

Mordred : d’hier à aujourd’hui

Camille-Apollonia NARDUCCI
Université Aix-Marseille / Autónoma de Madrid

Le personnage de Mordret est un passage obligé des études arthuriennes. La *doxa*, malgré de nombreuses branches divergentes, fait coïncider sa naissance et sa mort avec le couronnement et la mort du roi : l’existence biologique de Mordret borne l’existence d’Arthur pour rendre plus manifeste la roue de la Fortune à laquelle est soumis le système arthurien.

Pourtant, les origines de ce personnage sont floues, parfois contradictoires. Il n’y a pas d’unité dans les destins narratologiques de Mordred. Pour les chroniques galloises (IX-X^e siècles) il est « Medrawt », mort à la bataille de Camlann. Au XII^e siècle, il évolue en « Mordret », chevalier du roi et neveu usurpateur. Entre les XIII^e et XV^e siècles, il devient le bâtard incestueux d’Arthur, l’amoureux éconduit de Guenièvre, et un parricide. Mordred est une entité protéiforme face à un roi qui se fige peu à peu dans son destin mythologique. De manière plus ou moins directe c’est son rapport à la disparition du « Roi futur et à venir » que travaillent les auteurs.

Mais l’onomastique stratifiée¹ du personnage est elle-même confuse. S’intéresser aux réécritures d’un Mordret n’est pas exactement s’intéresser à Medrawt. Aujourd’hui, Mordred devient le fil conducteur d’œuvres aux supports fort divers. Romans, séries vidéoludiques, statuettes ou tee-shirts estampillés Mordred se vendent, se lisent ou se regardent. Le produit « Mordred » se consomme, créant ainsi « une matière mordretienne » comme un négatif de la matière arthurienne.

Cette présentation d’une thèse soutenue en 2021 analyse les évolutions du personnage au cours des siècles et dans plusieurs domaines politico-linguistiques. Plus qu’un relevé des mentions de Mordred et une comparaison exhaustive entre les textes des XII^e et XXI^e siècles (en langue anglaise ou galicienne), cette présentation tentera de rendre perceptible le glissement continu dans l’histoire du personnage, où rupture et tradition sont tout aussi significatives l’une que l’autre, puisqu’elles aboutissent à une revalorisation victimisante du personnage.

La matière arthurienne jouit du rayonnement du médiéval auprès d’un public profane de masse, mais la matière mordretienne allie la mode du médiévalisme et la fascination exercée

¹ « L’une des théories est que ce nom provient du verbe gallois *medr-u*, signifiant “frapper avec un projectile”, ou métaphoriquement “être frappé par la connaissance ou la compréhension” [...] il pourrait provenir du mot irlandais *midir*, signifiant “je juge” ». Traduction personnelle d’après TICHELAAR Tyler R., *King Arthur’s Children: A Study in Fiction and Tradition*, Ann Arbor (Michigan), Modern History Press, coll. “The Reflections of Camelot Series”, 2011, p. 35.

par le « méchant ». Le Mordred héroïque que l'on peut observer dans plusieurs œuvres contemporaines coïncide avec une vague, que l'on observe depuis plusieurs années, centrée sur les antagonistes d'univers pré-existants. La réhabilitation mordretienne s'inscrit en parallèle aux spin-off de Dark Vader, des films sur le Joker, ou des mangas sur Moriarty. Qu'impliquent cette fascination et cette revendication de Mordred, un « méchant » arthurien parmi tant d'autres, quant à notre modèle sociétal et notre état civilisationnel ? L'identification à Mordred correspond à un schéma mythique, à une fable sur l'*ethos* empathique. Mordred révèle une modification de la *mimesis*, au sens le plus large du terme.

L'analyse des évolutions mordretiennes a nécessité un corpus large : du XII^e au XXI^e siècle, des romans, pièces de théâtre et illustrations ont été mobilisées, et ce dans des aires linguistiques anglophone, francophone, lusophone, hispanophone et japonophone. Des chroniques du XII^e siècle (*Historia Regum Britanniae*) aux créations les plus contemporaines (*Graal Théâtre* ou encore la trilogie de Michel Rio), en passant par le cycle du Graal (et ses diverses adaptations comme *la Demanda del Sancto Grial* espagnole) aussi bien que par le manga *Fate*, la littérature, qu'elle soit « blanche » ou de « genre », fournit un grand nombre de Mordred. Tout aussi bien pour les enfants (*Mordred : O Cavaleiro traidor* ou encore *Mordred*), que pour les univers cyberpunk (*The Prince and the Program*) et les métaphores politiques régionalistes (*Sir Mordred, hijo de Ávalon*).

