est voué à l'échec, Gauvain, et celui qui émane de l'*ailleurs de l'inconscient* et qui a choisi la voie de l'introversión, Lancelot, est clairement établie. Leurs routes vont devoir se séparer. Dès la première heure de la journée, ils rencontrent à un *carrefour*, lieu de passage et

47. Conformément à son image, il passe son temps en entretien galant avec la demoiselle.

48. La tour est en effet un symbole ascensionnel.

de rencontre avec son destin dont la symbolique est universelle — siège de prédilection de la terrifiante Hécate aux trois visages où l'on dressait aussi, d'après C. G. Jung, la statue d'Hermès, le dieu psychopompe, médiateur entre des univers différents et guide des âmes sur les routes souterraines des Enfers — une sibylline demoiselle<sup>49</sup>, nouvelle image, sous une autre facette, de l'*anima* qui oriente leur quête après leur avoir demandé un *don contraignant* qui traduit la nécessité d'un abandon total aux sollicitations de l'*anima* et auquel, seul, Lancelot souscrit en pleine conscience de sa signification<sup>50</sup> : elle leur révèle que l'*ombre-Méléagant* — et l'on apprend là son nom pour la première fois — a entraîné la Féminité-Guenièvre au pays *d'où l'on ne revient pas*, le pays de Gorre, l'Autre-Monde, le monde de l'inconscient et que le seul moyen d'accès à cet Autre-Monde est un pont périlleux, le *Pont-sous-les-eaux* ou le *Pont-de-l'épée*. On ne saurait trouver langage plus clair : la symbolique du pont traduit le caractère initiatique de l'épreuve : il est le passage difficile, la voie étroite et périlleuse où l'on est mis dans l'obligation de choisir, et qu'il est nécessaire de franchir pour se sauver — et l'on songe à la traversée du pont ou *Sirât* qui, dans la tradition de l'Islam, permet d'accéder au Paradis en passant au-dessus de l'Enfer et qui est fin comme un cheveu et tranchant comme un sabre ; il est comme le pont *Chinvat* de la tradition iranienne, un passage entre l'état humain et l'état supra-humain que seul peuvent franchir les justes et les initiés ; il est enfin le symbole du passage difficile et douloureux qui conduit au cœur de l'inconscient là où se cache,

49. Emanation même du *carrefour* dans lequel C. G. Jung voit un symbole de la *mère*, l'union des opposés, symbole ambivalent bénéfique ou maléfique.

50. Cf. vv. 622-634 : Lancelot avec l'obscur conscience que lui a donné sa pénétration dans l'inconscient — les sollicitations d'Amour, dit le texte — s'abandonne entièrement à sa volonté alors que Gauvain, qui se confond avec sa *persona* chevaleresque, ne fait que lui promettre son service.

derrière l'ombre, l'*anima* guide et médiatrice vers la réalisation du *Soi*, là où l'on accède à la Totalité dans l'union des contraires. On sait dès lors que Gauvain ne pourra qu'y échouer. L'« aventure » peut désormais se focaliser sur Lancelot et sur les étapes signifiantes de son initiation et de son *individuation*.

Solitaire comme quiconque entreprend le long périple de l'*individuation*, Lancelot s'éloigne sur la voie indiquée par l'énigmatique pucelle mais il entre dans une nouvelle crise extatique qui le rend étranger à lui-même et le laisse l'esprit vide, ouvert aux sollicitations de l'inconscient. Naviguant dans son monde onirique, il arrive à une première frontière aquatique symbolique qu'il ne peut franchir que grâce à sa faculté de retour au conscient marqué par son réveil, son dépit contre lui-même et son réinvestissement par la fureur guerrière qui lui permettent de vaincre le *défenseur du gué*. Victoire qui est un test vers lequel l'avait dirigé, sans doute<sup>51</sup>, la demoiselle du carrefour qui réclame la grâce du vaincu : une rupture des liens avec le conscient eût signifié l'irréremédiable enfoncement du héros dans une crise névrotique qui aurait conduit à la dissolution de sa psyché et rendu impossible la poursuite de son processus d'individuation qui repose sur de constants allers-retours, à l'image de la *libido*, entre le conscient et l'inconscient. Ce test réussi — qui est aussi dans la signification conjoncturelle du roman un test de valeur guerrière à caractère social — Lancelot peut s'enfoncer dans cette zone intermédiaire qui le conduira au Pont-de-l'épée, zone dans laquelle il rencontrera d'abord une nouvelle figure féminine — la demoiselle entreprenante — puis, après l'épreuve initiatique et qualifiante de la *tombe marbrine*, des figures masculines.

