



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

Inventio et la problématique du genre dans *Lancelot*, la bande dessinée

Karen Casebier

Université du Tennessee à Chattanooga, États-Unis

karen-casebier@utc.edu

<https://orcid.org/0000-0003-0520-5534>



Reçu le 12-02-2020 / Évalué le 08-04-2020 / Accepté le 02-06-2020

Résumé

La bande dessinée *Lancelot* présente au lecteur une légende médiévale réinventée qui se préoccupe des questions sociales contemporaines tout en respectant les motifs littéraires traditionnels du roman arthurien. Cette œuvre revigore l'amour courtois médiéval en mettant un chevalier transgenre au centre du nouveau triangle amoureux et encourage une nouvelle lecture de l'histoire d'amour bien connue. Cet article propose d'analyser, de manière générale, la problématique de la crise d'identité du héros et le rôle de la femme-chevalier dans la bande dessinée par rapport aux motifs littéraires et à l'éthique chevaleresque du roman arthurien en faisant bien attention aux questions principales d'*inventio* dans l'adaptation contemporaine d'œuvres médiévales.

Mots-clés : littérature médiévale, littérature arthurienne, le chevalier, le néo-médiéval

Inventio y las cuestiones de género en *Lanzarote*, la novela gráfica

Resumen

La novela gráfica *Lanzarote* presenta al lector una leyenda medieval reinventada que se preocupa por cuestiones sociales contemporáneas sin dejar de respetar los motivos literarios tradicionales del romance artúrico. Esta obra revitaliza el amor cortés medieval al poner a un caballero transgénero en el centro de un nuevo triángulo amoroso que anima una nueva lectura de la bien conocida historia amorosa. Este artículo propone analizar de manera general la problemática de la crisis de identidad de los héroes y el papel de la mujer caballera en la novela gráfica en comparación con los motivos narrativos tradicionales y las preocupaciones éticas del romancero artúrico al prestar atención particular a la idea principal de *inventio* en las adaptaciones contemporáneas de la literatura medieval.

Palabras clave: literatura medieval, literatura artúrica, el caballero, el neo-medieval

Inventio and the Question of Gender in *Lancelot*, the Graphic Novel

Abstract

Lancelot is a graphic novel that reinvents this medieval legend to present contemporary social issues to the reader whilst simultaneously respecting the traditional literary motifs of Arthurian romance. This work reinvigorates medieval courtly love by placing a transgendered knight at the center of a new love triangle, thereby encouraging a new reading of a well-known love story. This article will focus on the hero's identity crisis and the role of the female knight in the graphic novel as compared to the traditional narrative motifs and ethical concerns of Arthurian romance, paying particular attention to the notion of *inventio* in contemporary adaptations of medieval literature.

Keywords: medieval literature, Arthurian literature, knight, neo-medieval

Introduction

Selon Peter Ackroyd (2002 : 118-24), le roi Arthur représente une source profonde de mythe et de symbolisme, une légende d'origine ainsi qu'une légende de l'éternel retour dont l'intemporalité repose sur son renouvellement. D'autres critiques littéraires vont plus loin, constatant qu'*Arthur pourrait incarner presque tous les désirs* (Haydock, 2008 : 1965)¹. La popularité et la durabilité du mythe de la Table Ronde dérive de sa capacité presque illimitée de s'adapter suivant la notion médiévale d'*inventio*, où les auteurs remanient une histoire existante en y mélangeant de nouveaux épisodes et personnages, à un tel point qu'elle semble nouvelle. Il n'est donc pas surprenant que l'auteur, le scénariste, la dessinatrice et la coloriste de *Lancelot*, la bande dessinée, aient proposé d'adapter la légende médiévale à l'époque contemporaine, en faisant du chevalier éponyme une femme déguisée en homme, grâce aux enchantements d'Avalon. En effet, *Lancelot*, la bande dessinée, demande au lecteur de reconsidérer la légende arthurienne par rapport à la problématique du genre, en insistant sur le fait que le chevalier célèbre a une crise d'identité parce qu'il est un homme transgenre.

Excepté la problématique du genre et l'identité sexuelle du héros, cette bande dessinée franco-belge suit de près ses sources littéraires médiévales, et raconte l'histoire de Lancelot dès son enfance chez la Dame du Lac jusqu'à la mort d'Arthur à la Bataille de Camlann. Le premier tome ré-imagine les enfances Lancelot dans le *Lancelot en prose* (c. 1215-35), tandis que l'aventure principale du deuxième tome dérive de *Lanzelet* d'Ulrich von Zatzikhoven (c. 1194). Les deux derniers tomes reposent sur l'intrigue de *le Morte d'Arthur* de Thomas Malory (1485)². En effet, avec ses fréquentes références littéraires, la bande dessinée est un bon exemple

de l'histoire traditionnelle selon la typologie des bandes dessinées arthuriennes de Jason Tondro (2002 : 169-70). Le décor de la bande dessinée est la Grande-Bretagne post-romaine, menacée des invasions saxonnes de l'extérieur et du désordre politique de l'intérieur, un élément qui renforce la notion d'intemporalité. Les personnages sont généralement bien développés malgré l'usage occasionnel de quelques personnages composites nécessaires en raison des contraintes narratives du genre. Mais en dépit de ce grand respect pour la littérature arthurienne, un *Lancelot* transgenre subvertit la forme et la fonction du personnage littéraire traditionnel et en révèle plus sur les mœurs culturelles contemporaines que l'éthique médiévale.

