

"LA PRATIQUE DE LA 'DISCONVENANCE' COMIQUE DANS LE LANCELOT EN PROSE: LES MESAVENTURES AMOUREUSES DE GUERREHET."

Bénédicte Milland-Bove

▶ **To cite this version:**

Bénédicte Milland-Bove. "LA PRATIQUE DE LA 'DISCONVENANCE' COMIQUE DANS LE LANCELOT EN PROSE: LES MESAVENTURES AMOUREUSES DE GUERREHET.". Arthurian Literature XIX, éd. Keith Busby et Roger Dalrymple, 19, , p. 105-115, 2003, Comedy in Arthurian Literature, edited by KEITH BUSBY and ROGER DALRYMPLE, 0859917452. hal-03907012

HAL Id: hal-03907012

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03907012

Submitted on 19 Dec 2022

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

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

Bénédicte Milland-Bove (université de Paris III – Sorbonne Nouvelle)

Milland-Bove, Bénédicte. "LA PRATIQUE DE LA 'DISCONVENANCE' COMIQUE DANS LE LANCELOT EN PROSE: LES MESAVENTURES AMOUREUSES DE GUERREHET." *Arthurian Literature XIX: Comedy in Arthurian Literature*, edited by KEITH BUSBY and ROGER DALRYMPLE, vol. 19, Boydell & Brewer, 2003, pp. 105–16. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt81fpd.10. Accessed 19 Dec. 2022.

Version d'auteur

La pratique de la « disconvenance » comique dans le *Lancelot en prose* : les mésaventures amoureuses de Guerrehet.

Les mésaventures amoureuses de Guerrehet, qui, après avoir essuyé une longue série de refus de la part de diverses demoiselles, finit par forcer une jeune femme à l'accompagner dans son errance, font, selon P. Ménard « penser aux aventures burlesques de certains fabliaux »[1]. Méprises, quiproquos, paroles et actions indignes de héros romanesques, tout ceci évoque indubitablement l'univers des fabliaux. Cependant, au fur et à mesure qu'on progresse dans le récit de l'errance de Guerrehet, soit disant en quête de Lancelot mais pris à plusieurs reprises en flagrant délit de vagabondage sexuel, on sort peu à peu du domaine du plaisant. La peinture de ces déséquilibres sexuels se double en effet de la dénonciation de déséquilibres sociaux. Que se passe-t-il lorsque les pauvres demoiselles n'écoutent plus les chevaliers de haut lignage, lorsque les filles de comte sont obligées d'épouser des chevaliers « issus de vilains », lorsque Guerrehet viole et force à le suivre une dame qui se révélera fille de roi et du lignage de Lancelot ? Loin de rester cantonnée dans le domaine de la farce, la peinture de ces déviances menace alors de glisser vers une autre tonalité, édifiante ou tragique. L'épisode, dans sa construction même, s'attache à montrer les dysfonctionnements du système courtois mis en place par le *Lancelot* lui-même.

Ce sont ces ruptures de ton que l'on voudrait ici mettre en valeur pour éclairer le fonctionnement et la fonction critique de ces « éclats burlesques » au sein du roman courtois.

* *
*

Une dizaine de quêteurs sont partis à la recherche de Lancelot, retenu par la promesse qu'il a faite à la Demoiselle Chenue. Après avoir interrompu le cours du récit pour faire le portrait de Gauvain et de ses frères, pratique inhabituelle chez le prosateur, celui-ci nous relate les aventures des membres de ce lignage en ordre de mérite croissant, de Mordret à Gaheriet. Il nous donne donc à lire la geste contrastée d'un lignage dont certains membres se distinguent par leur manque de courtoisie.

A Guerrehet, le troisième des six frères, est consacrée une assez longue séquence narrative qui se développe en continu au tome IV du *Lancelot en prose*[2]. Ses aventures sont un curieux mélange d'exploits chevaleresques et de comportements nettement moins glorieux. Guerrehet délivre un vieux chevalier assailli par ses dix neveux, passe la nuit chez lui et l'aide à soutenir une autre attaque nocturne. Fort de ce succès, il sollicite l'amour de sa fille. Celle-ci repousse ses avances et déclare sa nette préférence envers Lancelot. Econduit ici, Guerrehet poursuit son chemin et va tenter sa chance ailleurs. Il accepte de délivrer une jeune fille que sa mère, liée par une promesse forcée, doit céder à un chevalier cruel et félon. Alors qu'il la

[1] *Le Rire et le Sourire dans le roman courtois au Moyen Age* (1150-1250), Genève, Droz, 1969, p. 277.
[2] *Lancelot*, éd. A. Micha, Genève, Droz, 1979, tome IV, pp. 13-62 (LXXI).