Nouvelle épreuve nocturne comme celle du *lit périlleux*, et donc liée aux pulsions de l'inconscient, la rencontre avec la *demoiselle entreprenante* va confronter Lancelot à une nouvelle figure de l'*anima* d'abord *négative* — mais de

51. Cf. vv. 922-923.

tout mal sort un bien — parce que tentatrice et stimula-  
 trice de la pulsion sexuelle biologique, mais, à y lire de  
 plus près, respectueuse de son rôle médiateur et initia-  
 teur. Charles Méla l'a bien vu lorsqu'il rapproche structu-  
 rellement cette nouvelle épreuve des deux épreuves  
 qualifiantes de la *charrette* et du *lit périlleux* : la séquence  
 débute sur un dialogue avec la demoiselle qui rappelle la  
 rencontre avec le nain de la charrette ; celle-ci impose à  
 Lancelot une condition humiliante analogue à celle de  
 monter dans la charrette : partager sa couche ; elle le  
 soumet à une épreuve nocturne violente — le viol simulé  
 — qui rappelle celle de la lance enflammée et la séquence  
 se termine, comme celle du *lit périlleux* par l'extase : la  
 vision du peigne de Guenièvre a le même effet que celle du  
 cortège. La demoiselle entreprenante est une fée (sa  
 demeure a toutes les caractéristiques d'une demeure  
 féerique<sup>52</sup>) qui convie Lancelot à un spectacle qui « s'ap-  
 parente à quelque fantasme qui interpelle le héros pour  
 qu'il en reconnaisse la vérité<sup>53</sup> ». Mais quelle vérité ? Il est  
 évident que la situation à laquelle Lancelot est convié en  
 tant que spectateur, fortement teintée d'érotisme, vise à  
 lui évoquer celle de Guenièvre et de Méléagant, donc le  
 but de sa quête. Mais il ne faut pas oublier que Méléagant  
 — et, par transfert, le violeur de la demoiselle — est son  
 double noir, son *ombre* : c'est donc, en dernier ressort à  
 lui-même que Lancelot est confronté ; épreuve capitale  
 qui doit le conduire d'abord, s'il veut poursuivre sa quête  
 de l'*anima*, à dominer sa pulsion sexuelle instinctuelle  
 biologique, la manifestation de l'*ombre*. La scène du viol  
 est explicite en la matière : la fée-tentatrice y déploie tous  
 ses efforts pour stimuler en même temps le réflexe  
 chevaleresque et l'appétit sexuel de Lancelot : elle lui  
 rappelle que le violeur a pris la place qu'il avait promis  
 d'occuper. Mais Lancelot reste imperméable au désir et,  
 malgré une courte hésitation, compensant une promesse

52. C'est un lieu clos initiatique vide mais violemment éclairé.

53. Charles Méla, *op. cit.*, p. 281.



trop légèrement consentie par un engagement méritoire, il retrouve sa fureur guerrière pour libérer son hôtesse de ses six assaillants, nombre qui est celui de Vénus-Aphrodite — déesse de l'amour physique —, du péché et de l'épreuve entre le bien et le mal. Il gagne ainsi le droit de s'allonger, insensible comme Tristan, près de sa tentatrice. Comme il avait dominé la lance enflammée, il domine maintenant l'aiguillon de sa pulsion sexuelle instinctive ; il a atteint un stade supérieur<sup>54</sup> et sa tentatrice peut dès lors se transformer en *anima positive* pour le faire progresser sur la voie de l'*individuation*. Charles Méla avait raison d'écrire : « la scène présentée peut donc ainsi être lue : le héros doit traverser de redoutables épreuves pour arracher la reine à son mortel ennemi, mais il doit encore affirmer une éthique de l'amour du tout opposée à la violence sexuelle<sup>55</sup> ». Cette séquence prépare ainsi celle de la nuit avec Guenièvre en éclairant par avance sa véritable signification.

Au matin la tentatrice, redevenue médiatrice, va poursuivre sa tâche initiatique en orientant Lancelot vers des figurations plus précises des objets de sa quête — Guenièvre à travers le *peigne* et Méléagant à travers l'image du *prétendant orgueilleux* — de son rôle et de sa situation — la *coutume de Logres* — et de ce que sera son épreuve finale — la scène du *Pré-aux-jeux* préfigure celle de l'arrivée au *Pays de Gorre*. Comme le fait remarquer Charles Méla on assiste à un nouveau départ du récit car la situation réciproque des protagonistes de la séquence, la demoiselle, Lancelot et le prétendant, est en tous points comparable à celle du début où Guenièvre, placée sous la protection de Keu est enlevée par Méléagant. Mais nous

54. Pourtant ce test semble plutôt destiné à la seule édification du lecteur car bien que ce soit sa première rencontre avec la femme sexuelle, Lancelot s'y montre conforme à ce que l'on attendait de lui dès auparavant et tel que ses épreuves qualifiantes l'avaient laissé supposer être.

55. *Ibid.*, p. 282.

sommes maintenant à un autre niveau : c'est maintenant le héros, modèle de comportement, qui est impliqué et a pris la place du représentant de la société chevaleresque primitive et c'est à lui que l'on confie la tâche symbolique de rendre impossible l'application de la *coutume de Logres* qui représente ici, puisque liée au royaume d'Arthur, un des contenus du conscient collectif de la société chevaleresque primitive, et dont l'effet réel, déguisé par une fausse courtoisie, est de réduire la femme et la Féminité au rang de butin enlevé par les armes. Ce qui oriente doublement le rôle de Lancelot tout en se présentant pour lui comme un nouveau test de sa valeur guerrière qui le contraint de garder la relation au conscient.

