



« Le roi qui ne peut pas mourir »

Représenter au XX^e siècle la fin des temps arthuriens

Isabelle Cani



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/crm/1763>

DOI : [10.4000/crm.1763](https://doi.org/10.4000/crm.1763)

ISSN : 1955-2424

Éditeur

Honoré Champion

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2004

Pagination : 95-109

ISSN : 1272-9752

Référence électronique

Isabelle Cani, « « Le roi qui ne peut pas mourir » », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 10 octobre 2007, consulté le 15 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/crm/1763> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.1763>

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2022.

Tous droits réservés

« Le roi qui ne peut pas mourir »

Représenter au XX^e siècle la fin des temps arthuriens

Isabelle Cani

Cet article est dédié à Anne Berthelot

- 1 Pourquoi l'une des histoires favorites de la fin du XX^e siècle est-elle la mort du roi Arthur ? Le vieux récit médiéval y devient soudain populaire ; il fait recette et rencontre souvent un beau succès commercial, à travers les films hollywoodiens ou les grandes sagas arthuriennes situées au croisement du roman historique et de l'*heroic fantasy*¹. Mais ne nous y trompons pas : la mort d'Arthur n'est pas seulement le dernier élément d'une fresque qu'on veut complète : elle est apogée, clé de voûte, voire instant sublime qui à lui seul résume l'ensemble. Ainsi, en 1995, dans *Livres des guerriers d'or* de Philippe Le Guillou, Arthur n'entre en scène que pour mourir dans le combat final qui l'oppose à Mordret ; le héros du roman, Luin Gor, traverse les temps et les légendes et, pour cela, il est le témoin oculaire de la bataille de Salesbières comme de la submersion de la ville d'Ys. Mourir avec fracas serait-il le meilleur moyen de manifester qu'on a vécu ? Le seul, peut-être...
- 2 Il faut dire qu'au XX^e siècle, le roi Arthur se trouve chargé de plus de valeur mythique qu'au Moyen Âge. De pâle silhouette obligée attestant par sa présence à l'arrière-plan le raccordement d'une aventure singulière à un ensemble plus vaste, il est devenu – par exemple dans le film de John Boorman *Excalibur* (1981), puis dans bien des œuvres de la fin du XX^e siècle qui subissent son influence – la figure centrale faisant des épisodes conservés un tout cohérent. Mais le film de Boorman lui-même participe d'une association d'images désormais dominante : depuis *Lord of the Rings* de J. R. R. Tolkien (1955), le départ d'une nef vers l'ouest signifie la fin des Jours Anciens, de la beauté, de la magie, du sacré présent sur terre. Cette fin de règne marquée par la mort du roi et/ou son départ pour l'île d'Avalon, cet ailleurs inaccessible, représente donc plus que jamais la fin des temps mythiques, le définitif désenchantement du monde.
- 3 Pourquoi meurt-il ? paraît être alors la question qui s'impose. Qu'est-ce qui, à en croire les œuvres ou leurs auteurs, nous précipite du plus haut des légendes dans la grisaille du quotidien ? Une question d'autant plus pertinente que les schémas originels fournissent abondance de causes, tant politiques qu'affectives ou métaphysiques, qui

vont de l'*hybris* d'Arthur, parti conquérir Rome en laissant son « neveu » Mordred gouverner à sa place, à l'affirmation que, le Graal une fois trouvé, la Table Ronde a accompli sa mission terrestre et n'a plus qu'à disparaître, en passant par la découverte, avec l'adultère de la reine et de Lancelot, qu'il y avait depuis le début quelque chose de pourri dans le royaume de Bretagne, ou encore par la liaison incestueuse du roi qui engendre Mordred, celui qui causera sa perte. Et, bien entendu, les choix opérés par les auteurs et les cinéastes du XX^e siècle portent non seulement sur le type de cause, mais aussi sur leur nature plus ou moins contraignante : erreurs et liberté humaines, ou fatalité à l'œuvre ? Tout cela pourrait se lire comme le mythe explicatif de la disparition des mythes.

- 4 Et pourtant cette question tentante n'est pas, malgré les apparences, la bonne, ou au moins, pas la première. Un exemple pourra en témoigner. En 1983, dans *Wege und Umwege der Liebe (L'Amour et la réconciliation)*, le théologien Eugen Drewermann choisit délibérément un coupable entre Mordred et Lancelot : il affirme que celui qui a détruit le royaume et avec lui l'idéal de la Table ronde n'est pas le héros adultère mais le bâtard intransigeant, trop soucieux de faire régner l'ordre, qui dénonce les amants à la vindicte publique². Mais comment comprendre sa désignation péremptoire du vrai responsable si l'on ne prend pas d'abord en compte ce dont il est question, c'est-à-dire la réflexion sur le remariage des divorcés ? Dans ce parallèle de quelques lignes, tous les personnages mythiques revêtent une identité à la fois moderne et allégorique : Arthur et Guenièvre sont les divorcés d'aujourd'hui, souffrant de l'échec d'un premier mariage ; Lancelot est la tierce personne qui, aux yeux de l'Église, est coupable d'avoir brisé un couple, et il incarne en même temps à lui seul la possibilité d'un remariage heureux, fondé sur un amour véritable. Mordred, quant à lui, est le prêtre catholique obtus qui, en culpabilisant l'échec et en refusant le remariage, condamne les divorcés au désespoir. Bien sûr, ici, l'exemple arthurien illustre explicitement un raisonnement de théologie morale. Mais la démarche de Drewermann sert peut-être de révélateur à ce qui se fait souvent inconsciemment à travers bien des péripéties romanesques ou cinématographiques qui remettent les récits médiévaux aux goûts du jour. Autrement dit, la réponse à la question pourquoi ? est conditionnée par une interprétation globale du mythe comme vecteur de problématiques contemporaines, moyen simple et frappant de traiter des sujets d'actualité.
- 5 La première question serait alors : de quoi s'agit-il, en fait ? Qu'est-ce qui meurt ? Qu'est-ce qu'il est si terrible de voir disparaître ? En quoi consistent ces temps mythiques dont l'achèvement nous laisse inconsolables au milieu d'un champ de ruines ou sur le rivage dont s'éloigne la nef pour Avalon ?
- 6 Une réponse évidente se dégage des œuvres les plus justement célèbres : ce qui meurt, c'est tout ce que nous ne sommes pas. L'épopée arthurienne inscrit dans le mythe l'envers de notre temps, puis affirme que tout cela a disparu. Rien de plus définitif en effet que les dernières images du film *Excalibur* de Boorman : sur fond de musique de Wagner – la marche funèbre de *Siegfried* –, l'épée qui tourbillonne pour tomber finalement la pointe vers le ciel, la main qui sort de l'eau pour la saisir et la brandir une dernière fois, l'ultime descente de l'épée à la verticale, jetant ses dernières lueurs sur les flots gris, brisant perpendiculairement la surface plane de l'eau dans laquelle tout se résorbe – tel le choc du mythe dans notre vie plate, sans histoires, sans grandes et belles histoires –, et enfin, la vision radieuse de la nef qui s'en va dans le soleil couchant, avec ses silhouettes dressées, hiératiques, indistinctes à force de lumière, qui

se substitue brutalement au corps manquant d'Arthur, sur le rivage. Et puis, sans transition, l'écran qui devient noir, les mots *THE END* scintillant comme naguère l'épée, d'un même éclat métallique, tandis que la musique ininterrompue devient celle du générique de fin : elle disait en effet depuis longtemps que tout est achevé, que ce monde-là est clos à jamais. L'affirmation d'Arthur mourant à Perceval chargé de jeter à l'eau l'épée Excalibur, selon laquelle un jour un roi reviendra et l'épée ressurgira, nous place sur autre plan, radicalement coupé de notre quotidien sans roi et sans épée ; rien de plus éloigné que cette espérance-là, si c'en est une.