raccompagne chez sa mère, Guerrehet lui demande de devenir son amie, d'abord courtoisement, puis de manière plus brutale. La jeune fille se sort de cette situation délicate par une habile argumentation et le chevalier poursuit sa route. Il vient en aide à une jeune dame, fille du seigneur de la Bretesche, maltraitée par son mari, et provoque chez elle, en compagnie de Saigremor, un véritable carnage dû à une série de quiproquos. Enfin, et il s'agit là du point culminant de la séquence, où les procédés comiques atteignent leur paroxysme avant de s'annuler, Guerrehet parvient de nuit dans un pavillon. Sans plus de manières, il se couche dans le lit d'une demoiselle, qui, le prenant pour son ami endormi à côté d'elle mais que Guerrehet n'a pas vu, lui fait le meilleur accueil. Lorsque l'autre chevalier, éveillé, veut venger l'affront que lui a fait subir Guerrehet dans son propre lit, le neveu d'Arthur le tue et force la demoiselle à le suivre. Partout où il passe, il oblige la demoiselle à partager sa couche[3]. Celle-ci, malgré tous ses efforts, ne lui échappera que grâce à une ruse, qui lui permettra de trouver refuge dans un couvent[4].

L'auteur, tout au long de cette séquence, use donc d'un certain nombre de procédés comiques bien connus. Comique de répétition, d'abord, car l'errance chevaleresque de Guerrehet se double, partout où il passe, d'une requête amoureuse formulée plus ou moins courtoisement et toujours mal accueillie par les demoiselles. L'obsession amoureuse de Guerrehet le rend ridicule et en fait l'antithèse comique de Lancelot, le héros bien-aimé des dames.

Un autre procédé tout aussi répétitif est le refus qu'opposent les demoiselles à Guerrehet lorsqu'elles apprennent son identité. La première se déclare effrayée par le haut rang du frère de Gauvain[5]. La deuxième a la même réaction. Elle est de plus indignée car elle sait fort bien que le neveu d'Arthur a déjà en ce pays une amie, la demoiselle de la Blanche Lande, beaucoup plus belle et plus noble qu'elle. La demoiselle feint de croire que Guerrehet ne l'a sollicitée que pour se moquer d'elle ou l'éprouver. Guerrehet a beau jurer qu'il n'aime plus son ancienne amie, l'effet n'en est pas moins désastreux. La demoiselle ne lui ménage pas les propos peu flatteurs et lui reproche sa légèreté et son inconstance.

Dans les deux cas, les rebuffades essuyées par Guerrehet sont d'autant plus étonnantes que les jeunes filles lui sont toutes deux redevables. En bonne logique arthurienne, elles devraient lui tomber dans les bras. Le texte joue d'ailleurs constamment des retournements de situation. Le lecteur peut par exemple s'étonner de voir Guerrehet, champion du bon droit, s'apprêter à faire subir à la fille de la Vieille Dame précisément le même outrage dont il était supposé l'avoir délivrée, avant de se rendre finalement à ses raisons. Si lors de ses premières tentatives, Guerrehet apparaît comme un personnage ridicule et un peu pitoyable, mais qui ne déroge pas vraiment à sa qualité de chevalier et qui reçoit dignement les refus des jeunes femmes, il est montré sous un jour nettement plus défavorable lors de l'épisode de la tente.

*
* *

[3] IV, p. 54, 56, 58.

[4] La dame prononce un serment ambigu qui lui permet, lors d'une étape dans un couvent, de prendre le voile : « Ge vos ferai les couvenanz, fait ele, que puis que je vos lairai, ne tandrai compaignie a home » (IV, p. 55).

[5] « Voire, fet ele, donc seroie je molt fole, se je m'amor metoie en vos, car ja n'en joïroie, car trop estes riches hom a amer si povre damoisele com je sui » (IV, p. 17). Cette remarque est un leitmotiv du roman. Déjà, la Dame de Malohaut déplorait la haute position de Galehaut (tome VIII, p. 63). Cette idée est reprise également juste après le départ de Guerrehet et Saigremor de l'*ostel* du chevalier jaloux. Les deux chevaliers rencontrent la sœur d'Agloval, en quête de son frère, et Saigremor lui conseille de le choisir pour l'aider, de préférence à Guerrehet : « vos porriez mielz de moi faire vostre volenté que de cest mien compaignon qui trop est gentilz hom. Et je sui .I. povres chevaliers et de bas parenté, si vos servirai plus de cuer qu'il ne feroit » (IV, p. 49).

Avec la scène du pavillon, la progression est double : on assiste à la fois à un grossissement des procédés comiques et à un retournement qui fait sortir la séquence du champ du plaisant et change le regard du lecteur sur le héros. On a ici un jeu intertextuel, qui propose une relecture de la scène de la demoiselle à la tente, scène courtoise derrière laquelle on reconnaît le schéma dit du géant et de la fée[6], à travers le prisme déformant du fabliau, le tout transposé dans l'univers pessimiste et sombre de la fin du *Lancelot en prose*.