Lancelot poursuit donc sa route guidé, sans qu'il s'en rende compte, par la demoiselle-*anima* et, comme après l'épreuve du *lit périlleux*, il entre dans une profonde rêverie qui l'éloigne du conscient... C'est dans cet état qu'il est conduit devant un véritable *mandala* : une source d'eau vive qui jaillit d'une fontaine au milieu de la prairie, symbole de régénération et d'accession à la connaissance des mystères de la vie. Sur le perron de la fontaine se trouve un peigne d'ivoire et d'or dans les dents duquel restent encore quelques cheveux de Guenièvre : la pulsion inconsciente qui émane du *Soi* a conduit Lancelot à opérer une nouvelle projection de son *anima*, but de sa quête. Mais celle-ci est à la fois plus précise — plus concrète — et plus sublimée<sup>56</sup> que celle qu'il avait faite du haut de la tour après l'épreuve du *lit merveilleux* : les cheveux équivalent à la personne mais en sont une représentation distanciée, comme les trois gouttes de sang sur la neige qui évoquent Blanchefleur à Perceval. Lancelot a progressé sur la voie de l'individuation ; il a atteint un stade supérieur dans sa quête, dans sa tentative d'intégration de l'*anima* : c'est ce que traduit le fait qu'il ramasse le

56. C'est une progression dans la projection qui commence à distinguer l'objet de l'image projetée et cette progression oriente préfigurativement le sens de l'union avec Guenièvre lors de la fameuse nuit d'amour.

peigne<sup>57</sup> et qu'il s'approprie cette partie de l'*anima* que sont les cheveux. On comprend mieux que cette révélation, comme la première fois, le conduise à un désir de plongée irrémédiable dans l'inconscient — qu'illustre son évanouissement — qui le laisse dans un état extatique : toute progression se résout en des crises où plane le danger d'une dissolution de la psyché dans l'inconscient. De là la double nécessité de l'épisode suivant, celui du *prétendant orgueilleux*, qui est une reprise structurelle de la situation des protagoniste lors de la scène du viol simulé. Cet épisode contraint d'abord Lancelot à renouer avec le conscient en témoignant sa valeur chevaleresque mais de plus il doit contribuer à lui faire prendre conscience, par une projection plus précise, de l'*ombre* qu'il doit éliminer en lui : telle est la fonction du *prétendant*, image de la pulsion sexuelle instinctive — et du chevalier type de la société patriarcale — qui redouble en l'épurant celle donnée auparavant par le violeur et préfigure celle qui se constelle en Méléagant, le double noir de Lancelot, dont il prend ici structurellement la place. Lancelot est donc en fait confronté à son *ombre* mais l'affinement de la projection qui en est faite (c'est la *première* fois qu'il voit clairement un *substitut fonctionnel* de Méléagant) montre qu'il en a commencé le processus d'intégration parallèlement à sa perception sublimée de l'*anima*. En renouvelant pour Lancelot la situation de départ et en l'y impliquant, la *demoiselle entreprenante*, qui est une figuration onirique encore floue de l'*anima*-Guenièvre et qui, comme elle, l'a appelé à la délivrer — dans une circonstance où l'aspect symbolique et mystique restait voilé par le sexuel —, a donc joué son rôle en le guidant vers la sublimation et en le mettant face à son *ombre*. Elle fait même plus en le plaçant devant une figuration de l'étape ultime de sa quête, celle qu'évoque le *Pré-aux-jeux*.

57. Dans la symbolique, le peigne ramassé — moyen de communication avec les puissances surnaturelles dans la mythologie japonaise — est susceptible de modifier l'individualité de qui le trouve.

Le *Pré-aux-jeux*, projection préfigurative du *Pays de Gorre*, l'Autre-Monde de l'inconscient, est caractérisé par la danse ininterrompue de ceux qui l'habitent, danse qui, sans avoir les caractères de la danse macabre, symbolise la libération des limites matérielles ; il est un monde de l'au-delà onirique, une sorte de Paradis ou plutôt de Purgatoire, de Limbes, qui, cependant conserve encore des liens avec le conscient puisque la coutume de la charrette y est connue et respectée : les danses s'arrêtent en signe de réprobation lorsque arrive le « chevalier de la charrette ». C'est dans ce monde intermédiaire donc entre le conscient et l'inconscient que Lancelot est confronté pour la première fois à une image de *Père* en la personne du vieux roi qui essaie de préserver la *demoiselle entreprenante* du désir possessif de celui qui se révèle être son fils, le *prétendant orgueilleux*. Et en cela il préfigure le roi Baudemagu — lui-même substitut agissant, dans l'Autre-Monde de l'inconscient, du roi Arthur dont il compense la pétrification<sup>58</sup> — qui protège l'*anima*-Guenièvre des atteintes de l'*ombre*-Méléagant qui signifieraient sa destruction. Il est une figure du *Vieux Sage*, projection du *Soi*, qui indique la voie de l'équilibre psychique individuel et collectif : réfréner les ardeurs du Mal, les pulsions instinctives, et donner sa juste place à la Féminité, à l'*anima*. Devant cette situation-rébus dont le dévoilement marque une des étapes de sa progression, Lancelot reste passif : il n'a pas à combattre. C'est que, malgré sa progression, il n'est pas parvenu au terme de son ascèse et qu'il a encore du chemin à parcourir sur la voie de la Connaissance pour réussir définitivement — à des fins