- 7 Cette clôture finale prolonge ce qui dans tout le film relevait déjà du dépaysement. Avec Boorman, l'épopée arthurienne célèbre le « temps où le monde était jeune », la nature sauvage, le pouvoir royal issu de celle-ci comme une plante (*Land and king are one*, dit Perceval devant le Graal). Dans cette conjoncture, il n'y a évidemment aucune difficulté à faire mourir le roi. Toutes les explications mythiques sont vraies, et surtout, elles convergent : l'inceste engendrant Mordred, la passion coupable de Lancelot et de Guenièvre, l'achèvement de la quête du Graal et la disparition de Merlin sont fortement reliés par des liens de cause à effet, et contribuent tous à provoquer la fin du règne d'Arthur³. Le film, de même, donne du mal deux images complémentaires. Morgane, qui depuis l'enfance veut venger sa mère contre Merlin, incarne avec force les conséquences négatives de nos actes même les meilleurs, l'enchevêtrement des intérêts et des sentiments qui fait qu'on ne peut agir sans faire souffrir autrui⁴. Cette Morgane enfante Mordred, personnage sans psychologie, qui apparaît le plus souvent le visage couvert d'un mystérieux masque d'or ; il représente, lui, le mal à l'état pur avec tout son mystère. La réflexion sur les vrais responsables se fait ici méditation sur les deux visages du mal, abstraite et intemporelle : une Morgane et un Mordred sont à l'œuvre dans toute vie. Il n'y a pas de responsable particulier à désigner, rien à dénoncer pour le cinéaste ou le scénariste : tout ce qu'était Arthur, tout ce qu'étaient les temps arthuriens impliquent cette mort attendue. Ce règne a toutes les raisons de finir parce qu'il n'en a aucune de commencer, si ce n'est bien sûr ces raisons que la raison ne connaît pas. La fin est d'ailleurs présente dès le commencement par la musique, puisque le thème musical lié à l'épée Excalibur est d'un bout à l'autre la marche funèbre de Siegfried : l'épée qui apparaît porte en elle l'instant irrévocable où on la verra disparaître ; on dirait même qu'elle ne perce la première fois la brume et l'eau que pour cela. Le film à grand spectacle exprime par le mythe la nostalgie de l'impossible ; il nous fait pleurer la mort de ce qui n'a jamais existé mais qui aurait dû être.
- 8 Cette analyse vaut aussi d'une autre manière pour *The Mists of Avalon* de Marion Zimmer Bradley (1982). Cet épais roman américain porte sur le temps long de la disparition des Jours Anciens, dont la mort d'Arthur est le parachèvement. Il nous présente une civilisation qui n'est pas la nôtre, fondée sur un paganisme matriarcal, où les femmes, et parmi elles la dynastie des grandes prêtresses d'Avalon, sont détentrices des mystères et représentantes du sacré. Marion Zimmer Bradley transpose au haut Moyen Âge un type de civilisation peut-être néolithique, ou bien purement mythique : un rêve de l'humanité sur ses potentialités. Mais la plus grande originalité de l'œuvre rejoint l'esthétique de Boorman : Avalon y est présenté depuis le commencement comme un monde qui s'éloigne, un monde en perte de vitesse, qui s'enfonce dans ses brumes et se coupe de plus en plus de l'évolution historique d'une Bretagne virile et chrétienne. Arthur a tenté d'être le Haut Roi régnant sur Avalon comme sur le reste de la Bretagne, mais comment concilier l'inconciliable ? Si Arthur finit par mourir, c'est parce que tout

ce qui, même indirectement, relève encore d'Avalon ou du paganisme est appelé à disparaître.

- 9 Dans les deux cas, ce qui meurt avec Arthur, c'est ce qui pour le spectateur ou le lecteur peut relever du virtuel ou avoir existé dans un passé très lointain, mais qui est aux antipodes de ce qu'il a lui-même connu tout au long de sa vie. Une telle mort est inéluctable : il a bien fallu que tout cela disparaisse pour en arriver au monde désenchanté dans lequel nous vivons. Le mythe est tout de même chargé de contenus contemporains, mais l'écologie de Boorman ou le féminisme de Marion Zimmer Bradley ne sont pas présentés comme des solutions alternatives ; ce sont de pures protestations contre notre époque, nos valeurs, notre civilisation. L'opposition entre temps mythique et temps profane est radicale ; aucune passerelle n'est jetée de l'un à l'autre, aucune solution de continuité n'est envisagée.
- 10 Mais si l'on se tourne à présent vers le film de Richard Thorpe, *The Knights of the Round Table* (1954), les choses deviennent bien différentes. Le réalisateur d'*Ivanhoé* fait des temps arthuriens le prétexte à une autre reconstitution historique hollywoodienne, mais à travers ce Moyen Âge immuable, de quoi s'agit-il au fond ? Avec Richard Cœur de Lion ou le roi Arthur, l'enjeu est le même : il faut dépasser les luttes féodales pour bâtir un pouvoir juste et fort. Peut-on se contenter de l'expliquer par un gigantesque anachronisme qui ferait naître la monarchie absolue au temps des invasions barbares ? On a plutôt l'impression que ce vague décor moyenâgeux et l'absence de référence à des événements historiques contraignants permettent au réalisateur américain de parler de son pays et de son époque. Ainsi, Stonehenge et son cercle de pierres dressées, repris plus tard par Boorman pour en faire l'image par excellence des temps mythiques (la nuit, le feu, la musique de Wagner, les paroles solennelles de Merlin demandant à tous les chevaliers présents de se souvenir de ce moment à jamais), est ici une image politique, liée à l'accession difficile d'Arthur à la royauté, et explicitée par le discours de Merlin : chaque pierre, dit-il, symbolise une province, fief de l'un des grands barons féodaux, mais ces pierres ne valent que si elles sont réunies et forment cercle. Or, les grands féodaux révoltés contre Arthur veulent faire périr le jeune roi et son sage conseiller ; le piège prévu consiste à les écraser sous les pierres renversées. L'image revient à dire que si l'on remet en cause le gouvernement fédéral, les états ne sont plus unis, le pays entier s'écroule en parties disjointes.
- 11 Le règne d'Arthur constitue alors un idéal tout proche du spectateur, tandis que les ennemis mythiques, par leur vacuité, manifestent une grande disponibilité à toute espèce d'association avec l'actualité. La blonde Morgane, lointaine demi-sœur du roi qui convoite son héritage, a le physique et l'implacable détermination d'une espionne soviétique. Son amant Modred n'est pas ici un fils incestueux d'Arthur, et pour cause : non seulement l'inceste se porte mal à Hollywood, mais surtout, Modred doit rester extérieur au roi pour mieux incarner la malignité d'une puissance étrangère⁵. Le mal vient donc du dehors, mais il s'infiltré partout, il n'est pas de lieu préservé ; à Camelot même, Merlin est assassiné. Dans l'histoire de Lancelot et de Guenièvre, un sentiment involontaire devient le ressort d'un piège politique. Morgane, qui a deviné cet amour avant que chacun des intéressés ne se l'avoue à lui-même, espionne et guette, des années durant, le premier signe de faiblesse ; alors, un unique baiser hollywoodien vaudra flagrant délit d'adultère, exil de Lancelot, le bras droit d'Arthur, et nouvelle révolte féodale conduite évidemment par Modred. Impossible pour finir malgré la bonne volonté d'Arthur d'éviter cet équivalent moyenâgeux d'un holocauste nucléaire