La première partie de cette étude vise à expliquer l'élaboration d'une tradition mordretienne depuis le Moyen Âge à nos jours. Il ne s'agit nullement de viser l'exhaustivité, il s'agit plutôt de baliser les métamorphoses biographiques – voire hagiographiques car dans certaines réécritures contemporaines Mordred devient un saint païen sacrifié par le christianisme arthurien – de la *persona* mordretienne *via* les principaux textes et les moments forts de sa construction. Du Moyen Âge à l'époque contemporaine, l'évolution mordretienne s'organise autour de grandes lignes orientées par une *trace*² plus que par une érudition médiéviste et universitaire des auteurs qui s'intéressent à Mordred.

La seconde partie de cette étude s'intéresse aux ressorts philosophiques et aux motifs politico-sociaux de la tradition qu'utilisent et modifient les œuvres. Dans le temps arrêté du mythe arthurien, Mordred illustre l'irruption de l'Histoire – notre histoire, celle des lecteurs premiers et contemporains de chaque œuvre. L'invariant mordretien est justement dans la

² GALLY Michèle, *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 1-2 : « *Trace*, renvoie à une dialectique de la présence et de l'absence à laquelle s'ajoute la notion d'effet à retardement ».

variance et l'extrême malléabilité, la plasticité de ses caractères, qui le rendent adaptable à chaque époque et chaque contexte donné.

Mordret : un vide historique à remplir

Les théories du schéma narratif utilisent des rôles préétablis : l'opposant, l'adjuvant et le sujet³. Moyen Âge, Renaissance et XIX^e siècle font passer en quelques siècles l'entité Mordred par ces différents rôles.

« Mordred » est un personnage en creux, bâti sur des vides et des non-dits. Quand Lancelot, Perceval ou Agravain se sont vus dédier des romans entiers dont ils sont les héros éponymes, Mordred n'a pas de texte attribué à l'origine. C'est un chevalier qui n'intervient, de-ci de-là, que pour remplir les *gestes* des chevaliers modèles. Sa particularité dans la matière médiévale est donc à la fois déterminante (décisive pour l'histoire arthurienne et la mort d'Arthur) et indéterminée. C'est pourquoi l'un des Mordred contemporains français, celui de Thierry Di Rollo, est bâti comme une armure vide : « Tu es fait de creux, de vent, d'absence⁴ », lance-t-on au héros de *Bankgreen*.

Le patron mordretien est l'aboutissement d'une carence d'informations fixes et figées en amont de sa construction. C'est un « personnage-référentiel⁵ », c'est-à-dire un signifié sûr, fixé et immuable du Traître parricide, comme le montre la vulgarisation pour le lectorat des 3-5 ans de la brésilienne Joana Mantovani Garbelotto, *Mordred : O Cavaleiro Traidor*⁶.

Ce Mordred figé dans des caractéristiques qui le relie au Mal est l'aboutissement de sa définition dans le corpus médiéval. Carlos Alvar analyse dans son dictionnaire arthurien l'essentialisation maligne de Mordret. « Le caractère résolument négatif de Mordret », dit-il, « semble se dessiner subitement dans la Vulgate à partir de la rencontre avec l'ermite⁷ ».

³ « Greimas eut l'idée de passer de cette phrase à une unité supérieure, le récit et de retrouver à ce niveau les grandes fonctions de la phrase. Il a commencé par ... un *sujet* (S) et un *objet* (O)... il ajoutera encore... un adjuvant (ADJ) et un opposant (OPP), confrontés sur le plan de la lutte ». GALLAND Corina, « Introduction à la méthode A.-J. Greimas », *Études théologiques et religieuses*, n. 48-1, 1973, p. 39.

⁴ Di ROLLO Thierry, *Bankgreen*, Saint-Mammès, Le Béliat, 2018, p. 277.