58. C. G. Jung a insisté sur ces relations compensatoires entre le conscient et l'inconscient, le second venant suppléer à la carence du premier pour le pousser à la réalisation du *Soi* en créant des images qui répondent à la manière d'un écho à la situation de crise qu'il traverse et apportent les éléments nécessaires à l'autorégulation de la psyché. Cf. *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, Gallimard, Paris, 1964, pp. 122-124. Baudemagu est, dans l'inconscient, l'image de ce que devrait être Arthur au niveau conscient.

collectives — l'intégration de ses complexes et parvenir à la sérénité. Il lui faut encore subir une dernière épreuve qualifiante analogue à celle au voyage chamanique dans l'Au-Delà, celle du *cimetière du futur*.

Toujours suivi de la demoiselle, Lancelot arrive à un étrange cimetière dont les pierres tombales portent les noms de chevaliers vivant à la cour d'Arthur mais dont l'une d'entre elles, plus grande et plus belle que les autres, ne porte aucun nom. Pour percer son secret, il faut la soulever ce qui nécessite les efforts conjugués de *sept* hommes. Lancelot, sans effort apparent, réussit le prodige de la lever. Il accomplit ainsi un test analogue à celui de la *lance enflammée*, qui le désigne comme l'*élu*, le détenteur virtuel de la Souveraineté<sup>59</sup> : il a la force de *sept* hommes chiffre qui symbolise la totalité humaine et la perfection, qui est aussi le nombre de l'Androgyne hermétique et du cycle accompli. Et dans la tombe une inscription lui révèle — éclair de conscience venu de l'Au-Delà — qu'il *est* le libérateur des captifs retenus au pays de Gorre, celui qui sortira de sa pétrification la collectivité chevaleresque. Ainsi lui est-il signifié son rôle de modèle de comportement et la valeur sociale et édifiante de sa quête. Mais si, avec C. G. Jung, on rattache la tombe à l'archétype féminin — en tant qu'un des aspects de la Terre-Mère et de son ambivalence vie et mort — cela signifie aussi que la régénération de la collectivité ou plutôt du conscient collectif passe nécessairement par le ressourcement au sein de la Féminité. Lancelot *connaît* maintenant son destin : il lui reste à l'accomplir. Seul, car la *demoiselle entreprenante* qui l'avait jusqu'alors guidé, le quitte.

Dès lors, toutes ses aventures dans le monde intermédiaire, jusqu'au Pont-de-l'épée, vont se dérouler sous le signe du *masculin*, du *logos* : ce sont maintenant des

59. Si l'on rapproche cet exploit de celui d'Arthur retirant Excalibur du rocher où elle était fichée, on peut le considérer comme un test de souveraineté.

hommes, des chevaliers, qui vont l'orienter ou s'opposer à lui. Et la montée de l'espoir, exprimée par les captifs autour de lui, traduit la progression de Lancelot dans cette phase caractérisée par un effort de prise de conscience<sup>60</sup> pour intégrer l'*ombre*, condition préalable à la « découverte » de l'*anima* que le but de sa quête est de ramener au conscient. Sa *libido* s'est inversée. Mais sa progression est aussi marquée par le fait qu'il emprunte des passages de plus en plus étroits comme le *Passage des pierres* et que, à travers les opposants qu'il rencontre, sa projection de l'*ombre* se précise de plus en plus pour coller étroitement à la figure de Méléagant qu'évoque comme un frère le *chevalier provocateur* qui, tel Satan, essaie de le tenter en lui proposant de lui faire franchir le Pont-de-l'épée à condition qu'il s'abandonne à lui. Dernière tentative des pulsions instinctuelles pour submerger le conscient et que Lancelot repousse : c'est le combat. Sa victoire le met sur le point d'intégrer l'*ombre* en détruisant le Mal que personnifie son adversaire. Mais il a alors une hésitation fatale qui résulte des restes de l'emprise sur lui des contenus du conscient collectif symbolisés par l'idée de *Largesse*, hésitation qui renvoie à celle éprouvée devant la charrette et signifie qu'il n'a pas encore une conscience claire de la valeur *réelle bien que voilée* du geste libérateur qu'il devrait accomplir même à l'encontre des normes — sclérosantes — établies par la société. C'est alors que, comme toujours en pareil cas, se manifeste une pulsion émanant du centre régulateur de la psyché, le *Soi*, qui pousse à dépasser le conflit pour poursuivre le *processus d'individuation* ou au moins en faire retrouver la voie, pulsion matérialisée par une figure féminine féerique<sup>61</sup>, dernière facette de Guenièvre, qui vient réclamer à

60. Dans cette série d'aventures, il fait corps avec ceux de Logres dont il est le champion.

61. La demoiselle a toutes les caractéristiques de la fée — figure d'*anima* — : elle monte une mule fauve, porte les cheveux défaits et tient à la main une *escourgée*.