La scène, au début, réunit tous les éléments du motif de la « demoiselle à la tente », situation aventureuse par excellence, promesse de prouesse chevaleresque et de récompense amoureuse[7]. Tout le personnel habituel (un nain, deux suivantes, une très belle demoiselle) est réuni pour rejouer le schéma attaché à ce lieu : l'hospitalité périlleuse. En échange du gîte et du couvert, le chevalier devra combattre le propriétaire du pavillon, il gagnera ainsi l'amour de la demoiselle. La première occurrence de ce motif dans la littérature arthurienne est déjà une réécriture marquée par l'ironie : il s'agit de l'épisode du *Conte du Graal* où Perceval se conduit comme un rustre et provoque le malheur de la demoiselle de la tente. Chez Chrétien, cette rencontre est d'autant plus comique qu'elle est dissociée de la mise en scène de ses conséquences désastreuses.

De même, par bien des aspects, cet épisode du *Lancelot* est une scène que l'on jurerait venue tout droit de l'univers des fabliaux, comme si, pour faire rire, le prosateur en retrouvait tout naturellement la thématique et le langage. On reconnaît en effet le triangle érotique traditionnel de la femme, de l'amant et du mari, dans sa version triviale, comique[8]. Habituellement, dans les romans courtois, les demoiselles ne sont pas les épouses mais seulement les amies des chevaliers dont elles partagent le pavillon. Il n'est donc pas innocent que le *Lancelot en prose* précise, au prix d'une irrégularité de vocabulaire, que le chevalier est bien le mari de la demoiselle (en effet, dans les romans en prose, les femmes mariées ne sont qu'exceptionnellement appelées « demoiselles »).

Tout le sel de la scène tient en la gageure que constitue l'exploit érotique de Guerrehet : le mari est trompé dans son propre lit et en sa présence. C'est une situation que l'on retrouve dans nombre de « contes à rires » du Moyen Age, ainsi dans « Gombert et les Deux Clercs »[9] de Jean Bodel, l'un des premiers auteurs de fabliaux, et que reprendra encore Marguerite de Navarre dans l'*Heptaméron*[10].

Le réveil du mari et la façon dont il s'aperçoit qu'il a été trompé sont décrits avec des termes voisins dans le *Lancelot en prose* et le fabliau « Les Tresces » :

> *« A chief de piece s'esvailla li chevaliers qui avec ax gisoit, qui mariz estoit a la damoisele, si taste cele delez lui et il gete sa main par desus aux et sant Guerrehet qui tenoit sa fame embracie » (Lancelot en prose, IV, p.168).*
> *« Li borjois s'esveilla premiers,*

---

[6] L. Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Age*, Paris, Champion, 1984, p. 348 : « le héros doit conquérir l'entrée dans l'Autre Monde et l'amour de la fée en combattant un guerrier surnaturel ». Voir aussi l'*Index des Motifs narratifs dans les romans arthuriens en vers des XIIe-XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1982, d'A. Guerreau-Jalabert, motifs F226(B) « Pavilion built by fairies » et F775 « Extraordinary tent ».

[7] Voir par exemple l'arrivée de Gauvain au pavillon de la Pucelle de Lis et les combats contre le père et le frère de la jeune fille qui s'ensuivent dans la *Première Continuation de Perceval*, texte du ms. L édité par W. Roach, traduction et présentation par C.A. Van Coolput-Storms, Paris, Le Livre de Poche, 1993 (Lettres Gothiques), vv. 1566-1956.

[8] Voir P. Nykrog, *Les Fabliaux. Etude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhagen, Munksgaard, 1957, p. 69.

[9] J. Bodel, « Gombert et les deux clercs », *Nouveau recueil complet des fabliaux*, éd. W. Noomen et N. van den Boogaard, Assen, Maastricht, Van Gorcum, 1982, t. IV, pp. 296-301. Dans ce fabliau, le clerc s'arrange pour que Gombert dorme dans le lit qu'il a réservé à ses hôtes, et prend sa place auprès de sa femme.

[10] On pourrait également citer le *Tristan* de Béroul, mais le roi n'est pas directement présent dans la chambre lorsque Tristan rejoint son amie dans le lit royal. De plus, cette scène a souvent été elle-même analysée en vertu d'analogies avec l'univers des fabliaux.

com cil qu'an iere costumiers;
devers sa fame se torna,
son braz par desor li gita,
si sent la teste d'autre part
de celui qui ot el li part ». (« Les tresces », vv. 35-40[11]*).*

Le mari, dans les deux textes, réagit bien évidemment de la même façon. Il se lève et se saisit de l'intrus :

« si saut sus et prent Guerrehet a .II. mains par les temples, si le saiche fors del lit si que a poi qu'il ne li a le col brisié et prant la damoisele par les tresces et dist que mar a amené avec li son lecheor gesir » (Lancelot, IV, p.51).
« Lors sailli sus par son esfors;
com cil qui fu et granz et forz:
celui qui lez sa fame jut
print, que eschaper ne li lut » (« Les tresces », vv.43-46).