1. Le héros transgenre dans le contexte médiéval

Le genre est un miroir de la société pour bâtir ce qui est mâle et ce qui est femelle. En contraste avec le sexe, qui est un état biologique et immuable à la naissance, on peut expliquer le concept de genre en suggérant que ce dernier repose sur une construction sociale : contrairement au sexe, le genre est quelque chose *que l'on devient*, pour reprendre la phrase-clé de Simone de Beauvoir (1949 : 13)³. Judith Butler affirme que le genre d'une personne n'est qu'une représentation qu'on offre aux autres, et elle soutient que le genre est une performance sociale. Pour elle, les actes, gestes et désirs contribuent à une identité sexuelle qui reste une fabrication, car ces actes sont toujours performatifs (1990 : 112)⁴.

En littérature médiévale, les personnages travestis ne sont pas inconnus, mais les personnages transgenres sont d'autant plus rares. Dans la plupart des histoires de ce genre, un personnage féminin se travestit en homme pour des raisons spécifiques pendant un temps donné avant de retourner à la fin de l'histoire à son genre culturel et son sexe biologique. Dans *le Roman de Silence*, le personnage éponyme se déguise en homme depuis son enfance à la demande de son père afin qu'elle puisse jouir de son héritage. Mais quand le roi décide, à la fin du texte, que les femmes peuvent hériter (encore une fois) des biens de leur famille, elle reprend son identité féminine pour se marier avec le roi⁵. C'est une situation typique où le travestissement se normalise grâce au désir de la famille d'assurer l'héritage de son enfant, et où le travestissement est un acte délibéré de *piété filiale* de la part du personnage. Il est donc ironique que la performance du genre masculin dans ces histoires soit à la fois transgressive et normative : le travestissement devient normatif parce que le père ordonne une identité masculine mais la performance sociale du masculin par les femmes reste transgressive parce que ces personnages franchissent les limites des genres et des rôles sociaux strictement contrôlés au Moyen Âge. Pour elles, l'identité masculine offre l'exercice d'auto-déterminisme, un privilège

surtout masculin, avant de reprendre leurs rôles sociaux naturels (Perret, 1984-85) ; à cette époque, le genre et la biologie d'une personne étaient tous deux immuables.

La représentation de Lancelot en tant qu'homme transgenre est l'aspect le plus novateur de la bande dessinée, en particulier parce que les auteurs emploient un motif narratif médiéval seulement pour le détourner en question contemporaine. Comme dans *le Roman de Silence* (Heldris de Cornuälle, 1972 : vv. 1747-60), le jeune Lancelot (née Galaad) est éduqué en tant qu'homme pour assurer son héritage (Istin et al., 2014 : 4.14). Hélène, la mère de Lancelot et la femme du roi Ban de Benoïc et seule à connaître le sexe de l'enfant, confie le bébé à la Dame du Lac pour le protéger de Claudas des Terres Désertes. Quand Viviane examine l'enfant dans le Val Sans Retour, le lecteur apprend la vérité : « Le vieux roi Ban a voulu duper son monde. Tu es une fille, et pourtant, tous pensent que tu es un mâle » (Istin et al., 2008 : 1.18). La Dame du Lac maintient cette déception en créant une illusion pour que tout le monde perçoive Lancelot comme un garçon (Istin et al., 2008 : 1.18), y compris le héros.

La problématique du sexe et du genre se complique dans *Lancelot* parce que le jeune Galaad ignore son sexe biologique pendant son enfance, une étape de la vie où la socialisation de l'enfant joue un rôle critique dans la manifestation des rôles sociaux sexués, et continue à l'ignorer pendant son adolescence, quand le sexe et le genre de la personne s'accomplit (Diamond, 2002 : 323-25). En opposition avec *Silence*, qui a vite rendu compte de son sexe et devient complice dans sa performance du masculin tout en exprimant des réserves (Heldris de Cornuälle, 1972 : vv. 2496-98)⁶, Lancelot ne se rend pas compte de son propre sexe biologique. Lors de l'aventure centrale, il traverse en tant qu'adulte sa crise d'identité et n'arrive guère à consolider son sexe féminin avec son genre masculin, ce qui nous permet de considérer le héros comme étant un personnage transgenre (Tasker et Wren, 2002 : 315) offrant au motif littéraire du triangle amoureux entre le roi, la reine et le chevalier une interprétation contemporaine due à son identité de personnage transgenre.

2. Sexe, genre et identité chevaleresque

Après une enfance idyllique dans le Val Sans Retour qui consiste en épisodes d'entraînement physique avec Briag et d'enseignement moral avec Viviane (Istin et al., 2008 : 1.21-28)⁷, la Dame du Lac décide finalement que Lancelot mérite de venger son père contre le sorcier Iweret. La comparaison avec d'autres héros médiévaux continue dans cet épisode. Jusqu'à ce moment-là, Lancelot s'appelle Galaad, un prénom qui évoque la pureté et l'innocence du fils de Lancelot dans

la tradition littéraire arthurienne, mais on l'appelle aussi « jeune enfant » (Istin et al., 2008 : 1.18), « mon enfant » (Istin et al., 2008 : 1.23), ou « bel enfant » ((Istin et al., 2010 : 2.14), dont le dernier surnom fait référence au petit nom donné à Perceval par sa mère dans *le Conte du graal* (Chrétien de Troyes, 1990 : vv. 347-48, v. 362, v. 390). Ces dénominations rappellent aussi le surnom affectif employé par la mère du Bel Inconnu, appelant son enfant « Bel Fil » (Renaud de Beaujeu, 2003 : v. 124). Avant son départ, Viviane déclare que le destin de Lancelot commence aujourd'hui et lui présente une épée merveilleuse dotée du pouvoir de rompre toute illusion (Istin et al., 2010 : 2.14, 21). Morgane présage l'aventure centrale qui révèle et le sexe biologique et le vrai nom de Lancelot au héros en affirmant : « Cette arme n'apportera que du malheur » (Istin et al., 2010 : 2.21). Cette prédiction rappelle l'épée de Trébuchet dans *le Conte du graal* (Chrétien de Troyes, 1990 : vv. 3077-81), une arme qui présente un défaut de fabrication quand Perceval en a besoin.