Lancelot ce qu'on attend de lui : la tête de son adversaire. C'est non seulement lui rappeler sa tâche<sup>62</sup> ou la lui annoncer de manière préfigurative mais c'est aussi lui indiquer clairement que la relation à l'*anima* libérée passe d'abord par la domination définitive du Mal, l'intégration de l'*ombre*. Lancelot s'exécute mais a-t-il perçu le sens de cette dernière épreuve préparatoire que l'inconscient exige de lui ? Il est néanmoins prêt à accomplir la phase finale.

La phase finale de l'initiation — le sommet diront certains — s'ouvre sur le franchissement de la seconde frontière aquatique par le fameux *Pont-de-l'épée* qui enjambe un fleuve que ses caractéristiques assimilent au fleuve des Enfers, le Styx. Lancelot entre donc maintenant véritablement au cœur de l'Autre-Monde de l'inconscient par un douloureux effort d'introversion qui laisse des stigmates jusque dans sa chair<sup>63</sup>. Mais cet effort que la pulsion vitale qui émane de l'inconscient — et que le texte appelle *Amour* — l'aide à soutenir, lui permet de se débarrasser des illusions suscitées par les affects instinctuels incontrôlés que symbolisent les *lions* qu'il avait cru voir enchaînés aux pilastres du pont. Dès lors vont se renouveler pour lui toutes les situations auxquelles son cheminement l'avait jusqu'alors confronté mais de manière plus dense, plus claire et plus précise. Car il a lentement appris à *voir*. Il retrouve au *haut d'un donjon*, signe d'élévation dans la perception intuitive, la trilogie qu'avait préfigurée pour lui celle du *Pré-aux-jeux*, mais cette fois sous son visage réel : Baudemagu, Guenièvre et Méléagant, le *Vieux Sage*, l'*anima* et l'*ombre* — son ombre, « sa propre image, répudiée dans le miroir (car) en l'autre maléfique s'est projeté tout ce que la voie du désir selon la *fine amor* abhorre et frôle à la fois, c'est à savoir ce reflet maudit de la satisfaction et de la toute-puissance. Méléagant incarne les forces mauvaises dont le héros doit lui-

62. Elle complète ainsi l'initiation par la *demoiselle entreprenante*.

63. Le texte insiste sur ses profondes blessures.

même se libérer<sup>64</sup> ». Mais cette fois, initié par son long cheminement, le héros *sait* ce qu'il doit faire et c'est lui qui prend l'initiative de l'action et qui veut, sur l'heure, s'opposer à Méléagant, son double noir. Le combat dont l'enjeu est l'élimination de l'*ombre* et l'intégration de l'*anima* a lieu sous les yeux du *Vieux Sage* qui joue ici un rôle de juge et d'équilibrateur conforme à celui du *Soi*<sup>65</sup>. Mais ce combat contre l'*ombre* qui est d'abord un effort violent d'amenée au conscient est difficile : il risque de se solder par la dissolution du moi dans le complexe combattu ou, s'il se borne au refoulement, d'interrompre la relation aux sources de l'inconscient et d'aboutir à un échec : c'est ce qui semble se dessiner pour Lancelot qui a le dessous. Mais au milieu de la crise, cette pulsion venue de l'inconscient qui pousse à la réalisation du *Soi* rétablit le lien interrompu : le cri d'une *puce* pousse Lancelot à opérer une projection sublimée de son *anima* ; il aperçoit pour la première fois Guenièvre<sup>66</sup> au haut de la tour et entre pour la troisième fois dans un état extatique où il se ressourcît pour renverser l'issue probable du combat. Mais celui-ci est arrêté avant qu'il ait réussi totalement à éliminer son double noir : il lui faudra pour cela s'y reprendre en *trois* fois — nombre traditionnel des épreuves du héros qui conditionne l'accomplissement intégral de sa tâche —, signe de la difficulté de mener à bien cette entreprise et de la nécessaire évolution en dents de scie du processus. Mais il est vrai que Chrétien, en multipliant les contretemps et les rebondissements justifiés par des raffinements psychologiques répondait aussi à l'horizon d'attente de son auditoire courtois.

64. Charles Méla, *op. cit.*, pp. 304-305.

65. Combat qui est aussi, au premier degré du mythe, le combat du jour et de la nuit pour la possession de la femme-soleil comme le rappelle Jean Markale. *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, p. 50.

66. Après l'image lointaine et le peigne, c'est maintenant la reine qu'il voit : le processus de cristallisation est à son terme, la projection est complète et précise et elle garde le caractère numineux lié à l'archétype de la *reine*.