⁵ La catégorie des personnages-référentiels intègre les personnages historiques, mythologiques, allégoriques ou encore sociaux. Voir HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n. 6, 1972, p. 86-110 : « Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*) ils serviront essentiellement "d'ancrage" référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture ; ils [...] participeront à la désignation automatique du héros (quoi qu'il fasse, le héros sera chevalier chez Chrétien de Troyes) ».

⁶ MANTOVANI GARBELOTTO Joana, *Mordred : O Cavaleiro Traidor*, Garulhos (São Paulo), FTD Educação, coll. « Lendas Médiévalis », 2011.

⁷ Traduction personnelle d'après ALVAR Carlos, *Breve diccionario artúrico*, Madrid, Alianza editorial, coll. « Biblioteca artúrica », 1999, p. 213.

Un rapide coup d’œil aux illustrations médiévales et renaissantes de Mordret montre qu’il n’est qu’un sujet pictural annexe, un complément iconographique par rapport à un autre individu de premier plan — essentiellement Arthur. Ainsi la miniature d’Évrard d’Espinques (XV^e siècle) pour *la Mort le roi Artu*, « Comment Mordret, frere de messire Gauvain, demoura pour gouverner le royaulme de Logres quant le roy Artus estoit alé contre Lancelot et de la grant trayson qu’il fit⁸ » ; ou encore le médaillon pour le passage « Comment le roy Artus conquist plusieurs pays. Occist Morded le trahiste en bataille et tous ses complices » dans la *Chronique universelle*⁹ (XVI^e siècle).

Le responsable de la construction de la culpabilité mordretienne est sans aucun doute Geoffrey de Monmouth : son *Historia Regum Britanniae* est le « centre du système¹⁰ » arthurien, donc mordretien. C’est autour de neuf mentions que s’organise toute fiction postérieure où Mordret n’est qu’un élément du système fictionnel arthurien, indissociable des « faits du roi Arthur et de ses nobles chevaliers¹¹ ».

Cependant Monmouth n’a pas créé Mordret : il l’a transformé à partir du Medrawt gallois dont on ignore à peu près tout¹². Dans le manuscrit A des *Annales Cambriae* pour l’année 93 (soit la 537^eme année du calendrier julien) on lit : « Bataille de Camlaan lors de laquelle Arthur et Medrawt sont tombés. Épidémie de peste en Ireland et Bretagne¹³ ». C’est fort imprécis. Et c’est cette imprécision qui pousse Martin Aurell à écrire que « Medrawd est plutôt un compagnon loyal d’Arthur, tué courageusement auprès de lui au champ d’honneur [...] il faut lire la mort de Medrawd à Camlann comme un acte d’héroïsme pour soutenir Arthur¹⁴ ».

La strate médiévale « Mordret » est donc dès son origine prise à contresens par Monmouth. L’aspect négatif de Mordret est un fabuleux prétexte. C’est parce qu’il est l’ennemi (et qu’il s’associe à tous les ennemis possibles, Pictes ou Saxons) qu’il y a orchestration d’une

⁸ Paris, Bibliothèque Nationale de France, manuscrit fr. 116. Consultable à l’adresse : <https://portail.bibliissima.fr/fr/ark:/43093/iftdata12b5baff93212ba30b732867034b7b736378241b>.

⁹ Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 523. Consultable à l’adresse : <https://portail.bibliissima.fr/fr/ark:/43093/iftadatb87df1e6ebc30a1c9d403741aca3e00d5e2e5af>.

¹⁰ SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 317 : « Les écrivains — et les lecteurs, dans leur reconstruction de l’architecture d’un système transfictionnel — suivent ce qu’on pourrait appeler un modèle satellitaire qui fait de chaque dérivé, sage ou transgressif, un texte tout entier tourné vers celui qui constitue à la fois l’origine et le centre du système. »

¹¹ STEINBECK John, *The Acts of King Arthur and His Noble Knights*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1976 (posthume).

¹² Mordred « apparaît définitivement dans les légendes et les histoires galloises et bien qu’il ne devienne pas un personnage majeur avant Geoffrey de Monmouth, il n’était pas une invention de cet écrivain ». Trad. personnelle d’après TICHELAAR Tyler R., *King Arthur’s Children*, *op. cit.*, p. 36.