Afin d'établir les qualités chevaleresques de Lancelot, les auteurs adaptent des aventures médiévales pour le lecteur contemporain. La plupart du tome 2 raconte les aventures de Lancelot dans la Forêt de Dodone, en route vers le Château de Behforêt où il combattra le sorcier Iweret et vengera la mort de son père. Comme dans le roman médiéval, il rencontre une Demoiselle Hideuse qui s'inspire du Fier Baiser dans *Lanzelet* (Istin et al., 2010 : 2.26-28), mais d'autres épreuves ont un caractère plutôt contemporain. Les arbres qui se transforment en Sylves pour attaquer le héros ressemblent aux Saules Cogneurs d'Harry Potter dont les origines dans l'imaginaire populaire remontent aux Arbres Combattants du *Sorcier d'Oz* (Fleming, 1939), pendant que son combat avec soi-même rappelle une scène similaire dans le film *Excalibur* (Boorman, 1981).

L'aventure centrale arrive à la fin du tome 2, et son emplacement au centre de la bande dessinée s'inspire de la structure du roman médiéval, qui réserve l'épisode le plus important au développement du héros, représenté au point médian du texte. Pour citer quelques exemples, dans *le Chevalier de la Charrette*, Lancelot découvre son destin dans le Cimetière Futur (Chrétien de Troyes, 1992 : vv. 1900-09) et l'identité du Bel Inconnu se révèle après avoir accompli le Fier Baiser (Renaud de Beaujeu, 2003 : vv. 3231-42). Arrivant au Château de Behforêt, la fille du sorcier, Iblis (qui devient l'épouse de Lancelot dans *Lanzelet*), lui donne des conseils pour vaincre son père (Istin et al., 2010 : 2.41). Le pouvoir du sorcier réside dans ses miroirs, avec lesquels il réalise de puissantes illusions. Le combat singulier entre Lancelot et Iweret a lieu dans sa galerie des glaces (Istin et al., 2010 : 2.42). Iweret fait une première tentative de tromper le héros en prenant la forme de sa mère, Hélène, qui l'incite à prendre sa place dans le monde arthurien comme l'héritier

du roi Ban de Benoïc. Mais au moment où Iweret appelle sa belle-mère Viviane, « une dame vile » (Istin et al., 2010 : 2.43), Lancelot brise une glace avec son épée, repoussant l'illusion d'Iweret (Istin et al., 2010 : 2.41-44).

Avant son départ du Val Sans Retour, Viviane avertit Lancelot que son épée est un objet merveilleux en le prévenant : « Si jamais elle boit le sang d'un magicien, elle te révélera un autre de ses pouvoirs » (Istin et al., 2010 : 2.19). Le combat singulier entre Lancelot et Iweret démontre une économie de geste et de dialogue (Istin et al., 2010 : 2.43-45) qui rivalise les combats littéraires du roman médiéval et termine quand le héros tranche la tête du sorcier (Istin et al., 2010 : 2.45). Comme dans le roman médiéval, cet épisode au centre de la bande dessinée révèle l'identité du héros ainsi que son destin. Lors du combat, Iweret prononce le vrai nom de Lancelot pour la première fois (Istin et al., 2010 : 2.43-44), et il émascule la femme-chevalier en insultant ses compétences chevaleresques : « Tu veux un combat honorable, toi qui n'es que le mirage d'un homme ... Si tu pouvais te voir, pauvre héros à la vie volée » (Istin et al., 2010 : 2.44).

Le Maître d'Illusions sait que l'identité masculine du héros n'est qu'un mirage pour tromper le monde, mais Lancelot subit un deuxième choc au moment où il voit son reflet dans les éclats de verre. C'est une victoire à la Pyrrhus qui provoque la crise d'identité sexuelle du héros dans le tome 4, mais les images du chevalier amplifient cette crise de foi initiale en peignant des images muables et fragmentées du sexe et du genre du héros. Le lecteur partage le point de vue du personnage, et voit le dos d'un homme : le torse en 'v', les épaules larges et les biceps musclés projettent l'image d'un homme idéal en arrière-plan du cadre. Mais les éclats de miroir brisés qui restent sur les murs et le plancher illustrent le visage et le torse d'une femme. Ces éclats de verre constituent une mise en abyme des cadres en miniature, et en les recomposant, le lecteur aperçoit les traits typiques d'un visage féminin dans un cadre et des seins ronds et volumineux dans un autre (Istin et al., 2010 : 2.45-46). Les morceaux de verre éparpillés dans les cadres qui composent ce portrait découpé signifient aussi l'état mental fragile de Lancelot, dont l'image corporelle féminine ne correspond plus à son genre masculin. Comme prévu par Viviane, en buvant le sang d'Iweret, l'épée a défait toutes les illusions, y compris celle qui avait bercée sa jeunesse : la réalité biologique cachée de Lancelot de soi-même (Istin et al., 2010 : 2.19, 45).

L'aventure qui dévoile le sexe biologique de Lancelot démontre le pouvoir du genre comme un acte performatif qui nie son apparence physique, grâce à la liberté artistique de la dessinatrice. Le dernier cadre représentant le torse nu du chevalier contraste le corps masculin intégral avec les fragments reflétés d'un corps féminin, insistant sur la réalité biologique du torse nu sans provoquer aucun désir sexuel chez

le lecteur. De plus, l'emplacement de cet épisode au point médian de l'histoire reproduit la structure du roman médiéval où le héros découvre son nom et son destin, et comme dans le roman médiéval, ce Lancelot transgenre doit résoudre la problématique de son propre genre qui s'oppose à son sexe avant la fin de la bande dessinée.