La menace que fait planer une *ombre* encore non intégrée peut expliquer la difficulté qu'éprouve encore le héros à percevoir pleinement la réalité de son *anima*, ce que traduit le fait que la *froidueur* inexplicable de Guenièvre l'empêche alors de la rejoindre. L'*anima* échappe souvent quand on croit la saisir et cet évanouissement de l'archétype guide et médiateur peut faire sombrer le *Moi* totalement inhibé dans une grave crise névrotique ; c'est ce qu'illustre la tentation du suicide éprouvée — une nouvelle fois — par Lancelot<sup>67</sup> fait prisonnier, alors qu'il vient de *s'éloigner* de la Cour, par un parti d'habitants de Gorre favorables à Méléagant<sup>68</sup>. Pourtant le lien avec l'*anima* va être rétabli<sup>69</sup> ; la pulsion régulatrice s'est à nouveau manifestée ; l'activité spontanée de l'âme s'est éveillée pour suppléer à l'incapacité du *Moi* : Guenièvre a perdu sa *froidueur*<sup>70</sup>. Reste l'explication de cette rupture illustrée par la *froidueur* de l'*anima*. Il est vrai que l'éthique courtoise imprègne fortement ce passage : c'est l'hésitation manifestée par Lancelot devant la charrette qui en est la raison avancée. Mais quel est le sens de ce reproche d'une *fin'amante* ? Il signale en fait l'autre danger qui a guetté Lancelot car l'hésitation rappelle la prédominance du conscient collectif qui, si elle s'était poursuivie, aurait pu conduire à l'échec, à la rupture des liens avec

67. En cela il suit le même cheminement psychologique que Graellent ou Lanval.

68. Et qui représentent donc les pulsions incontrôlées de l'inconscient.

69. On ne peut s'empêcher de rapprocher cette péripétie de celle que connaissent Lanval et Graellent tirés de leur *prison*, alors que tout espoir est perdu, par l'arrivée imprévue de leur fée-*anima*. Cf. Jean-Claude Aubailly, *La Fée et le Chevalier*, Champion « Essais », Paris 1986, pp. 96 sq.

70. Sa *froidueur* fond dans le désespoir éprouvé d'une « réalisation » manquée [cf. Jean Markale, *L'Amour courtois*, p. 132]. Il est vrai que, dans la pensée courtoise, si l'amant n'existe que par la dame, la dame ne peut exister sans l'amant. C'est elle qui impulse sa quête, pour lui comme pour elle. C'est l'*anima* qui fait le quêteur, mais sans lui elle ne peut parvenir à l'existence.

l'inconscient<sup>71</sup> ; elle évoque l'état d'une société figée vouée à la pétrification. Un modèle de comportement se devait de ne pas hésiter. Reproche didactique qui fait planer l'horreur de ce qui aurait pu ne pas être.

Pourtant, parvenu à ce stade, Lancelot est presque parvenu au terme de sa quête : déjà les captifs de Logres ont été libérés ; la société chevaleresque est sur la voie de la régénération. Reste l'apothéose qui soulignera la souveraineté mythique du héros et l'importance de son rôle : c'est l'épisode de la *nuit d'amour*, de l'union avec Guenièvre. Certes, là encore, la signification courtoise est dominante mais derrière elle se cache un message initiatique. La critique est unanime pour voir dans cet épisode une *liturgie*. Lancelot pénètre au Saint des Saints, dans la *chambre* qui équivaut au *verger*, et il y réalise l'union mystique avec l'*anima*, la *conjonctio oppositorum*, condition de la réalisation du *Soi*. Mais, du même coup, se substituant à Arthur — tel est son rôle social — il reconstitue le mythique couple royal, l'*Androgyne Primordial*, gage de la régénération de la collectivité et de son retour à l'équilibre.

Le texte insiste sur la difficulté de cette phase finale : pour accéder au Saint des Saints, Lancelot doit à nouveau, comme lors du passage du *Pont-de-l'épée*, franchir une voie étroite et interdite à tout autre que l'initié qu'il est — la fenêtre aux barreaux — et il s'y blesse une nouvelle fois. Peut-être parce qu'il n'a pas totalement éliminé l'*ombre* : la nature de sa blessure en témoigne car l'annulaire et l'auriculaire sont liés tous les deux aux fonctions de la sexualité. Son accession au Saint des Saints est aussi difficile parce qu'elle ne peut — ni ne doit — être perçue par le conscient collectif rebelle aux voies de l'initiation : ce que témoigne la présence de Keu endormi dans la

71. Mais, d'autre part, sans l'hésitation, le long cheminement initiatique de la quête était inutile : ce faisant, le héros aurait déjà prouvé son accès aux voies de la Connaissance ; l'« aventure » était close avant d'être ouverte. De là la valeur didactique du reproche.

chambre<sup>72</sup>. Mais Lancelot rejoint l'*anima*-Guenièvre qu'il a sublimée :

*Si l'aore et se li ancline  
car an nul cors saint ne croit tant.*

(Il s'incline devant elle et lui rend une véritable adoration car jamais il n'a cru autant en nul saint.)