¹³ D’après la traduction en anglais des *Annales Cambriae*, consultable sur le site de l’Université de Forham (New York) : <https://sourcebooks.fordham.edu/source/annalescambriae.asp>.

¹⁴ AURELL Martin, *La légende du roi Arthur*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2007, p. 115.

narration pour l'Histoire de l'île de Bretagne et donc problématisation des « Dark Ages¹⁵ » (nécessaire pour arriver à la dynastie des Plantagenêt) et incarnation de la « trahison féodale¹⁶ », dont l'exemple par double historicité est le parjure d'Etienne de Blois envers Henri I^{er}.

Ce premier retournement dans la réécriture littéraire du personnage a pour but de canaliser l'antipathie du lecteur, par sympathie envers Arthur. Arthur et Mordret sont construits pour être les deux faces d'une même médaille, un (re)jeton de la fortune, qui tourne dans l'histoire des Royaumes logrien et anglo-normand. Mordred est l'incarnation d'un cycle de Kondratiev¹⁷ de l'histoire politique.

Ainsi le Medrawt gallois, adjuvant potentiel d'Arthur, gagne en potentialité narrative et idéologique en devenant l'opposant médiéval Mordret.

Le processus d'héroïsation mordretienne se poursuit avec les fictions arthuriennes, et notamment avec deux ensembles majeurs, le *Petit cycle du Graal* et le *Cycle de la Vulgate*, dont l'acmé narrative est *La Mort le roi Artu*. Mordred n'y est plus une personne mémorable mais un personnage-topos, une figure de second plan, partie intégrante d'un tout narratif puisque le rôle mordretien devient celui d'une « machine infernale¹⁸ », selon Francis Dubost. Mordred est la matérialisation des échecs du roi. Le processus de mise en personnage de Mordred s'arrête et se fige autour de l'événement « mort d'Arthur ». Il est victime des potentialités fonctionnelles et métaphoriques de son mauvais rôle : il symbolise la mort de la royauté pour anticiper et éclairer le titre, « la mort du roi Arthur », moment fondateur de toute la mythologie arthurienne. Mordred devient le personnage indispensable de tout texte arthurien. Sa fonction est en outre métalittéraire : il est décisif dans la mise en texte elle-même et non plus seulement pour le fond mythologique (combat du Bien contre le Mal ou combat du père contre le fils, par exemple) qu'une œuvre ambitionne de véhiculer.

¹⁵ Concept historiographique particulièrement utilisé en *fantasy* (et ses sous-moutures, la *Dark Fantasy* et l'*Heroic Fantasy*), pour faire référence au Moyen Âge – en particulier au Haut Moyen Âge – véhiculant des notions de brutalité et de barbarie, opposé au rayonnement mythographique du concept de « l'Âge d'or ». Cf. GAUTIER Alban, « *Dark Ages* : les siècles perdus de l'histoire britannique ? », in Jean-François DUNYACH et Aude MAIREY (dir.), *Les âges de Britannia : Repenser l'histoire des mondes britanniques (Moyen Âge-XXI^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2015, p. 17-31.

¹⁶ AURELL Martin et GIRBEA Catalina, « Mordred, “traître scélératissime” : inceste, amour et honneur aux XII^e et XIII^e siècles », in Myriam SORIA et Maïté BILLORE (dir.), *La Trahison au Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2010, p. 133-149.

¹⁷ Nous nous permettons cette métaphore avec le système économique théorisé par Nicolai Kondratiev, selon lequel les révolutions industrielles sont basées sur des cycles de l'ordre de 40 à 60 ans alternant entre une expansion et une dépression de la croissance. En parallèle de ces cycles longs économiques existeraient de manière proportionnelle des cycles longs politiques. Dans le cas de la littérature mordretienne, on pourrait envisager pour rendre compte des évolutions dans le patron du personnage, des cycles basés sur les contextes politiques, des moments d'expansion et de dépression de son rôle, jusqu'au XX^e siècle.

¹⁸ DUBOST Francis, « Les dénouements dans *La mort le roi Artu* », in Jean DUFOURNET, *La mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1991, p. 93.