3. Sexe, genre et triangle amoureux

3.1 Lancelot et Guenièvre

Si l'épisode central de la bande dessinée se conforme aux conventions du roman médiéval, les auteurs démontrent leur sens d'*inventio* en préservant le triangle amoureux traditionnel du roi, de la reine et du chevalier mais en changeant le rôle de la dame comme objet du désir. Dans les tomes 3 et 4, il est évident que Lancelot, le chevalier transgenre, remplace Guenièvre comme objet du désir⁸. Un Lancelot transgenre greffe au motif littéraire traditionnel une glose moderne : dans le roman médiéval, le triangle amoureux est toujours une problématique où l'amour du chevalier pour sa dame s'oppose aux obligations féodales envers son seigneur. Le *fin'amor* est une idée littéraire qui ne reflète pas la réalité sociale ; le roman courtois et les chansons des troubadours proposent des liaisons adultères ou des liens affectifs entre la dame et le chevalier qui sont de rigueur dans la littérature médiévale, ce qui se justifie parce que le mariage médiéval représente un contrat politique ou économique entre deux familles ou pays. De nos jours, où le mariage d'amour et le divorce sont des normes sociales, les auteurs doivent adoucir le contexte de la liaison adultère éventuelle entre Lancelot et Guenièvre pour ne pas aliéner le lecteur contemporain qui connaît mal cette défense de l'adultère et qui pourrait évaluer leur amour selon une réalité et une éthique moins clémentes que celles du lecteur médiéval. Le mariage d'Arthur et Guenièvre se présente ainsi comme une union strictement politique dans laquelle Arthur attend patiemment que sa femme initie un rapport sexuel, ce qui libère l'amour de la dame et son chevalier du déshonneur aux yeux de nouveaux lecteurs.

De même, contrairement au roman médiéval, quand les deux amants se rencontrent, il n'y a pas de coup de foudre caractéristique de l'amour courtois. Pour rendre leur amour plus réaliste au lecteur contemporain, Lancelot et Guenièvre partagent des rêves clairvoyants érotiques qui présagent leur amour en même temps qu'ils suggèrent un aspect fataliste. Arrivant en Angleterre, Lancelot s'inquiète de ses visions de Guenièvre : « Cette femme dont je rêve parfois ... Elle fait partie de mon futur » (Istin et al., 2012 : 3.7). Quand Lancelot triomphe sur Gauvain au tournoi et se trouve en face de la reine, Guenièvre se rend compte que

le chevalier est « l'homme dont elle *rêve si souvent* » (Istin et al., 2012 : 3.20). Cet acte de reconnaissance se réalise sous la forme de vignettes qui soulignent les traits masculins de son visage : les cheveux négligés, de petits yeux de fouine, un nez large, la mâchoire carrée (Istin et al., 2012 : 3.20). Mais comme Iweret, le roi Arthur démasque l'illusion masculine pour apercevoir la figure propre à son sexe biologique : « Fais-toi connaître de tout Camelot et montre-nous ton visage, jeune ... femme » (Istin et al., 2012 : 3.20). Dans le cadre où le lecteur voit Lancelot en face du roi, l'illusion merveilleuse de Viviane cède à sa capacité supérieure de perception : on regarde les cheveux lustrés et les grands yeux vifs et foncés, la volupté d'une bouche enfantine et les angles arrondis de sa mâchoire (Istin et al., 2012 : 3.20). Lancelot aura beau se livrer aux exploits chevaleresques les plus remarquables, pour Arthur, il ne sera jamais un homme. Il est bien dommage de constater que l'illusion masculine de Lancelot croule aux yeux d'Arthur. Même de nos jours, il est probable que le lecteur contemporain résisterait à l'idée radicale d'un amour homosexuel entre Arthur et Lancelot, tandis qu'un amour lesbien entre Guenièvre et Lancelot ne le choquerait guère. On peut donc conclure que dans leur traitement des amours de notre héros transgenre, les auteurs et la dessinatrice privilégient les préférences du lecteur contemporain typique à cause de cette exception de l'illusion masculine qui domine le rapport de Lancelot avec les autres personnages.

Le triangle amoureux progresse lentement jusqu'au moment où Lancelot et Guenièvre jouissent de la Nuit d'amour. Après avoir gagné une grande victoire contre l'armée saxonne à la fin du tome 3, Lancelot tombe dans le coma pendant que toute la cour ne cesse de bavarder sur l'amour naissant entre lui et la reine (Istin et al., 2014 : 4.8). Le coma de Lancelot est une épreuve psychologique dans laquelle le héros transgenre devra mettre fin au conflit entre son sexe biologique et son genre culturel, un dilemme aggravé par le conflit traditionnel entre son amour pour la reine et la loyauté qu'il doit à son seigneur, mais cet épisode illustre aussi *l'entrelacement*, une technique narrative du roman médiéval rendu célèbre par Chrétien de Troyes dont les romanciers se servent pour amplifier la tension dramatique. Dans *l'entrelacement*, on commence une aventure chevaleresque, puis on l'abandonne pour une nouvelle aventure, seulement pour revenir à la première aventure plus tard dans le roman.

Comme le chevalier, l'histoire se paralyse. Le coma de Lancelot partage la double fonction de résoudre sa crise d'identité et de rappeler la structure narrative du roman médiéval, parce que l'action s'arrête jusqu'au moment où Lancelot se réveille. Cet épisode commence par le discours de Morgane, qui reproche à Lancelot son indécision et refuse d'accepter son rôle dans le monde arthurien. Selon Morgane,

Lancelot rejette la réalité en prenant refuge dans ses rêves, une faiblesse qu'elle attribue à son sexe féminin (Istin et al., 2014 : 4.5-6), mais soumise aux lois des hommes, la femme médiévale n'a pas droit à l'exercice masculin de l'auto-déterminisme. Cependant, la peur et l'incertitude du héros reflètent le conflit éthique principal du roman médiéval, comme il faut aborder la question de la déloyauté au roi qui se manifeste par son désir sexuel pour la reine (Istin et al., 2014 : 4.5).