Dans la projection qu'il en a faite, l'objet commence à se distinguer de l'image projetée : il est en voie de l'intégrer. C'est alors l'union mystique<sup>73</sup>, la réalisation de l'*Un primordial*, cette fusion d'où naît l'extase liée à l'accès de l'initié à la Connaissance du Tout. Il est devenu Dieu. Tel est aussi le sens de ce que le texte présente comme l'aboutissement le plus remarquable d'une *fin' amor* exemplaire.

Pourtant, rebondissement romanesque, mais aussi conséquence de la blessure signifiante de Lancelot à l'entrée du sanctuaire mystique, le sang versé — et dénoncé comme preuve du déchaînement des pulsions sexuelles — provoque un réinvestissement par l'*ombre* générateur d'un nouveau conflit. Pourtant à y regarder de près c'est Keu que Méléagant accuse d'adultère en s'appuyant sur la preuve du sang versé : ne pourrait-on l'interpréter comme une accusation lancée contre le conscient collectif de ne percevoir dans l'union mystique que le niveau physique de la sexualité ? Dès lors Méléagant deviendrait une projection de l'*ombre collective* et c'est cette *ombre collective* que le héros initié, devenu le champion de la collectivité dont il a pour tâche de régénérer le conscient collectif, doit éliminer — en même temps que les derniers résidus de la sienne propre — dans un nouveau combat qui, une nouvelle fois, n'aboutit pas à son terme malgré sa victoire.

Résultat d'une intégration imparfaite de l'*ombre personnelle* et *collective*, le héros perd de nouveau le lien à l'*anima*

72. L'*individuation* est un processus solitaire perçu par la société comme une faute parce qu'il isole l'individu.

73. L'intégration de la Féminité, la réalisation de l'équilibre entre le *logos* et l'*éros*.

dans sa tentative d'aménée au conscient : parti à la recherche du parangon de la société chevaleresque, Gauvain, il est entraîné par un *nain porteur d'une escourgée* — messenger chthonien symbolisant les forces obscures de l'inconscient — vers une prison de Méléagant. C'est une nouvelle dissolution de la psyché. Pourtant son action a permis, en reformant le couple royal, de redonner à ce symbole du conscient collectif la numinosité nécessaire à la régénération et à la vie même de la collectivité : Guenièvre retrouve sa place auprès d'Arthur au *royaume de Logres*.

Le problème est maintenant pour le héros de renouer le lien à l'*anima*, de l'intégrer définitivement en éliminant l'*ombre*, mais **surtout** d'amener au conscient collectif la signification profonde de son cheminement initiatique exemplaire. C'est la raison pour laquelle, à partir de cet instant, les péripéties du récit vont se dérouler au royaume de Logres qui symbolise le monde conscient. La première, c'est le fameux *tournoi de Noauz* qui, fonctionnellement, redouble au niveau conscient le premier combat de Lancelot contre Méléagant au pied de la tour où se trouvait Guenièvre au pays de Gorre. Par un renversement du flux de sa libido, mais cette fois par un effort de conscience — que marque l'orientation de son cheminement — le héros renoue pleinement avec son *anima*<sup>74</sup> — c'est le sens de son abandon total aux ordres de Guenièvre, abandon qui efface l'hésitation de la charrette et éloigne le danger qu'elle laissait planer — qui lui communique la force nécessaire pour vaincre au plan social : il est bien désormais « celui qui donne la mesure ». Pourtant cet effort se solde pour lui par la rechute dans une crise encore plus grave : il est emmuré dans une tour au pays de Gorre. L'intégration de l'*anima* au conscient *personnel et collectif* serait-elle une œuvre impossible vouant celui qui

74. A la différence de ce qui s'était produit lors de sa rencontre avec la *demoiselle entreprenante*, cette fois-ci Lancelot ne promet rien — si ce n'est revenir — à la femme de son gardien ; il domine entièrement sa pulsion sexuelle.

la tente à la dissolution psychique ? Ou tout au moins ne pourrait-elle être réalisée que partiellement ? Apparemment telle est la pensée de Chrétien qui arrête là son récit. Vision pessimiste qui cadre peut-être avec les mentalités de la société chevaleresque aristocratique d'alors mais que, consciemment ou non, Godefroi de Leigni va rectifier.

En effet, le continuateur de Chrétien fait libérer Lancelot par la sœur de Méléagant<sup>75</sup> qu'il assimile à la demoiselle à la mule fauve pour laquelle le héros avait coupé la tête au chevalier arrogant. Celle-ci est donc une fée, projection de l'*anima*, qui avait déjà guidé le héros, au niveau inconscient — à la limite du pays de Gorre — au terme de la mission qui lui avait été confiée<sup>76</sup>. C'est encore elle qui lui permet de renouveler, au niveau conscient cette fois, l'acte qui lui permet l'intégration définitive de l'*ombre* et de l'*anima* et qui est présenté à la collectivité comme l'acte salvateur seul capable de la régénérer en rétablissant définitivement la Féminité dans sa place perdue<sup>77</sup>. Lancelot revient donc au pays de Logres, au royaume du conscient, pour un dernier combat contre Méléagant auquel il tranche la tête. La scène du combat n'est pas sans rappeler celle du premier combat au pays de Gorre qu'elle renouvelle au niveau conscient : Guenièvre — dont le texte laisse deviner qu'elle s'est de nouveau jointe à Lancelot en pensée, au niveau mystique — y assiste au haut d'une tour ; mais cette fois Arthur a remplacé Baudemagu dans son rôle d'arbitre, et il trône sous un sycomore dont l'ombrage symbolise la sécurité retrouvée, au milieu d'une prairie où coule, par un conduit d'or pur, une source d'eau limpide, vision paradisiaque d'un pays de Logres revivifié par l'action de Lancelot. Si ce dernier combat se déroule au pays de

75. C'est souligner l'étroitesse des liens qui unissent l'*ombre* et l'*anima*, la seconde étant noyée dans la gangue de la première.