définitif, puisque ce sont les autres qui veulent la guerre. Les temps mythiques finissent par se confondre avec la temporalité réelle vécue par le spectateur ; Hollywood lui donne de son époque une version solennelle et magnifiée, mais il n'est que trop facile, en 1954, d'imaginer comment ces temps-là pourraient s'achever. Mais si dans ce film historique il n'y a ni nef pour Avalon, ni ce que Le Guillou appellera « la main aquatique se fermant sur l'épée »⁷ (que Lancelot jette à l'eau du haut d'une falaise, mais qu'on ne voit pas s'enfoncer dans la mer), il y a tout de même une espérance finale : voir aboutir la quête de ce « Saint Graal [qui] reviendra un jour sur cette terre pour que la paix règne parmi les nations » ; un Graal onusien, en quelque sorte.

- 12 L'assimilation de la Table Ronde avec la démocratie américaine ne prend pas fin avec la guerre froide, au contraire. Son véritable essor a lieu après l'assassinat de Kennedy⁸. Qui plus est, la transposition devient encore plus tentante dès lors qu'il n'y a plus partage du monde en deux blocs, mais une seule terre de prospérité et de justice que le monde entier épie, envie ou menace.
- 13 Ainsi, l'auteur du cycle de *Pendragon* (1987-1999), Stephen Lawhead, est un pur Américain en même temps qu'un amoureux fervent de l'Angleterre. Il croit sincèrement retrouver cette dernière à travers son exploration du passé mythique de la monarchie anglaise, sans se rendre compte qu'il la reconstruit selon des valeurs et des images venues d'Outre-Atlantique. Son succès est dû en bonne partie à cette ambiguïté partagée avec ses lecteurs, parmi lesquels une abondance d'adolescents américains qui rêvent à un ailleurs fait sur mesure, séduits à la fois par les archaïsmes apparents, voulus et superficiels et, à leur insu, par le fait qu'en profondeur ils ne sont jamais dépayés. Le règne d'Arthur représente ainsi la bonne démocratie, chrétienne et fervente quoiqu'opposée parfois au pouvoir du clergé (protestante avant la lettre, en somme), confrontée aux invasions barbares. À travers ces vagues successives de Saxons puis de Vandales venus de l'Est, poussés par la misère et par leur férocité naturelle, on reconnaît sans difficultés un mélange de fantasmes sur les foules islamistes fanatisées, prêtes à tout pour détruire l'Occident chrétien, et sur les affamés du Tiers Monde décidés à monter à l'assaut de la civilisation. L'importance des enjeux militaires et la place prise par les récits de combats est d'ailleurs ce qui fait l'originalité de cette version : le nombre est toujours du côté des hordes d'envahisseurs sans foi ni loi, l'intelligence et la stratégie du côté d'Arthur et des siens. Il s'agit d'abord de vaincre les Barbares, puis de faire adopter aux survivants le mode de vie arthurien, le respect de la loi, du droit et de la justice, et enfin de partager avec eux la prospérité. Toute ressemblance ou similitudes avec la politique extérieure actuelle des États-Unis se révèle réellement involontaire, mais peut-être pas tout à fait fortuite...
- 14 La fin du règne en devient du même coup incompréhensible. Arthur ne peut évidemment pas être vaincu par ses adversaires barbares (Saxons, Vandales, Pictes, etc.) : tous ces peuples-là sont donnés pour inférieurs ; comment pourraient-ils détruire la vraie civilisation qui accomplit le plan divin ? Mais Arthur n'est pas davantage détruit par de quelconques faiblesses intérieures : Llenlleawg (alias Lancelot) est le chaste et vertueux champion d'une reine Gwenhwyvar toujours amoureuse de son mari, et si le traître Mordaut est le fils incestueux de Morgian, il a pour vrai père Urien qui a commis l'inceste avec sa propre mère ; Arthur, lui, n'est devenu son père adoptif que par la ruse de ce Mordaut, qui s'est introduit à la cour du roi pour y venger sa mère⁹. Dans le sens de l'édulcoration, Lawhead dépasse de loin la reconstitution historique hollywoodienne ; pour lui, les bons ne peuvent avoir de faiblesse, puisqu'ils

sont bons. À travers Arthur, l'auteur reconstruit aussi contre les scandales réels (qu'on songe à John F. Kennedy, à Bill Clinton...) l'idéal bien américain d'un dirigeant politique toujours irréprochable dans sa vie privée.