Autre détail comique (quoique cruel) de cet épisode : la demoiselle, que Guerrehet a trouvée « gisant nu a nu avec son ami »[12], est si affectée de la mort de son mari qu'elle entame les lamentations d'usage en oubliant de se rhabiller. Selon Ernst Curtius, « l'homme du Moyen Age ne trouve rien de plus comique que la nudité involontaire »[13]. L'intention burlesque, qui rabaisse le motif noble de « l'éloge funèbre » prononcé par une veuve en le confrontant à un détail trivial et incongru, est donc claire.

De plus, d'autres éléments appartenant à l'ensemble de la séquence depuis son début confortent l'idée d'une allusion globale à l'univers du fabliau. A cet égard, la rencontre de Guerrehet et du vilain qui, effrayé à la vue du chevalier, laisse échapper son âne, fonctionne peut-être comme un signe inaugural[14]. On trouve trois autres vilains dans le *Lancelot en prose*[15], mais celui-ci est le seul qui n'ait pas un rôle bien précis à jouer dans une aventure propre au héros. C'est le seul dont l'histoire soit en quelque sorte mentionnée pour elle-même, comme un tout auto-suffisant. La silhouette du vilain accompagné de son âne, ses mésaventures (comment sa monture est mangée par les loups et comment il sera dédommagé de cette perte) évoquent celles de certains fabliaux, par exemple « Le Vilain Asnier » ou « Le Pauvre Mercier ». De manière peut-être plus directe, la scène semble également procéder du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes et rappelle la rencontre de Perceval avec le charbonnier qui le renseigne sur la cour arthurienne. Dans le *Lancelot*, le vilain craint pour sa vie en voyant Guerrehet, qui voulait pourtant simplement lui demander un renseignement, et c'est pourquoi il s'enfuit en oubliant son âne. Cette méprise est peut-être encore une discrète allusion au début de l'histoire du *vallet* gallois : la dénonciation de la violence chevaleresque s'y cristallise autour des interrogations de Perceval sur les chevaliers « diables ou anges », interrogations que la Veuve Dame résout en un oxymore révélateur puisqu'elle voit en eux les « enges don la gent se plaignent, / Qui ocient quan qu'il ataignent »[16].Tout se passe donc comme si, arrivé à un moment de sa réécriture où l'auteur se prépare à opérer la substitution de Galaad à Perceval comme futur élu du Graal[17], et faute de pouvoir consacrer des aventures

[11] *Les Tresces*, version I, qu'on appelle parfois « La dame qui fist entendant son mari qu'il songeoit », pour réserver le titre *Les Tresces* à la version aristocratique de ce fabliau, version II selon W. Noomen (*Nouveau Recueil complet des fabliaux*, tome VI, Assen, 1991, pp. 209-258).
[12]IV, p. 50.
[13]*La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, PUF, 1956, p. 679.
[14] IV, pp. 13-19.
[15] Voir l'index d'A. Micha tome IX, p. 147.
[16] *Le Conte du Graal*, édition de F. Lecoy, Paris, Champion, 1990 (CFMA), vv. 396-398.
[17] Elle aura lieu à la fin du tome IV, avec le récit de la ruse de la fille du Roi Pécheur et de la conception de Galaad (IV, pp. 209-211). Un autre indice que l'auteur est, à ce point précis de son roman, préoccupé du renouvellement de la « matière percevalienne » est l'insertion d'une rencontre entre Guerrehet, Saigremor et la

trop développées ni trop marquantes au héros évincé, l'auteur du *Lancelot* se résolvait à transférer sur d'autres figures plus secondaires le matériel légué par Chrétien. On aurait là un nouvel exemple de la manière dont le prosateur disqualifie subtilement le récit ancien en en transposant la matière sur de nouveaux personnages[18]. L'auteur attribue à un comparse des motifs liés jadis à une figure de premier plan, et les transpose sur un mode négatif en les attachant à Guerrehet, personnage qui va se trouver singulièrement noirci. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles il réactive la référence au fabliau, qui n'était que secondaire dans le *Perceval*.

Ensuite, l'aventure de la jeune dame qui veut punir son mari jaloux est une autre allusion à une situation bien souvent exploitée par les fabliaux. La réaction du mari devant la courtoisie de la jeune femme, qui fait don à Saigremor d'une couronne de rose[19], les coups qu'il lui donne et les insultes qu'il profère conviendraient plus au registre « comique », « bas », des fabliaux, qu'au style « noble » du roman courtois.