76. L'élimination définitive de l'*ombre*.

77. Avec la mort de Méléagant tout danger d'« enlèvement » est dorénavant écarté.

Logres, c'est que l'*ombre*-Méléagant a été amenée au conscient. Dès lors l'issue n'en est plus douteuse : l'*ombre* ne peut être que *définitivement* intégrée, dominée et son aspect négatif détruit. On est revenu au point de départ mais à un autre niveau car l'aspect d'*ombre* qui dominait alors les contenus du conscient collectif est maintenant effacé — le Mal victorieux qui imposait sa volonté par la bouche de Méléagant est vaincu — et la Féminité, source vitale de régénération<sup>78</sup>, a retrouvé sa place. La société chevaleresque primitive a vécu.

Véritable périple initiatique proposé à l'individu et à la collectivité, la quête de Lancelot illustre cette idée qui remonte à l'aube des temps — et au culte de l'antique Déesse-Mère — et selon laquelle l'initiation et l'accès à la Connaissance du Tout ne peut se faire que par la Femme, seule source de Vie. Eternel retour du mythe de l'Age d'Or et nostalgie de l'enfouissement au sein de l'Utérus Primordial. Mais ce périple initiatique de Lancelot sur le succès duquel repose la survie de la collectivité s'appuie sur la transgression constante des interdits. Ethique subversive s'il en est que celle qui assure ainsi que seule la subversion est source de progrès ! Pourtant n'est-elle pas le seul moyen de conduire l'homme au dépassement de lui-même ?

Roman des temps anciens construit sur des effets d'écho qui donnent tout son sens à la *synchronicité* telle que l'appréhendait C.G. Jung, *Le Chevalier de la Charrette* qui réactualise les mythes primitifs, qui propose à la société de son temps une éthique répondant à ses manques<sup>79</sup> mais qui la dépasse en une réflexion plus générale sur la nature de l'homme et son devenir — en lui ouvrant la voie de son dépassement —, restera un roman de toujours car *il est lourd de sens multiples*.

Jean-Claude AUBAILLY.

78. Elle a redonné au symbole du couple royal sa numinosité perdue.

79. Peut-être appuyée, si l'on en croit Jacques Ribard, sur une justification métaphysique.

## NOTE LIMINAIRE

Nous avons choisi de suivre la version du texte présentée par l'édition de William W. Kibler<sup>1</sup> qui nous paraît, pour l'instant, la plus correcte et la plus sûre sur le plan scientifique. Elle s'appuie en effet sur le manuscrit C (Paris, Bibl. nationale, 794) dit manuscrit Guiot, du nom de son copiste présumé au début du XIII<sup>e</sup> siècle, manuscrit qu'avait édité — non sans erreurs — Mario Roques dans la collection des Classiques français du Moyen Age en 1958<sup>2</sup>, mais elle le corrige en maints endroits en s'appuyant sur l'édition présentée par Wendelin Foerster à partir des sept manuscrits connus<sup>3</sup> — et qui n'est pas elle-même exempte d'erreurs —, sur les remarques et corrections proposées au texte de Mario Roques par Jean Frappier dans sa *traduction*<sup>4</sup>, sur celles avancées par Jean Dufournet<sup>5</sup> dans son compte rendu élogieux de la *traduction* de Jean Frappier et, enfin, sur les propositions faites par Alexandre Micha dans son étude sur *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*<sup>6</sup>.

1. *Lancelot, or The Knight of the Cart* — Le Chevalier à la Charrette —, Garland Library of Medieval Literature, 1, Series A, New York et Londres; Garland Publishing, Inc., 1984. Cette édition présente en regard du texte en ancien français une traduction anglaise.

2. Cf. *Bibliographie* à la fin du volume.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

En ce qui concerne la traduction, nous nous sommes surtout efforcé de « coller » au texte en essayant d'en rendre le mouvement et l'esprit par des phrases simples qui évitent toute grandiloquence poétique surannée afin de mettre, autant que faire se peut, au goût du jour ce « conte » d'autrefois et d'ouvrir au plus grand nombre le riche imaginaire médiéval. Les seules libertés que nous nous sommes permises concernent le jeu des temps : pour éviter de trop nombreuses ruptures dans le rythme du récit nous avons limité au profit du passé simple, plus habituel dans les textes modernes, l'emploi du présent narratif très fréquent en ancien français. Veuillez les puristes nous le pardonner.