Peu après l'arrivée de Lancelot à Camelot, Guenièvre annonce à son mari : « Depuis des semaines, je sens le désir faire bouillir mon sang » (Istin et al., 2012 : 3.30), une déclaration tardive d'amour conjugal que le lecteur remet en doute à cause de la présence de Lancelot à la cour. Quant au roi, il commence une opération de séduction différente pour faire de Lancelot un chevalier de la Table Ronde : « Tu es le héros que Camelot attendait » (Istin et al., 2012 : 3.24). Il est vrai que Lancelot est venu en Angleterre à la recherche de gloire et de renommée (Istin et al., 2012 : 3.9), mais Morgane expose clairement l'épreuve affective en l'accusant d'être un cœur adultère : « Tu convoites la femme d'un autre homme, de ce seigneur, cet ami, ce roi que tu aimes tant » (Istin et al., 2014 : 4.14). Et si les mots de Morgane évoquent les dix commandements bibliques, ils rappellent aussi le lexique du vice dans le roman médiéval car, tout compte fait, cette crise de foi est aussi féodale que morale.

Pendant qu'il reste dans le coma, Lancelot reçoit également des visions de Guenièvre et d'Arthur. Guenièvre implore son retour en constatant que son amour pour lui est un état mental qui dépasse ses attraits physiques : « Homme ou femme, votre beauté ne touche que mes yeux, mais votre âme, elle, me remplit toute entière » (Istin et al., 2014 : 4.13). Avec ces mots, Guenièvre embrasse la double nature de Lancelot, qui comprend son sexe féminin et son genre masculin, mais contrairement au roi qui ne voit qu'une femme. Arthur fait appel à la *vanitas* des femmes, l'appelant « une guerrière » ou « une reine » (Istin et al., 2014 : 4.14), mais il termine son discours en suggérant : « C'est toi que j'aurais épousée » (Istin et al., 2014 : 4.14). Mais malgré les rêves lucides de Lancelot, c'est à lui seul de se libérer du coma psychosomatique arrivant finalement à intégrer son genre masculin à son corps féminin. Il se réveille sans l'illusion de son identité masculine, montrant à tout le monde que le sauveur du monde arthurien est une femme-chevalier (Istin et al., 2014 : 4.16).

Une fois réveillée, Perceval remarque simplement « Tu es ... changée » (Istin et al., 2014 : 4.16), un commentaire linguistique qui signifie que la crise d'identité de Lancelot est maintenant résolue par l'intégration de ses identités biologiques et sociales, mais le conflit médiéval entre l'amour et la loyauté reste à déterminer. Lancelot s'enfuit dans la forêt pour considérer tous ces événements, mais quand

il renvoie Perceval à la cour avec Excalibur, Guenièvre le poursuit et l'épisode conclue par la célèbre Nuit d'amour (Istin et al., 2014 : 4.27-28). Contrairement au roman de Chrétien de Troyes, où la passion de Lancelot l'emporte sur les barreaux de fers pour réunir le chevalier avec sa dame (1992 : vv. 4602-06, 4636-49), dans la bande dessinée, c'est la femme qui courtise l'objet de son désir, et sa quête amoureuse parallèle aux aventures du chevalier médiéval.

Dans *Lancelot*, la Nuit d'amour est une aventure strictement féminine, non seulement à cause du rôle de Guenièvre et son agressivité sexuelle, mais aussi parce que la dessinatrice met Lancelot dans le corps d'une femme. Néanmoins, les auteurs font attention au statut du héros comme personnage transgenre quand Guenièvre annonce que ses sentiments restent les mêmes : *Peu importe ton apparence. Ton cœur reste celui d'un homme* (Istin et al., 2014 : 4.27). Et quand Lancelot conteste faiblement qu'il doit honorer le serment qu'il avait prêté au roi, Guenièvre réplique en toute connaissance de son dilemme féodal : *Laisse-moi trahir Arthur pour nous deux* (Istin et al., 2014 : 4.27).

Pour illustrer la Nuit d'amour, la dessinatrice n'épargne rien en peignant un tableau puissant d'amour lesbien ; il y a un surcroît de seins ronds et volumineux, des cuisses aux courbes féminines et des dos trop arqués (Istin et al., 2014 : 4.27-28). Cette scène occupe deux pages du tome 4, ce qui rend cette scène d'amour la scène d'amour la plus longue de l'œuvre⁹. Bien que ce soit un choix artistique de la part des auteurs et de la dessinatrice, la longueur de cette scène d'amour lesbien minimise la crise d'identité du héros transgenre en niant l'identité masculine conservée par l'illusion merveilleuse d'un corps masculin. Malheureusement, au lieu de supposer les possibilités sentimentales du chevalier transgenre, ces vignettes ne font que susciter le regard du lecteur en exploitant leurs fantasmes sexuels.