> *« Et quant li sires voit ce, si hauce la paume et li donne si grant cop qu'il le fait voler a terre et li dist : « Pute, tenez vostre loier de la honte que vos faites en mon ostel meismes. Certes trop fustes hardie, qui vostre lecherie feistes devant moi » (IV, p. 45).*

Le combat qui s'ensuit avec les sergents du mari, où Guerrehet est armé d'une hache, n'a rien non plus de très héroïque.

On note, concernant ce mari jaloux et le chevalier félon qui a réclamé la jeune fille à l'habile discours, une précision intéressante : ce sont tous deux des vilains qui ont été récemment anoblis. La référence au fabliau s'intègre donc dans une réflexion plus large, propre au *Lancelot*, sur la convenance et la disconvenance sociales entre homme et femme, sur la part respective du mérite et de la naissance dans l'évaluation des personnages[20].

De plus, très vite, la violence fait basculer ces scènes. Là où les bourgeois des fabliaux s'en sortent avec quelques claques et des coups de bâton, les chevaliers tirent leur épée et se livrent à un véritable carnage. Ecriture du haut degré, le roman favorise en quelque sorte le basculement rapide de certaines actions du sublime vers le tragique, ou, lorsqu'il s'y mêle quelque détail dissonant, vers le burlesque. Sergents, maris, frères et neveux : c'est toute la *maisnie* des dames que Guerrehet rencontre qui se trouve décimée, en vertu des excès de zèle ou des débordements du désir du chevalier.

*
* *

Pourquoi ces aventures surprenantes, qui métamorphosent un héros sympathique en un chevalier cruel, véritable figure de tyran amoureux ?

Dans l'économie du roman, il semble tout d'abord que l'épisode ait pour fonction de préparer discrètement l'antagonisme entre les lignages de Lancelot et de Gauvain. Non seulement Guerrehet marche partout sur les brisées de Lancelot, ce qui a toutes les chances de

---

sœur d'Agloval, à la recherche de son frère (IV, pp. 48-49). Cette rencontre n'a d'autre utilité narrative que de justifier la séparation des deux chevaliers.

[18] Le prosateur fait par exemple de Lionel, lui-même double de Lancelot, le nouveau et véritable Chevalier au Lion. Sur le personnage d'Yvain et sur cette « intériorisation du discours hérité », voir l'article d'E. Baumgartner, « Le lion et sa peau, ou les aventures d'Yvain dans le *Lancelot en prose* », *PRIS-MA* III/2, 1987, pp. 93-102.

[19] Peut-être est il exagéré de voir dans ces « chapels de rose » un rappel parodique du « capel de roses freches et vermeilles » que Lancelot enfant trouvait à son réveil, sans qu'il puisse jamais en découvrir la provenance (tome VII, p. 188). Ce cadeau offert chaque matin au protégé des fées devient ici une pomme de discorde entre une femme un peu étourdie qui ne pense pas à la signification amoureuse que peut avoir ce présent et un mari jaloux trop prompt à interpréter les faits et gestes de sa femme.

[20] Voir l'article d'E. Kennedy « The Quest for Identity and the Importance of Lineage in Thirteenth Century French Prose Romance », *Ideals and Practice of Medieval Knighthood* II, éd. C. Haper-Bill et R. Harvey, Woodbridge, Boydell and Brewer, 1986, pp. 70-86.

le ranger parmi ces chevaliers jaloux de Lancelot que le conte mentionne à la fin du tome IV[21], mais de plus, avec l'épisode du pavillon, il est assimilé aux pires ennemis du lignage du héros. Une fois qu'elle est entrée en religion, la dame se plaint à Guerrehet des mauvais traitements qu'il lui a fait endurer et révèle qu'elle est fille de roi et cousine « presque germaine » de Lancelot, Bohort et Lionel. Guerrehet, tout en étant apparemment en fonction d'adjuvant par rapport à Lancelot puisqu'il est parti à sa recherche, se révèle donc, dans les faits, comme un opposant. De plus, la solution que trouve la jeune veuve pour lui échapper, la retraite au couvent, rappelle la destinée de la mère et de la tante de Lancelot, qui n'ont d'autre choix pour se protéger de Claudas que d'entrer dans les ordres. Elle annonce également peut-être le sort de Guenièvre, qui, dans *La Mort le roi Artu*, n'échappera à Mordret qu'en trouvant la protection des nonnes.

Le comportement de Guerrehet s'inscrit dans la suite de comportements discourtois de certains de ses frères vis-à-vis des demoiselles[22]. Si on se borne à évoquer les aventures qui prennent place autour d'un pavillon, le motif est introduit de manière assez badine avec la tentative de séduction de Gauvain sur la suivante de la fille du roi de Norgales. Avec le personnage de Mordret, les choses se gâtent et la scène est l'objet d'un jugement moral nettement défavorable de la part du narrateur[23]. Au contraire, le lignage de Lancelot, du moins jusqu'à ce stade du roman, est toujours montré comme l'irréprochable soutien des demoiselles[24]. A la différence de celui des frères de Gauvain, ce soutien s'effectue sans contrepartie sexuelle. A court terme, ces différences préparent donc l'affrontement entre les deux lignages lors de la guerre du duc Kalès. A plus long terme, c'est la fracture de la *Queste* et de la *Mort Artu* qui est ici en germe.