- 15 Lawhead admet tout de même comme une part de la légende qu'Arthur doit disparaître, que son règne doit prendre fin, mais il ne sait pas pourquoi et se refuse à inventer une raison ; il le dit naïvement, comme il le ressent. Dans le troisième tome, Mordaut profite du départ pour Rome d'Arthur et de ses chevaliers pour séquestrer la reine et chercher à s'emparer du royaume. Arthur revenu l'affronte, le vainc et survit au combat, mais, blessé par une flèche picte empoisonnée, il doit aller se soigner dans l'île d'Avalon où le Roi Pêcheur et la Dame du Lac (des survivants de l'Atlantide installés en Bretagne) détiennent toujours le Graal aux grands pouvoirs guérisseurs. Les séjours en Avalon sont d'ailleurs fréquents tout au long du cycle. Arthur s'en va, et nul ne sait pourquoi il ne revient jamais ; ses amis cherchent à le rejoindre, mais voilà que l'île d'Avalon n'est plus qu'un rocher nu. Le plus curieux est que l'histoire ne s'arrête pas là : après ce récit de l'inexplicable disparition d'Arthur, on revient en arrière, et les deux volumes suivants retracent en détails certains événements des années précédentes (invasion des Vandales durement repoussée, quête du Graal volé par Morgian), nous ramenant bien vite à l'intérieur des temps mythiques. L'Arthur de Lawhead est vraiment, selon la formule de Tennyson, « le roi qui ne peut pas mourir », celui auquel on ne peut pas renoncer. Que son règne prenne fin ne doit même pas se comprendre ou s'expliquer, cela relève d'un pur mystère d'iniquité. Bien entendu, un dernier tome de politique fiction raconte le retour d'Arthur en notre début de XXI^e siècle : l'étonnant n'est pas qu'il revienne, mais qu'il ait dû disparaître sans raison, alors qu'il régnait si bien, pour la plus grande satisfaction de Dieu et des hommes.
- 16 Le film *First Knight* de Jerry Zucker, sorti sur les écrans en 1995, est contemporain des romans de Lawhead. La transposition n'y est, cette fois, ni déguisée ni inconsciente ; elle s'assume pleinement pour ce qu'elle est : représenter la fin du règne d'Arthur est l'occasion de célébrer la fierté et la gloire d'être américain. Le film mentionne seulement deux pays : Camelot, le royaume d'Arthur, et le Lyonesse, celui de Guenièvre, un pays ami, plus faible, qui demande la protection de Camelot. On ne peut dire plus clairement que la mondialisation est une américanisation. L'ennemi d'Arthur n'est pas Mordred mais Méléagant, celui qui dans les récits médiévaux enlève Guenièvre ; six ans avant le 11 septembre, les États-Unis se croyaient forteresse inexpugnable, le combat pour la démocratie ne pouvait être livré selon eux qu'hors de leurs frontières (il est remarquable que dès la fin des années 80, Lawhead se soit constamment montré sans s'en douter bien meilleur prophète). Ce Méléagant ne désigne d'ailleurs aucun ennemi précis ; c'est une figure de synthèse, cristallisant toutes les tendances antidémocratiques réunies et confondues, avec toutes leurs résonances dans l'actualité américaine. Par exemple, il est joué par l'acteur Ben Cross, au teint brun et mat et aux cheveux très courts, qui se présente vêtu de cuir noir orné de clous d'acier et exerçant au moindre prétexte une grande violence physique contre ses inférieurs, comme s'il avait toujours besoin de s'imposer de cette façon. Le spectateur américain doit songer vaguement en le voyant aux criminels nazis protégés par le FBI, aux dictateurs d'Amérique du Sud avec lesquels son pays entretient de bonnes relations, aux bandes rivales qui s'affrontent au cœur des villes et menacent parfois jusqu'aux quartiers résidentiels, et, dès les premières images du film, aux crimes de guerre commis au Vietnam. La force de cette esthétique est de savoir n'y faire penser que vaguement : des images-repères doivent produire une impression de familiarité, sans plus. Le discours

de Méléagant synthétise tout cela sans rien préciser : « la loi, c'est moi », dit-il, ce qui est donné pour le contraire de « l'esprit de Camelot », c'est-à-dire de la bonne démocratie assimilée bien sûr aux États-Unis magnifiés.

- 17 Comme dans le film de Thorpe, Méléagant profite de la faiblesse bien excusable de dirigeants qui sont bons en restant humains : il s'introduit dans Camelot avec ses soldats à la faveur du procès public de Lancelot et Guenièvre, surpris là encore à échanger un unique baiser hollywoodien. Mais cette fois, l'essentiel n'est pas là ; il est dans le choix d'Arthur qui doit soit s'agenouiller devant Méléagant pour sauver son peuple, soit mourir : va-t-il se croire indispensable au salut de tous, ou bien se souvenir que la démocratie existe par elle-même, hors de la personne du chef d'État ? Le geste demandé est d'ailleurs tout à fait logique : Arthur roi président indispensable est forcément agenouillé devant Méléagant ; dès lors qu'il y a hypertrophie du pouvoir exécutif, l'esprit de la démocratie s'incline devant la force brute du chef. Arthur appelle au contraire à résister, et s'écroule percé par des dizaines de traits en criant « Camelot est vivant »¹⁰. Le combat qui suit est filmé de façon à mettre en valeur sa signification symbolique : autour du trône d'Arthur resté vide, le peuple s'arme de n'importe quoi, Lancelot privé d'épée par le procès s'empare de la bannière de Camelot et s'en sert pour frapper à droite et à gauche, divers chevaliers de la Table Ronde meurent en combattant, submergés par le nombre, tandis qu'au contraire les gens du peuple précipitent les soldats de Méléagant du haut des remparts. Enfin et surtout, Méléagant lui-même, tué par Lancelot, s'écroule mort sur le trône d'Arthur : il représente ainsi en une image frappante la mort de ce qui en Arthur aspirait à gouverner seul, au mépris de la démocratie.
- 18 Le message du film est alors duel. Il y a d'abord le trajet du héros Lancelot, simple vagabond qui ne tient à rien ; pour l'amour de Guenièvre d'abord, puis sous l'influence d'Arthur ensuite, il accepte de devenir chevalier de la Table Ronde. Le cow boy solitaire se fait shériff. Mais le pendant d'une telle évolution, c'est qu'avec Arthur, le régime présidentiel résiste à la tentation monarchique et réapprenne que la souveraineté appartient au peuple. Une fois ce double trajet accompli, Arthur n'a plus qu'à mourir. Et s'il n'y a pas d'Avalon, pas de main aquatique, pas de retour annoncé, une telle mort est elle-même renaissance ; la démocratie, telle le phénix, renaît des cendres du bûcher royal.
- 19 Rien de plus significatif en effet que les dernières images du film, qui inscrivent les funérailles d'Arthur dans une véritable mythologie américaine. Après la victoire sur Méléagant, le roi mort au visage paisible est couché non dans un cercueil, mais dans une barque qui dérive vers le large plein ouest, au soleil couchant. Alors qu'elle atteint l'horizon, une unique flèche de feu s'en va la changer en un brasier qui s'accorde aux couleurs orangées du ciel ; tous les chevaliers de la Table Ronde réunis sur la côte, Lancelot en tête, la saluent de leurs épées levées. Guenièvre devant eux est en deuil, les chevaliers, comme toujours, revêtus de ces uniformes bleu marine qui évoquent irrésistiblement les soldats de l'Union : tout est sombre sur le rivage, les couleurs chaudes s'en vont avec Arthur. C'est donc le drakkar enflammé du dernier Viking qui remplace le départ pour Avalon. On sait que les Vikings ont été les premiers découvreurs de l'Amérique, les plus vieux ancêtres des cow boys. C'est dire que la mort d'Arthur signifie aussi la disparition du Lancelot initial, libre et solitaire, qui vit de son épée et va où il veut, ou encore la fin de ces temps mythiques où l'Amérique était un pays neuf à découvrir. Par la magie des images et de leurs associations, ces temps-là se

trouvent confondus avec la fin du règne du président assassiné : cet Arthur frappé sur la place publique, devant tout son peuple rassemblé, est aussi une figure de Kennedy. Ce qui meurt avec lui, c'est donc également ce qu'on appelle communément « Camelot » aux États-Unis : le temps des réceptions fastueuses, de la Maison Blanche rivalisant avec les cours princières d'Europe, le temps où le clan présidentiel jouait pour les Américains le rôle d'une famille royale de substitution. L'Amérique renonce d'un coup à ses deux rêves d'enfance, à la nostalgie de l'Europe et à celle du Far West, comme si pour la première fois elle s'assumait adulte.