3.2 Lancelot et Arthur

Quand Guenièvre emmène Lancelot à Camelot, la réunion entre le roi et son chevalier n'est pas joyeuse. Lancelot ne dissimule pas et se révèle sous sa forme biologique résolument féminine ; il enlève son heaume et confesse : « Je suis née femme, mais on m'a élevée comme un homme » (Istin et al., 2014 : 4.32). Malheureusement, le roi considère Lancelot comme un monstre et l'accuse de trahison (Istin et al., 2014 : 4.32-33). La monstruosité de la femme-chevalier est évidente ; en effet, au Moyen Âge, on ne peut, en aucun cas, séparer le sexe biologique du genre culturel, mais Arthur reproche aussi au chevalier de l'avoir déçu : « Tu savais donc ce que tu étais et tu m'as menti » (Istin et al., 2014 : 4.32). C'est un argument facile à réfuter, étant donné que seulement Arthur et le sorcier Iweret

ont pu discerner son sexe sous l'illusion merveilleuse de la Dame du Lac (Istin et al., 2014 : 3.20, 2.44). De plus, pendant les rêves lucides de Lancelot lors de sa crise d'identité, il est clair qu'Arthur sait que son champion est une femme biologique : « Excalibur m'a montré ce que tu étais véritablement » (Istin et al., 2014 : 4.14). La colère d'Arthur s'explique du fait que la chevalerie est une profession masculine défendue aux femmes, qui ne mérite ni l'honneur ni la responsabilité de la chevalerie à cause des faiblesses supposées de leur sexe, et il serait impossible, pour le roi, de garder le secret de Lancelot une fois qu'il s'est dévêtu lui-même de l'illusion masculine. Quand Arthur blâme la femme-chevalier pour avoir sali « les idéaux de Camelot » (Istin et al., 2014 : 4.33), il regrette plus la déloyauté et la perte de son champion, « le héros que Camelot attendait » (Istin et al., 2014 : 3.24) que l'infidélité de la reine. Cependant, on peut également conclure que la réaction d'Arthur ne signifie que la colère et la honte d'un homme *cocu*, étant donné que Guenièvre venait de lui raconter son aventure dans la forêt (Istin et al., 2014 : 4.33).

Dans sa démesure, le roi condamne son champion à la prison et met son épouse en résidence surveillée. L'emprisonnement de « ce monstre » qui n'est ni femme ni homme suscite des discours misogynes effrénés de la part des autres chevaliers de Camelot. D'une part, le faire-valoir traditionnel de Lancelot dans *le Chevalier de la charrette*, Méléagant, profite de la faiblesse du roi : « Notre champion est une femme. Camelot est perdu » (Istin et al., 2014 : 4.36). D'autre part, Keu s'éloigne de son rôle d'agitateur en lamentant la chute de Lancelot : « Tu étais l'espoir de Camelot, la lumière censée nous guider tous vers les idéaux d'Arthur, la bannière qui s'élève au-dessus des batailles » (Istin et al., 2014 : 4.37)¹⁰. Arthur et Keu, insistant sur les valeurs morales du chevalier, les regrets sincères de Keu mettent en relief le romantisme de la chevalerie comme un idéal éthique, ce qui représente une attitude plus moderne que médiévale ; cette interprétation de la chevalerie a ses origines dans les lectures des romantiques du roman arthurien, mais les adaptations contemporaines de ces œuvres en cinéma arthurien démontrent souvent cette même observation idéaliste qui s'oppose au rôle médiéval du chevalier¹¹. En même temps, la lamentation de Keu souligne la réalité féodale du chevalier dans son rôle de membre très qualifié d'une armée privée permanente. Dans cette perspective, l'emprisonnement de Lancelot n'est pas seulement un échec féodal, mais une menace stratégique pour Camelot, qui se trouve déjà en position de faiblesse à cause du pacte conclu entre Morgane et les Saxons (Istin et al., 2014 : 4.9).

Quant au triangle amoureux, la cellule de Lancelot devient le site d'une rencontre révélant le désir du roi pour son chevalier, donc le lecteur a l'occasion de contraster l'amour lesbien entre Lancelot et la reine avec un amour hétérosexuel traditionnel. Quand Arthur rend visite à Lancelot, il admet son désir pour lui avant d'arracher

ses vêtements d'un seul coup : « Mes mains ont autant envie de te tuer ... que de te toucher » (Istin et al., 2014 : 4.41). Arthur déclare sans aucune ambiguïté son amour pour son champion :

Ces derniers mois, j'ai passé mon temps à observer ton visage ... à chercher les traits de la femme que j'avais vue lors du tournoi ... J'ai fait des rêves dont j'ai honte ... Quant à l'amitié qui nous a unis, elle n'était qu'une illusion, tout comme ton apparence. Elle cachait des sentiments que je m'interdis d'éprouver (Istin et al., 2014 : 4.42).

À l'opposé de la reine, qui accepte la double nature du chevalier transgenre, Arthur semble ignorer que l'illusion masculine de Lancelot projette au monde l'image corporelle que la femme-chevalier nourrit dans son for intérieur. Pour le roi, les habits masculins et les armes du chevalier, ainsi que ses grands exploits chevaleresques, ne sont que du travestissement, l'imitation et la performance du masculin par une femme. Quand on lui dit que Perceval a quitté Camelot avec une femme, Arthur demande sur un ton ironique : « Ressemblait-elle à Lancelot ? » (Istin et al., 2014 : 4.18). Puis, avec le retour de Guenièvre, Arthur déclare : « Le temps des masques est fini » (Istin et al., 2014 : 4.32). Dans un contexte où l'apparence masculine n'est qu'un caprice du personnage, on pourrait se demander si la colère du roi dérive d'une homophobie latente, mais encore une fois, il est probable que les auteurs ont voulu minimiser le risque d'aliéner le lecteur en caractérisant le rapport entre Arthur et Lancelot comme une relation strictement hétérosexuelle. De plus, si Lancelot résiste à peine les avances de Guenièvre lors de la Nuit d'amour, il n'hésite pas à exprimer sa passion pour son époux : « De tout mon être, je t'aime ... mon roi » (Istin et al., 2014 : 4.42).