De plus, à travers cette mise en opposition de deux séries de personnages antithétiques, le *Lancelot* orchestre une réflexion sur l'amour. Il ne s'agit pas d'un discours théorique , dont l'absence est d'ailleurs remarquable tout au long du roman, mais d'une mise en débat à travers des situations concrètes. Les quelques bribes de discours amoureux qui s'y trouvent suffisent à mettre en question la rhétorique courtoise.

Le statut de la parole, et tout particulièrement de la parole amoureuse, est, dans cette suite d'épisodes, très ambigu. En son absence, il semble que la force règne en maître. Ainsi, les demoiselles sont forcées de se marier (la fille du sire de la Bretesche), enlevées (la fille de la vieille dame), violées (c'est le sort qui menace cette dernière demoiselle et que Guerrehet fait subir à la dame du pavillon), ou même tuées (la fille du comte de Valdon, pendue par son mari[25]). Lorsque les hommes sont adeptes du « beau parler »[26], c'est pour mieux tromper leurs victimes. En revanche, chaque fois que l'un des personnages féminins réussit à se délivrer des poursuites intempestives d'un chevalier, c'est grâce à une bonne maîtrise du langage. La première jeune fille évoque Lancelot et son nom semble suffire à Guerrehet pour ne pas pousser plus loin ses avances. La seconde est obligée de déployer toutes les ressources d'une logique amoureuse sans faille pour obliger Guerrehet à reconnaître qu'il ne peut lui faire violence. A la fin de l'entretien, il s'avoue vaincu et félicite la jeune fille :

---

[21] « De cele parole que li rois Artus dist furent si atorné cil de la Table Reonde que il en haïrent puis touz dis Lancelot de mortel haine, ne onques samblant n'en voldrent faire devant que li mesfez de lui et de la roine fu prouvez, quant il furent trové nu a nu par Agravain qui espiez les avoit » (IV, p. 399).

[22] Se dessine donc au sein du lignage de Loth un clivage qui sépare les deux figures qui restent globalement positives, celles de Gauvain et de Gaheriet, des deux figures négatives, Agravain et Mordret, Guerrehet occupant une position médiane.

[23] Voir respectivement, pour Gauvain le tome VIII, pp. 344-345 et pour Mordret, le tome II, pp. 414-419.

[24] Lorsqu'on retrouve Bohort dans un pavillon, il y délivre une jeune fille bandée de fer (tome II, p. 170).

[25] IV, p. 30.

[26]La deuxième demoiselle déclare à Guerrehet qu'elle ne connaît pas de trahison plus grave « que de decevoir fame par biau parler » (IV, p. 37).

> *« Si vos estes vos si bien resqueusse par parole que jamais ne vos requerrai chose qui vos doie grever » (IV, p. 38).*

Mais cette victoire n'a qu'une portée limitée. En effet, lors de l'épisode du pavillon, alors que la jeune femme est endormie et à demi consciente, puis lorsqu'elle lui a exprimé clairement son refus, Guerrehet fait exactement tout ce qu'il a reconnu comme condamnable lors de sa discussion avec l'autre demoiselle[27]. Guerrehet se justifie en deux phrases brèves où le langage de la *fin'amor* sert de paravent au pur désir sexuel qu'il éprouve pour la dame : il n'est coupable de rien, puisqu'il se contente d'obéir à la « force d'amour » à laquelle nul n'est capable de résister[28]. Lorsqu'elle le menace des représailles de ses frères, il n'est nullement effrayé et déclare : « se je estoie nuz, si me seroit ce que tant vos aim escuz »[29]. On a donc ici un usage parodique du langage amoureux et une dénonciation violemment ironique de son hypocrisie. Qu'est-ce donc que la parole amoureuse, si ce n'est un moyen de dire non pour les femmes et un leurre pour déguiser la force brute du désir sexuel pour les hommes?