- 20 Il est d'autant plus intéressant qu'une telle démarche prenne la forme d'un adieu au Viking, achevant ainsi de sortir du manichéisme qui paraissait d'abord opposer le mauvais Méléagant au bon Arthur. Il y a du Méléagant dans Arthur et du Viking aussi ; le tout est de savoir qu'en faire. En 1994 (un an donc avant *First Knight*), Denis Duclos réfléchit dans *Le Complexe du loup-garou* à « la fascination de la violence dans la culture américaine », et affirme que dans cette dernière, le Viking est toujours irréconciliable : dans « le mythe nordique du guerrier fou » omniprésent en Amérique, il constate à chaque fois « l'absence d'un déclic permettant de renverser la course au désastre et de remonter vers l'humain ». La société américaine manque selon lui « d'un cadre mythique où l'inversion de la catastrophe espérée en acceptation du manque civilisateur puisse s'opérer »¹¹. Or, le film de Zucker nous montre justement cette acceptation du manque civilisateur : l'épopée arthurienne fournirait-elle alors aux Américains ce cadre mythique nécessaire à l'appropriation de la violence et à la remontée vers l'humain ?
- 21 Identifier la Table Ronde à la démocratie n'est pas en tout cas céder forcément à une autosatisfaction trop complaisante. Cela peut aussi faire émerger un vrai questionnement. Ainsi, la trilogie du Britannique Bernard Cornwell, *The Winter King* (1995), *Enemy of God* (1996) et *Excalibur* (1997), réfléchit aux raisons qui nous font considérer la démocratie comme le moins mauvais système. La surprise, c'est qu'il n'y a pas de roi Arthur ; Arthur est au contraire d'un bout à l'autre celui qui ne veut pas être roi. Il est le *dux bellorum* des anciennes chroniques, ou encore, l'empereur au sens strictement latin du terme : le général victorieux. Mais il ne veut pas pour autant déposer le roi légitime qui est... son demi-frère Mordred, petit-fils et héritier de cet Uther Pendragon dont Arthur est au contraire le plus intelligent et le plus doué des bâtards. Que dans cette version anglaise, la démocratie soit incarnée non par un roi-président entouré d'une Table Ronde d'égaux, mais par un chef de l'exécutif officiellement soumis à une monarchie sans pouvoir est, bien sûr, un signe supplémentaire que le mythe revisité désigne en son langage des situations politiques réelles et vécues par l'auteur.
- 22 Le Mordred-roi de Cornwell est à la fois incapable et corrompu, il est toujours prêt à se vendre aux envahisseurs saxons. Arthur le maintient en résidence surveillée, mais sans pour autant le forcer à abdiquer. On devine la suite : c'est Mordred, finalement, qui tend un piège à Arthur, son ennemi de toujours. Avant cela, Guenièvre, une femme intelligente qui aime le pouvoir, a trahi son époux non par amour pour un autre mais parce qu'elle ne se résigne pas à cette auto-limitation qu'il s'impose sur le plan politique : elle a cherché à travers Lancelot – un être lâche et méprisable mais très ambitieux – un moyen d'accéder elle-même au trône. Le choix d'Arthur n'a donc rien d'évident ; il n'est même pas sûr qu'il soit proposé comme un modèle à suivre par cet auteur non manichéen, mais l'alternative est claire, et vaut pour notre temps. Comme

le dit Derfel, le narrateur : « Les rois faibles sont une malédiction sur la terre, pourtant nos serments vont aux rois, et si nous n'avions pas de serments nous n'aurions pas de loi, et si nous n'avions pas de loi ce serait l'anarchie complète, donc nous devons nous attacher à la loi et la garder par des serments »¹². Ce qui meurt alors avec Arthur, c'est la possibilité lucide et intelligente de trouver un juste milieu entre le pur légalisme et l'anarchie complète, de tirer le meilleur de la démocratie tout en sachant qu'elle est le pire système... à l'exclusion de tous les autres.

23 Dans ces exemples, la démocratie est toujours synonyme de faiblesse : Mordred, le roi légitime dont on sait qu'il est un mauvais roi peut représenter sur le plan symbolique des décisions non satisfaisantes prises par la majorité, auxquelles il faut se soumettre par respect de la loi, même lorsqu'on sait qu'elles sont désastreuses. Significativement, le même problème est posé par les deux films hollywoodiens. Chez Thorpe, la Table Ronde réunie condamne à mort Lancelot et Guenièvre ; le roi Arthur essaie alors de concilier sa propre conviction qu'ils ne sont pas coupables avec le respect de la décision majoritaire. Ce faisant, il ne satisfait personne ; il est forcé de faire exiler Lancelot, et la guerre n'en éclate pas moins avec ses barons révoltés. Chez Zucker, la solution d'Arthur est différente : les décisions de la Table Ronde sont censées être prises à la majorité, mais quand le roi Arthur n'est pas d'accord, il impose son avis sans vergogne. Ainsi, il accueille à la Table Ronde Lancelot qui n'est pas noble malgré l'opposition générale, et le fait est que c'est la bonne décision. Un régime présidentiel fort apparaît donc comme plus efficace, mais il est à coup sûr moins démocratique : c'est pourquoi cet Arthur-là doit choisir finalement entre l'adoration du chef et la souveraineté rendue au peuple. Ce qui revient à dire que si la démocratie cesse d'être faible, elle cesse du même coup d'être démocratique et d'être juste.

24 Dans la trilogie du Français Michel Rio *Merlin* (1989), *Morgane* (1999), *Arthur* (2001), on retrouve quelque chose des mêmes questions, mais transposées désormais sur un autre plan, plus abstrait et plus philosophique. Le règne d'Arthur est là aussi un juste milieu, un point difficile d'équilibre entre l'influence fondatrice de Merlin le créateur, et la passion dévorante pour Morgane, la destructrice. Arthur n'a jamais aimé que sa demi sœur, d'un amour incestueux qui engendre le noble et vertueux Mordred ; il n'éprouve qu'indifférence pour sa femme, la belle Guenièvre, et celle-ci se venge en séduisant Lancelot. Comme le dit Merlin¹³ :

dans le ciment vertueux [...] entraient quelques ingrédients corrosifs. Ces ingrédients étaient l'inceste, l'adultère et le mensonge. Mais la paix durait, et tout tenait ensemble, comme si Dieu et Satan s'étaient associés pour porter un même ouvrage à un degré de perfection jamais atteint. Et cet ouvrage dont j'avais jeté les bases était comme le prolongement monumental de ma propre ambiguïté. Peut-être en fin de compte avais-je réussi.