Cependant, là où la scène d'amour avec Guenièvre demande au lecteur d'accepter Lancelot en tant que chevalier transgenre, la scène d'amour avec Arthur appelle à *chercher la femme*. Si l'agressivité de Guenièvre reste au plan verbal et tente de surmonter le conflit traditionnel médiéval entre l'amour et le devoir, la passion d'Arthur prend plutôt un caractère physique. Emasculé par la reine qui lui refuse le lit conjugal (Istin et al., 2012 : 3.30), le roi démontre une agressivité masculine saine qui ressemble à un fantasme du viol. Après avoir arraché ses vêtements, le roi initie un baiser, et il prolonge leur embrasse en tenant son poignet contre le mur à hauteur des visages. En fait, seule la réponse passionnelle et volontaire de Lancelot atténue une scène de viol. Ce qui est remarquable repose sur le fait que la vraie Nuit d'amour ne se passe pas dans la forêt avec la reine, mais dans l'espace clos et intime du donjon de Camelot.

Les liens affectifs entre les deux couples se remarquent le plus souvent dans les images de Lancelot qui sont peintes comme mâle ou femelle à la tour, bien que le traitement des amours de la femme-chevalier manque de la détermination nécessaire pour avoir un vrai héros transgenre car les images du héros qui se trouvent au centre du nouveau triangle amoureux sont trop variables, même avant la résolution de sa crise d'identité. Si la relation sexuelle de Lancelot et Guenièvre se présente comme un amour lesbien, le vrai amour de Lancelot et Arthur marque un retour au *statu quo* parce que la dessinatrice dépeint une relation hétérosexuelle ; les auteurs suggèrent que l'illusion masculine n'est qu'un caprice du chevalier transgenre. Comme dans *le Roman de Silence*, la performance du genre masculin éclipse la réalité de son sexe biologique, mais au moment où le genre du héros menace l'identité sexuelle et l'autorité politique du roi, Lancelot redevient femme, ce qui transforme le héros transgenre en un héros travesti. Néanmoins, même si les possibilités d'un Lancelot transgenre ne sont pas toutes exploitées, la bande dessinée redynamise le triangle amoureux médiéval en faisant du roi et de la reine des concurrents pour l'amour du héros. Plus important, la complexité de la double identité de Lancelot explore la question contemporaine des personnes transgenres pendant que la représentation en alternance du personnage ne risque jamais d'offenser les sensibilités d'un lecteur plus fragile.

3.3 Le dénouement

Le triangle amoureux ayant atteint son point culminant, il ne reste qu'à résoudre l'intrigue. Il est cependant intrigant que les auteurs aient mis à côté la Bataille de Camlann pour terminer leur histoire à la cour d'Arthur. Libéré de sa cellule, Lancelot se trouve incapable de protéger son roi quand Méléagant le poignarde dans le dos (Istin et al., 2014 : 4.47). C'est un acte de trahison qui évoque son personnage dans *Le Chevalier de la charrette*, où il est également caractérisé comme un lâche qui représente les vices de la chevalerie, mais il est nécessaire qu'Arthur et Modred finissent leurs histoires par le combat singulier et conforme à la littérature médiévale : Modred porte le coup fatal au roi (Istin et al., 2014 : 4.46-50).

Après la mort d'Arthur, Lancelot cesse d'être chevalier et adapte les vêtements de son sexe biologique. Guenièvre s'intéresse toujours à poursuivre une relation avec lui, mais Lancelot rejette ses avances cette fois-ci : « Je ne ressens plus rien ... Mon cœur est mort avec Arthur » (Istin et al., 2014 : 4.52). L'ancien chevalier confesse l'avoir aimé de toutes ses forces (Istin et al., 2014 : 4.55). L'image de couverture met en évidence l'idée que le véritable amour est la relation entre

Arthur et Lancelot. En contraste avec les trois couvertures précédentes, où l'on voit seulement le personnage éponyme du titre, le tome 4 propose aux lecteurs deux images : Arthur s'assoit sur le trône de Camelot en arrière-plan, sa tête et son regard pensif s'inclinant vers le premier plan où Lancelot repose à ses pieds avec Excalibur. Ce portrait intime du couple non traditionnel influence la réception du triangle amoureux, et encourage le lecteur à mettre en priorité les liens affectifs complexes entre le roi et son chevalier, comme il démontre en image que l'aventure avec Guenièvre dans la forêt a très peu d'importance pour le développement de l'amour courtois dans la bande dessinée.

Plus important que la question de son identité muable est le motif de l'amour courtois qui s'accompagne de réflexions sur la perte du statut social de Lancelot. La femme-chevalier est particulièrement insatisfaite d'avoir finalement une apparence extérieure conforme à son sexe biologique : « Toute ma vie n'a été qu'illusion et mensonge ... Mon existence est déjà passée » (Istin et al., 2014 : 4.55). Mais à la différence du *Roman de Silence*, où la femme-chevalier est aussi dévoilée devant toute la cour avant de se marier avec le roi (Heldris de Cornuaille, 1972 : v. 6572), les auteurs de *Lancelot* lui permettent d'exprimer son mécontentement avec son changement de sexe arbitraire. S'ils n'insistent pas sur le fait que le personnage transgenre se marie pour signaler une reconversion sexuelle complète, la femme-chevalier toutefois perd le droit d'auto-déterminisme exclusivement réservé aux hommes.