Les procédés employés dans toute cette séquence, s'ils provoquent un sourire amusé au début, sont donc de plus en plus grinçants. Dans un roman, les actions répréhensibles d'un personnage donné dès le départ comme négatif ne sont guère inquiétantes. Mais Guerrehet, au début, n'est pas rangé parmi les « méchants ». Il est présenté comme le frère préféré de Gauvain, bon chevalier, aimé et amateur de femmes... Ce n'est pas non plus un *nice* comme Perceval, qui est brutal mais qui peut changer. C'est un chevalier expérimenté, qui représente le chevalier arthurien moyen (sa troisième place dans la fratrie est sans doute révélatrice). Il n'y a donc plus correspondance entre un héros moyen, représentatif du monde arthurien, et les exigences éthiques auxquelles nous avait habitué le roman. En rappelant la doctrine chrétienne du mariage, en entrant dans les ordres, la dame réussit en apparence et *in extremis* à transformer la farce de mauvais goût en récit édifiant. C'est du moins ce que nous promet le prosateur :

> *« par li fu puis li leus moult essauciez, car moult ert sainte chose et religieuse, si come li contes devisera en mains leux » (IV, p. 57).*

Mais cette annonce est un leurre car le conte ne reviendra jamais sur cette mystérieuse cousine de Lancelot. En révélant après coup que la dame, que Guerrehet a traitée comme une vulgaire « sodiere », une « femme publique »[30], est de naissance royale, il veut souligner la disconvenance entre la qualité de ses personnages, qui devrait en faire les acteurs d'une action noble, élevée, et le schéma narratif qui appartient à un registre trivial sinon vulgaire dans lequel il les a engagés.

On manque d'un vocabulaire adapté aux pratiques intertextuelles médiévales ; mais il est clair que l'on a ici un procédé qui s'apparente au burlesque, à la fois dans son sens large de « comique outré et trivial », marqué par une dissonance parfois si forte qu'il sort des limites du plaisant ou de ce qui peut provoquer le rire ; mais aussi dans l'emploi plus

---

[27] L'absence de mémoire, l'incapacité à tirer profit des échecs passés est d'ailleurs une des caractéristiques des personnages des romans médiévaux, y compris des héros de premier plan. Même lorsque le roman s'efforce de construire une durée comme c'est le cas du *Lancelot*, les personnages sont perçus à travers une succession d'instants qui ne sont jamais reliés entre eux par la continuité d'une expérience.

[28] « Dame, escondit n'i vaut rien, car trop vos aim, si que de vos ne me porroie consirrer, nes se je le voloie bien : si vos pri qu'il ne vos am poist, car bien sachiez que force d'amors le me fait faire » (IV, p. 53). Pour un exemple d'emploi plus sérieux de l'expression « force d'amors » dans le roman, voir tome VIII, p. 462. La Dame du Lac, venue soigner Lancelot fou, déclare qu'elle ne peut demeurer plus longtemps loin de son ami : « Et sachiés que la graindre force qui soit m'enmaine, c'est la force d'amors ».

[29] IV, p. 55.

[30] « je ne sui pas de si bas lignage que je deusse aler commme sodiere. […] Mes peres fu rois et ma mere roine, et de millors chevaliers ai je en mon lignage que vos n'avez nus » (IV, p. 58).

spécialisé où il renvoie à des pratiques intertextuelles[31]. Deux précisions sont cependant ici nécessaires.

Tout d'abord, cette transposition burlesque n'affecte pas l'ensemble du texte : le style du *Lancelot en prose* reste, à part quelques écarts, et ce même dans la séquence étudiée, la « koïné » littéraire que partagent toutes les œuvres de cette époque. Il y a des « éclats » burlesques, des détails qui évoquent un autre univers textuel, un autre registre. Il est d'ailleurs parfois difficile de faire la différence entre le burlesque et l'héroï-comique, entre « un burlesque ascendant ou descendant »[32]. Part-on d'un sujet noble pour arriver à un style vulgaire, ou l'inverse? Les personnages sont nobles, leurs actions possèdent donc toujours une certaine grandeur. Mais ils combattent parfois pour des motifs futiles, comme Yvain qui se bat pour le *brachet* d'une demoiselle, ou masquent leur désir sous le vocabulaire courtois, comme Guerrehet, ou comme Gauvain avec la suivante de la fille du roi de Norgales. Le terme qui rendrait peut-être le mieux compte de cette pratique du roman médiéval, qui se plaît aux contrastes entre style et sujet sans que l'on puisse parler strictement de travestissement burlesque ou de pastiche héroï-comique (sans qu'un texte ou un style précis soit transposé) est peut être celui de « disconvenance », repris par G. Genette à Charles Perrault[33]. Le texte joue de ces disconvenances pour créer un effet de distance par rapport à des conventions littéraires, pour signaler que le narrateur n'est pas dupe de sa matière. Ici, elles lui permettent de stigmatiser les excès, les limites, les défauts de l'amour arthurien.