25 L'idéal arthurien est pris entre deux écueils, celui de la corruption représenté par Lancelot, et celui du fanatisme représenté par Mordred, qui se révélera finalement le plus dangereux. Cet idéal est difficile et instable, tout peut toujours pencher de l'un ou l'autre côté. En même temps, l'auteur tient à montrer qu'il n'y a pas de fatalité : Mordred met très longtemps à devenir destructeur et il aurait pu ne pas l'être. Les temps mythiques se résument alors en une période dont on se souviendra longtemps comme une réunion exceptionnelle de bonne volonté, d'intelligence et de circonstances extérieures favorables. Le souvenir est d'ailleurs tout ce qui reste ; si le cadavre d'Arthur est emmené en Avalon, c'est pour que là-bas, Morgane, son amante et son ennemie, lui bâtisse de ses propres mains un mausolée. En même temps, les cadavres

des chevaliers morts de l'un et l'autre parti dans la bataille finale qui oppose Arthur et Mordred sont dressés par Merlin pour que le spectacle de cette armée debout repousse les envahisseurs pictes et saxons. La seule renaissance, le seul salut, c'est de savoir qu'il a tout de même été possible, pendant un temps bref, de faire régner sur terre la raison, la justice et la loi.

- 26 Dans toute cette série d'exemples, ce qui meurt avec Arthur n'est plus ce que nous ne sommes pas, mais ce que nous sommes au meilleur de nous-même, ou peut-être plutôt ce que nous pouvons être, ce que nous pourrions devenir. C'est notre chance à nous d'intelligence, de justice, de progrès, de civilisation. Une telle mort n'est pas inévitable ; toute réponse à la question pourquoi devient dans ce contexte réflexion sur la liberté et sur la responsabilité.
- 27 Pour aller plus loin, il faut revenir en arrière. Publiée en 1958, la tétralogie de l'Anglais T.H. White, *The Once and Future King*, permet de lier la réflexion politique et morale à la célébration des Jours Anciens à jamais perdus. Son Arthur à lui a tort de croire qu'on peut combattre le mal par un moindre mal, la guerre par l'idéal de la chevalerie ; il finit par comprendre avant de mourir qu'il n'y a ni juste cause ni bonne guerre. Il se trompait sur la nature de l'homme, il ne pouvait qu'échouer. Mais pourquoi Arthur est-il le seul à être innocent, bon et généreux et pourquoi prête-t-il sans cesse à tous les autres l'évidence de ses propres sentiments, qui sont pourtant la chose du monde la moins partagée ? La réponse est dans la structure de cette curieuse somme romanesque qui semble changer de destinataire d'un volume à l'autre. Tout commence avec l'enfance, heureuse et magique, la camaraderie entre jeunes garçons, la présence du vieux Merlin et de son hibou Archimède, les métamorphoses animales popularisées ensuite par les studios Disney. Mais ne nous y trompons pas : le deuxième tome nous présente un tout autre récit d'enfance, concernant Gauvain et ses frères. Ces enfants-là ne sont pas aimés, leur univers à eux est désenchanté et cruel ; ils deviendront des adultes très différents, incapables, en particulier, de maîtriser leurs pulsions violentes. Le troisième tome présente le drame de Lancelot comme une autre potentialité de Gauvain : lui a voulu par ses propres forces s'élever jusqu'au bien, par une surenchère de vertu héroïque : il n'aboutit qu'à sombrer dans l'adultère, déchiré de remords impuissants, souffrant et faisant souffrir. La mort d'Arthur dans le quatrième tome est un aboutissement logique : ce qui meurt avec lui, c'est à la fois l'enfance comme pays enchanté ou royaume mythique, et la capacité de l'adulte à rester fidèle à l'enfant qu'il a été. On comprend du même coup pourquoi, sans conter de départ pour Avalon, White inscrit dans le titre même du cycle la capacité de renouvellement, l'affirmation qu'Arthur est celui qui fut et sera roi. Les temps mythiques sont finis à jamais et en même temps éternellement recommencés chaque fois qu'un regard enfantin découvre autour de lui un monde neuf.
- 28 Il fallait White à la fin pour retrouver la possibilité de penser une démarche commune. On comprend comment Boorman qui l'a lu enfant en a tiré ses temps mythiques où le monde était jeune, pourquoi, chez Marion Zimmer Bradley, l'éloignement progressif du sacré est représenté par la disparition d'une île maternelle où la femme est grande et toute puissante, et dont Arthur ne retrouve le chemin qu'à l'heure de la mort. White parle de cette nostalgie-là, et la lie en même temps solidement aux questions arthuriennes d'actualité : derrière le bien politique et le bien moral, il y a la question de l'enfance heureuse. Cette enfance d'Arthur dont Cécile Boulaire a montré qu'elle était,

par rapport aux modèles médiévaux, pure invention et pure fantaisie, se révèle être en définitive la pierre d'angle sur laquelle repose tout l'édifice nostalgique¹⁴.

- 29 Peut-être y a-t-il alors une seule nostalgie à deux visages, qui choisit de pleurer parfois le très lointain, parfois le tout proche, mais toujours au fond les potentialités perdues. Mais en revanche, il y a deux esthétiques : celle du cinéma n'est pas celle des romans. Les temps mythiques au cinéma sont simplement repérables par leur beauté et la recherche directe de l'émotion ; ils culminent en des moments sans dialogue où les images parlent seules, soulignées cependant par la musique. Les associations visuelles avec l'actualité, telles qu'il y en a par exemple dans le film de Zucker, sont toujours données de surcroît. Enfin, un Moyen Âge flambant neuf illustre toujours la légende d'un royaume qui se met en place.
- 30 Dans les romans, à l'inverse, une place grandissante est accordée à la vieillesse du monde, représentée par cet Empire romain effondré qui n'en finit pas de finir¹⁵. Ainsi, Marion Zimmer Bradley établit sur deux générations la continuité historique qui va de la fin de l'Empire au règne d'Arthur : le duc de Tintagel, premier époux d'Ygerne, est un Romain, Uther Pendragon qui lui ravit sa femme le premier roi barbare installé en Bretagne. Chez Rio, Merlin et Morgane sont les derniers à posséder encore tout l'héritage du savoir antique dans un monde qui est en train de l'oublier. Chez Lawhead, les souvenirs de l'Empire paraissent curieusement maléfiques : au royaume de Morgian, par exemple, on croise les fantômes de la légion perdue : une confrérie de lépreux qu'on prend pour des moines chrétiens alors qu'ils sont en fait les derniers adeptes de Mithra errant parmi les ruines, et apparaissant parfois au fil des années pendant les nuits d'orage. Il est d'autant plus significatif que la trahison de Mordaut prenne place au moment où Arthur, appelé au secours par les Romains en butte eux aussi aux invasions barbares, part se faire déclarer empereur à Rome. Il se montre sensible à la notion d'héritage, très fier de la légitimité qui ne peut lui être accordée que là-bas, mais l'auteur nous fait bien comprendre qu'il aurait mieux fait d'écouter Myrddhin : il faut laisser Rome mourir, résister à la fascination d'un passé glorieux qui s'achève, et s'assumer sans regret créateur d'un monde nouveau. Chez Cornwell au contraire, grande est l'importance des ruines, des restes, des survivances du passé. Au beau milieu des invasions saxonnes, on rencontre un peu partout en Bretagne des villes au nom latin ou des magistrats en toge romaine qui administrent leur cité exactement comme si l'Empire était toujours en place. Derfel lui-même, le narrateur, est initié depuis sa jeunesse aux mystères de Mithra, il le revendique comme une identité religieuse tout en reconnaissant ne pas en avoir compris ni retenu grand-chose.
- 31 Dans tous ces univers romanesques, Arthur n'est pas, comme au cinéma, le premier roi d'une Angleterre unie, mais plutôt le dernier représentant d'un Empire déjà disparu, le dernier à prolonger l'Empire en protégeant encore les peuples de Bretagne des invasions barbares, en un ultime rempart qui finit par s'effondrer lui aussi. Les sagas arthuriennes semblent alors poser des questions sur l'avenir : qu'est-ce qui suit l'effondrement d'un Empire mondial ? Mais il est peut-être encore plus remarquable de présenter des temps mythiques chargés eux-mêmes de regrets et de nostalgie, comme si, par une étrange mise en abyme, nos sentiments devant le mythe venaient grossir le mythe.
- 32 Car l'esthétique romanesque est là : il n'est pas de roman sans distance et donc sans une part de démythification. Même un écrivain à l'âme aussi candide que Lawhead utilise une technique qui consiste à opposer les rumeurs ou les mensonges formant, comme