Conclusions

Bien que la performance du genre dans la bande dessinée se plie quelquefois aux besoins de marketing pour ne pas offenser un lecteur fragile, un Lancelot transgenre est un personnage original qui réinvente une légende médiévale bien connue pour des lecteurs contemporains, mais pour reprendre les mots de Norris Lacy, des réinterprétations et modifications de la légende arthurienne sont inévitables (2002 : 34)¹². L'idée de genre en tant qu'ensemble des actes performatifs et répétitifs est un concept moderne, et l'illusion masculine représentée par les illustrations démontre que l'identité sexuelle est un construit social muable qu'il faut constamment renouveler, une notion qui s'illustre dans la souplesse avec laquelle la dessinatrice présente Lancelot comme masculin, féminin ou hybride. Cependant, les auteurs laissent au lecteur la tâche de déterminer la signification psychologique de multiples aspects physiques que Lancelot projette à différents personnages. Tout bien considéré, le traitement des personnages et des motifs littéraires traditionnels, dans les limites d'un triangle amoureux réinventé pour un public contemporain, imprègne la bande dessinée d'un certain *gravitas*.

En mettant Lancelot tout particulièrement au centre du triangle amoureux, cette œuvre conserve le conflit principal du roman médiéval entre l'amour du chevalier à la dame et la loyauté féodale qu'il doit envers son seigneur. L'introduction d'un chevalier transgenre dans la tradition arthurienne a pour conséquence une bande dessinée contemporaine qui ne correspond absolument pas aux lectures *queer* ni aux théories de genre, mais représente une nouveauté.

Bibliographie

- Ackroyd, P. 2012. *Albion: The Origins of the English Imagination*. New York: Anchor Books.
- Beauvoir, S. de. 1949. *Le Deuxième Sexe*. Tome 2. Paris : Gallimard (réédition de 1976).
- Boorman, J., réalisateur. 1981. *Excalibur*. Burbank, CA: Warner Home Video (réédition de 2011).
- Butler, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge.
- Chrétien de Troyes. 1992. *Le Chevalier de la Charrette*. Edition de Charles Méla. Paris : Le Livre de Poche.
- Chrétien de Troyes. 1990. *Le Conte du Graal*. Edition de Charles Méla. Paris : Le Livre de Poche.
- Diamond, M. 2002. « Sex and Gender are Different: Sexual Identity and Gender Identity are Different ». *Clinical Child Psychology and Psychiatry*, n° 7(3), p. 320-34.
- Fleming, V., réalisateur. 1939. *Le Sorcier d'Oz*. Beverly Hills, CA: MGM Home Entertainment, (réédition de 1999).
- Heldris de Cornuälle. 1972. *Le Roman de Silence: A Thirteenth-Century Arthurian Verse Romance by Heldris de Cornuälle*. Edition de L. Thorpe. Cambridge: W. Heffer & Sons Ltd.
- Haydock, N. 2008. *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*. Jefferson, NC : McFarland.
- Istin, J-L, Olivier Péru, Alexe. 2008-14. *Lancelot*. 4 tomes. Strasbourg : Soleil Celtique.
- Renaud de Beaujeu. 2003. *Le Bel Inconnu*. Edition de M. Perret et I. Weill. Paris: Honoré Champion.
- Thomas Malory. 2004. *Le Morte Darthur (A Norton Critical Edition)*. Edition de S. Shepherd. New York: Norton.
- Lacy, N. 2002. « Mytheopeia in *Excalibur* ». In : *Cinema Arthuriana*, édition révisée. Jefferson, NC : McFarland, p. 34-43.
- Lancelot : Roman en prose du XIIIe siècle*. 1979-83. Edition d'A. Micha. 9 tomes. Genève : Droz.
- Perret, M. 1984-85. « Travesties et transexuelles : Yde, Silence, Grisandole, Blanchandine ». *Romance Notes*, n° 25, p. 328-40.
- Tasker, F., B. Wren. 2002. « Sexual Identity and Gender Identity: Understanding Difference ». *Clinical Child Psychology and Psychiatry* n° 7(3), p. 315-19.
- Tondro, J. 2002. Camelot in Comics. In: *King Arthur in Popular Culture*. Jefferson, NC: McFarland, p. 169-81.
- Ulrich von Zatzikhoven. 2006. *Lanzelet*. Edition de F. Kragl. 2 tomes. Berlin: Walter De Gruyter.

Notes

1. *Arthur is capable of embodying almost any desire.*
2. On remarque aussi l'influence du cinéma arthurien, notamment *Excalibur* (Boorman : 1981), dans le développement du personnage du Perceval.
3. *On ne naît pas femme : on le devient.*
4. *Gender ought not to be conceived as a noun or a substantial thing or a static cultural marker, but rather as an incessant and repeated action of some sort.*
5. D'autres exemples comprennent Grisandole dans *l'Estoire de Merlin* et le personnage éponyme dans *Frère Denise*, un fabliau de Rutebeuf.
6. *Silences forment s'enasprist, / Car ses corages li aprist / Ke si fesist par couverture.*
7. Comme Silence, Galaad reçoit une formation typique chevaleresque dans les arts de la joute, de la chasse, de la lutte et de l'équitation (Heldris de Cornuälle, 1972 : vv. 2469-95).
8. On peut également noter que dans les deux derniers tomes, le personnage de Morgane reprend son rôle dans le *Lancelot en prose* pour devenir le faire-valoir du héros en vue de son amour non-partagé pour lui.
9. Les vignettes qui démontrent la conception de Modred par Arthur et Morgane occupent moins d'une page (Istin et al., 2012 : 3.27).
10. Par exemple, grâce au motif du don contraignant, Keu perd son combat singulier contre Méléagant dans *Le Chevalier de la charrette* et ce dernier part avec la reine, provoquant une crise politique, alors que son injure à la Demoiselle qui rit dans *le Conte du graal* inspire plusieurs exploits de Perceval.
11. La bande dessinée suit l'exemple des films arthuriens comme *Camelot* et *Excalibur*, parmi d'autres, qui ont exercé une influence profonde sur l'imaginaire populaire. .
12. *Reinterpretations and modifications of the legend are inevitable*