De plus, il ne s'agit nullement de la transposition d'un texte ou d'un genre précis, mais bien d'un « processus parodique polymorphe, détournant les codes et frontières esthétiques »[34] de manière plus générale. Ce jeu de connivence intertextuelle fonctionne ici à différents niveaux : le *Lancelot* reprend un scénario intégré par les romans courtois, celui de la demoiselle au pavillon, pour en dévoiler toutes les ambiguïtés. D'où l'utilité du détour par le fabliau, l'univers littéraire antithétique, et la référence qui s'impose au *Conte du Graal*, autre texte à avoir intégré une réécriture ludique de ce motif. Enfin, c'est par rapport à l'univers textuel du *Lancelot en prose* lui-même que fonctionne avant tout cette transposition burlesque, et la réécriture acquiert sans doute ici une dimension plus critique.

On peut en effet se demander si Lancelot reste le modèle chevaleresque idéal, l'anti-Guerrehet ou si ses aventures ne sont pas, en quelque sorte, contaminées par celles du frère de Gauvain, par cette réécriture irrévérencieuse, cette transposition burlesque de la force d'amour en obsession sexuelle. Le motif de la tente, sans cesse repris tout au long du roman, à des moments stratégiques, doit être mis en perspective pour tenter d'interpréter une évolution. Au début du livre, ce schéma était déjà discrètement mis à distance, mais dans le sens d'un renforcement du caractère exclusif de l'amour du chevalier pour sa dame[35]. Repris avec Guerrehet et les autres membres de son lignage, mais cette fois sans indulgence, sans mise en scène ludique, le schéma, transformé, poussé jusqu'aux outrances burlesques, est mis au

---

[31] Pour cette distinction entre les deux emplois du terme « burlesque », voir D. Bertrand « Poétiques du burlesque », présentation générale de l'ouvrage du même nom *, Actes du Colloque du Centre de Recherche sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'Université Blaise Pascal, 22-24 février 1998*, édités par D. Bertrand, Paris, Champion, 1998, p. 9.

[32] D. Bertrand, *op. cit* ., p. 15.

[33] *IIIe Parallèle des Anciens et des Modernes*, [Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui concerne les arts et les sciences, 4e dialogue, t.III, Faksimiledruck der vierbändigen Originalausgabe Paris, 1688-1697, intro. de H. R. Jausse, Eidos Verlag, München, 1964, pp. 356-362], cité par G. Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 69 et pp. 151-153.

[34] D. Bertrand, *op. cit.,* p. 9.

[35] Tome VII, p. 288-305. Lancelot, alors tout jeune chevalier, veut absolument voir la belle jeune fille du pavillon, et, pour cela, combattre le grand chevalier qui la garde. Une fois la pucelle conquise, Lancelot s'en désintéresse. On apprend ensuite que tout cela n'était qu'une mise en scène de la dame de Nohaut pour éprouver le jeune héros. Ainsi, derrière la demoiselle se dessinait doublement l'image de la Dame toute-puissante, manipulatrice et seul objet du désir.

service d'une condamnation morale. La fin du roman met en cause directement Lancelot, victime de « mescheances » tragi-comiques. Le héros lui-même est pris pour une demoiselle dans un pavillon[36], Lancelot à son tour force une demoiselle à accepter de l'héberger[37]. Dans les deux cas, il tue le propriétaire du pavillon. Et, plus tard encore, lorsque banni par la reine, il sombre dans la folie, le texte mentionne, certes sans s'étendre, qu'il fait violence à toutes les femmes qu'il rencontre[38]…

**
*

Dans le *Lancelot en prose*, l'art de la « disconvenance » comique, art du contrepoint qui, principalement à travers les figures secondaires, explore d'autres registres, d'autres tonalités, voire des comportements déviants, est aussi un art de l'harmonie[39]. Un écho, une résonance se créent entre ces différentes figures et le personnage principal dont elles sont le miroir déformant. Si outrancière que soit la métaphore, elle ne peut manquer de contaminer le sens premier qu'elle image, moins pour le troubler que pour lui offrir la complexité sans laquelle le héros ne serait pas un héros romanesque. Ainsi, paradoxalement, les ruptures de ton, le burlesque lui-même, se révèlent au service du projet d'ensemble du *Lancelot-Graal*, en montrant à la fois les splendeurs et les misères de l'amour, en isolant le héros de la foule des « faux courtois » tout en l'éclaboussant parfois de leur indignité.

[36] Tome IV, pp. 183-184. Le chevalier prend successivement Lancelot pour sa femme, puis pour l'amant de sa femme. Lancelot, quant à lui, croit au début qu'il a à subir les ardeurs d'une demoiselle.
[37] Tome V, pp. 274-276.
[38] Tome VI, p. 177.
[39] Nous reprenons au domaine musical les termes « contrepoint » et « harmonie », qui désignent deux modes d'écriture différents, l'un « superposant et enchevêtrant entre elles des lignes mélodiques aussi différentes et indépendantes que possible les unes des autres », l'autre s'intéressant non plus à la succession horizontale des sons mais à la création verticale d'accords consonants ou dissonants, à entendre en simultanéité (voir l'article « Harmonie » de l'*Encyclopédie Universalis*, tome IX, p. 119).