par hasard, la légende déjà connue du lecteur (par exemple, un amour coupable entre la reine Gwenhwyvar et son champion Llenlleawg) à une prétendue vérité des faits établie par son récit. Sous la plume de Cornwell, la même technique se fait décapante : ainsi, après avoir rapporté la mort du traître et lâche Lancelot, Derfel ajoute qu'il avait beaucoup dépensé pour cultiver sa renommée et qu'on chante toujours les ballades qu'il avait fait composer en son honneur. Il ironise sur leur succès : dire qu'on se souviendra d'un être pareil comme d'un vaillant guerrier ! Dès lors qu'il y a roman, une part de la légende est arrachée et foulée aux pieds sans regret. Mais ce qui reste ne s'en détache sans doute qu'avec plus de force.

- 33 On pourrait même aller plus loin, et affirmer que dans le roman, la démythification fait pleinement partie du mythe. En témoigne par exemple chez Cornwell la prodigieuse ambiguïté de la mort d'Arthur qui renouvelle le sens des images mythiques. Par ses choix de dirigeant politique, par son opposition farouche en particulier à un rituel païen impliquant des sacrifices humains, Arthur s'est fait une ennemie mortelle en la personne de la druidesse Nimue. Sincèrement persuadée qu'il a fait échouer à lui seul le rituel destiné à entraîner le retour des dieux sur terre, elle veut lui voler l'épée Excalibur en laquelle elle voit un précieux talisman celtique. Elle poursuit donc Arthur de sa haine jusque sur le rivage où, entouré d'une petite poignée de survivants, il affronte Mordred et son armée. Arthur mourant charge alors Derfel, le seul à être encore debout, de jeter son épée à l'eau, non pour accomplir le rite final, mais au contraire, pour le refuser jusqu'au bout. L'épée s'enfonce au plus profond du chenal en une gerbe d'écume, pendant que résonne sur le rivage le cri de rage et de désespoir de Nimue, la dame du lac, parce qu'elle n'a justement pas pu s'en emparer. On est bien loin de la main aquatique qui devrait, comme dans le film de Boorman, guetter l'épée, la saisir au bon moment, la brandir solennellement vers le ciel. Mais est-on pour autant sorti du mythe ? Rien n'est moins sûr. On dirait plutôt qu'à travers l'esthétique romanesque, c'est le geste de revendication contre les dieux, de protestation humaine et moderne, qui est en même temps geste attendu, et, par excellence, geste mythique¹⁶.
- 34 De même, chez Cornwell comme chez Marion Zimmer Bradley, le temps mythique est curieusement défini comme un temps d'éloignement du sacré. Avalon se perd dans les brumes, les dieux de Nimue ne reviendront jamais, et le Merlin de Cornwell doute de la valeur du rituel, de tout rituel, avec ou sans sacrifices humains. Au lieu d'être, comme on aurait tendance à le croire, une prise directe sur le sacré, le mythe paraît être lui-même transition, solution de continuité entre l'impossible temps des dieux, toujours inimaginable, et un temps des hommes qui ne serait qu'humain. Dans le temps mythique, le pluralisme religieux est vécu dans les conflits et les déchirements. Entrer dans le temps profane, c'est entrer au contraire dans une idéologie dominante : la Morgane de Marion Zimmer Bradley se tait, sachant que son histoire ne serait plus comprise par les nouvelles générations de femmes soumises et chrétiennes, le vieux Derfel s'est réfugié dans un couvent où il fait semblant de traduire les évangiles en saxon alors qu'il rédige en cette langue (celle des envahisseurs de naguère, désormais installés partout) son récit de la vie d'Arthur. La sortie du temps mythique s'opère donc vers la simplification et le manichéisme, aux dépens de la complexité du monde¹⁷.
- 35 Quels sont alors ces temps mythiques qui en s'achevant nous brisent le cœur ? Contre toute attente, ils n'ont rien d'une légende dorée où tout était simple, mais constituent au contraire un temps de questions, de choix complexes, de pluralité de voies, un temps où l'on pouvait être romain ou barbare, païen ou chrétien, où l'homme était plus

proche de l'animal et l'adulte de l'enfant, alors qu'ensuite une seule voie s'impose à tous. Et on peut repenser finalement au début du film de Boorman dans le chaos, la nuit, les cris, le sang et la fureur des combats, ou encore, à la scène où surgit pour la première fois l'épée Excalibur. Ce paysage de brume, de racines enchevêtrées, de nappes dormantes d'indistinct et de confusion, c'est nos questions, notre désorientation, notre paysage mental transfiguré. Le mythe reflète notre perception d'un monde complexe, qui garde en lui des parts de sacré, et où nous sommes infiniment libres. Le roi de ce monde-là ne peut pas mourir.

36 Œuvres citées

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Bernard Cornwell, *The Winter King*, St Martin's Griffin, New York, 1995, 433 p.

— *Enemy of God*, St Martin's Griffin, New York, 1996, 397 p.

— *Excalibur*, St Martin's Griffin, New York, 1997, 436 p.

Stephen R. Lawhead, *The Pendragon Cycle*, t. I *Taliesin*, Lion Publishing, Oxford, 1987 ; t. II *Merlin*,

Avon Books, New York, 1988, 448 p. ; t. III *Arthur*, Avon Books, New York, 1989, 448 p. ; t. IV

Pendragon, Avon Books, New York, 1994, 440 p. ; t. V *Grail*, Avon Books, New York, 1997, 390 p.

— *Avalon (The Return of King Arthur)*, Avon Books, New York, 1999, 490 p.

Philippe Le Guillou, *Livres des guerriers d'or*, Gallimard, Paris, 1995, 315 p.

Michel Rio, *Merlin*, Seuil, Paris, 1989, rééd. Points Seuil roman, 1991, 157 p.

— *Morgane*, Seuil, Paris, 1999, rééd. Points Seuil roman, 2002, 203 p.

— *Arthur*, Seuil, Paris, 2001, 169 p.

T. H. White, *The Once and Future King*, t. I *The Sword in the Stone*, t. II *Queen of Air and Darkness*, t. III

The Ill-Made Knight, t. IV *The Candle in the Wind*, Londres, 1958, rééd. « Fontana », Harper Collins,

Glasgow, 1987, 640 p.

Marion Zimmer Bradley, *The Mists of Avalon*, New York, 1982, rééd. Penguin Books, Londres, 1993,

1012 p.

Films

John Boorman, *Excalibur*, E.U.A., 1981.

Richard Thorpe, *The Knights of the Round Table*, E.U.A., 1954.

Jerry Zucker, *First Knight*, E.U.A., 1995.

NOTES

1. Ce qui n'empêche qu'on le retrouve aussi dans d'autres types d'œuvres, y compris le cinéma d'auteur. Ainsi, le *Lancelot du lac* de Robert Bresson (1974) réagit à l'assimilation

de la mort d'Arthur à la fin des temps mythiques : revenant de façon très précise à la source médiévale (le roman français du XIII^e siècle *La mort le roi Arthur*), il donne à voir une histoire humaine, où le désenchantement est là dès le début. Un tel film pourrait servir de contrepoint à ce qui est dit ou montré de la mort d'Arthur dans les œuvres destinées au grand public.

2. Eugen Drewermann, *L'Amour et la réconciliation. Psychanalyse et théologie morale II*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Bagot, le Cerf, Paris, 1992, p. 137.

3. Plus exactement, il y a deux malheurs concomitants : Lancelot et Guenièvre cèdent à leur passion, et Morgane vole les pouvoirs de Merlin. Cette dernière profite de ses nouveaux pouvoirs pour prendre l'apparence de Guenièvre auprès d'Arthur désespéré par la trahison de sa femme : c'est l'inceste qui fait naître Mordred. Le péché d'Arthur, ou peut-être son désespoir, font de lui un Roi Pêcheur paralysé, d'où la quête du Graal seul capable de le guérir. L'achèvement de la quête fait qu'Arthur retrouve la plénitude de lui-même, et peut-être davantage, ce qui le rend capable d'affronter Mordred dans la dernière bataille.

4. Merlin a accepté de réaliser le désir d'Uther Pendragon car il a vu que ce dernier n'était pas destiné à être lui-même le roi attendu, mais à engendrer ce roi. Il lui a donc conféré l'apparence du duc de Cornouailles ; Uther va retrouver Ygraine, la femme de celui-ci, la nuit même où le vrai duc meurt dans une embuscade. Morgane apparaît alors comme une petite fille qui se réveille en pleurant d'un cauchemar, disant « mon père est mort ». Voyant entrer Uther sous l'apparence du duc, qui appelle à lui Ygraine et lui fait l'amour sauvagement presque sous les yeux de l'enfant, on sent qu'elle devine l'imposture. Plus tard, en volant ses pouvoirs à Merlin, elle lui rappelle qu'il a trahi sa mère.

5. Pour un développement de cette analogie avec en particulier la représentation allégorique de la guerre froide, voir Isabelle Cani, « Du château de nulle part à l'utopie politique : Camelot au XX^e siècle », *Le Château à la croisée des voies, à la croisée des temps*, sous la direction de Jean-Marc Pastré, actes du colloque de Rambures de juin 2000, Publications de l'Université de Rouen, 2001, pp. 311-312.

6. On peut citer ses propres paroles avant le combat : « Le carnage que je cherche à éviter coûte que coûte n'a rien à voir avec nos luttes de jadis. [...] Il ne peut y avoir de vainqueur dans cet holocauste. [...] Devant nous, ce n'est que [...] ténèbres, dévastation, c'est la ruine de la chevalerie, la ruine du pays que nous aimons ».

7. Philippe Le Guillou, *Livres des guerriers d'or*, p. 228.

8. Sur la naissance et le développement du mythe politique de Camelot synonyme de l'ère Kennedy, voir Isabelle Cani, art. cit., pp. 305-310.

9. Adolescent inconnu des héros, il utilise la coutume du don contraignant, se présentant à la cour d'Arthur lors d'une grande fête et demandant au roi de lui accorder ce qu'il souhaite. Arthur est tenu de promettre avant de savoir ce dont il s'agit, et Mordred demande d'être élevé dans son palais comme son propre fils. On ne découvre que bien ensuite qu'il est le fils d'Urien et de Morgian.

10. Le scénariste y a-t-il pensé ? Il est difficile en tout cas au spectateur français de ne pas songer à l'alternative Pétain De Gaulle, d'autant plus que les souvenirs de la Seconde Guerre Mondiale sont présents tout au long du film. Peut-être cette alternative apparaît-elle de l'étranger comme représentant un de ces choix politiques fondamentaux qui permettent de dégager ce qu'est pour l'essentiel la démocratie ?

11. Denis Duclos, *Le Complexe du loup-garou. La fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La Découverte, 1994, rééd. « Agora » Presses Pocket, pp. 258-259.

12. *Weak kings are a curse on the earth, yet our oaths are made to kings, and if we had no oaths we would have no law, and if we had no law it would be mere anarchy, and so we must bind ourselves with the law and keep the law by oaths [...]*, Bernard Cornwell, *Excalibur*, p. 310.

13. Michel Rio, *Merlin*, p. 130.

14. Voir son article dans le présent volume.

15. Voir *ibid.*, où, avec *The Winter Prince* d'Elisabeth E. Wein, on repère cette tendance jusque dans la littérature de jeunesse.

16. Un geste qu'on pourrait retrouver dans le roman du Britannique Anthony Burgess *Any Old Iron* (Century Hutchinson, Londres et Random House, New York, 1989) : le héros a découvert au XX^e siècle l'épée Caledvwllch (alias Excalibur), autrement dit la « vieille ferraille » qui donne son titre au roman. Elle symbolise pour lui la croyance obstinée à un sens de l'Histoire, à laquelle il lui faut finalement renoncer : alors, il jette l'épée dans un lac, et le roman précise qu'aucune main ne vient la saisir. Là aussi, le geste démythificateur souligne en même temps le motif arthurien, et contribue à conférer à l'épée son caractère mythique.

17. Est-il besoin de préciser que cela ne vaut pas pour Lawhead, qui est manichéen avant, pendant et après ?

AUTEUR

ISABELLE CANI

Université de Clermont-Ferrand, CRLMC