Avant que Mordret ne tourne mal, son apparition donne souvent lieu à des prolepses sur le mal qu'il déclenchera. Le personnage « Mordret » est, pour les scribes médiévaux – et les auteurs contemporains affrontent la même difficulté – une épreuve narrative : comment intéresser un lectorat potentiel s'il sait déjà que Mordret mettra fin au système arthurien et que l'enchantement se rompra ? Dans le Pseudo Robert de Boron, sous l'apparence d'un enfant puis celle d'un vieillard, Merlin annonce à Arthur la naissance à venir de Mordred. Et dans le Pseudo Gautier Map, sous l'identité d'un ermite, Merlin enseigne sa véritable identité à Mordred.

C'est donc le deuxième stade de l'évolution mordretienne : il devient un nouveau prétexte, non plus seulement politique ni philosophique mais bien littéraire. Dans les versions ibériques (XV^e et XVI^e siècles) de la Quête du Graal, c'est bien en tant que potentialité narrative qu'il est mis en place par Arthur lui-même. Dans *La Demanda del Sancto Grial*¹⁹, Arthur, blessé, demande qu'une tour, au sommet de laquelle la tête de Mordred doit être attachée, soit érigée pour que les générations²⁰ futures se rappellent, en contre-exemple, le crime mordretien. Arthur projette la rédaction ou du moins la narration de l'anti-geste mordretienne :

Il me plairait, dit le roi, que nous la fassions mettre quelque part où chacun pourrait la voir à loisir et que vous et l'archevêque restiez dans cette plaine et y fassiez ériger une tour dans laquelle vous laisseriez les chefs des morts qui reposent ici, vous attacheriez la tête de Mordred au sommet de la tour à l'aide d'une épaisse chaîne et vous feriez écrire en gros caractères, comment il causa la grande désolation de cette plaine [...] Amen²¹.

Le chef de Mordret devient ici le message lui-même, il n'est plus l'exemple du *vae victis*, ni la conséquence de sa défaite, il signifie l'échec arthurien fictionnel et du retour nécessaire à la réalité historique. Il fonde l'envers du mythe.

Et c'est cette utilité d'adjuvant métalittéraire que conserve Malory dans son *Morte d'Arthur*. Toutes proportions gardées, c'est un best-seller arthurien du XV^e siècle qui sert de nouveau « texte-source » pour des auteurs et des lecteurs médiévalistes qui ne sont pas médiévistes. C'est le texte qui fige les caractéristiques mordretiennes indépendamment de ce qu'elles avaient pu être dans l'existence antérieure du personnage, ce qui permet à Mordred d'accéder au stade de sujet, au sens où l'entend Propp dans sa configuration des rôles-types de l'œuvre narrative.

¹⁹ ANONYME, *La demanda del sancto Grial con los maravillosos hechos de Lanzarote y de Galaz, su hijo*, Séville, 1535, parue à Séville en 1535, consultable sur la Biblioteca Virtual Cervantes, à l'adresse <http://cervantes.bne.es/es/su-biblioteca/demanda-santo-grial-maravillosos-hechos-lanzarote-y-galaz-su-hijo>.

²⁰ DILTHEY Wilhem, *Le Monde de l'esprit*, Paris, Aubier-Montaigne, 1947, tome I, p. 42 : « Cercle assez étroit d'individus qui, malgré la diversité des autres facteurs entrant en ligne de compte, sont reliés en un tout homogène par le fait qu'ils dépendent des mêmes grands événements et changements survenus durant leur période de réceptivité. »

²¹ Trad. personnelle d'après ANONYME, *A Demanda del Sancto Grial*, op. cit., p. 326.

Au XIX^e Mordred devient, grâce à la vague d'illustrations de l'œuvre de Malory et des *Idylles* de Tennyson qui s'en inspirent, *via* le Préraphaélisme et l'Art Nouveau, un sujet iconographique en soi.

Par exemple, l'illustration de Henri Justice Ford²² le représentant appuyé sur son glaive au milieu des cadavres, sous un vol de corbeaux, avec un heaume au cimier symbolisant un dragon et une armure sombre, devient « cliché », au sens propre. Imma Mira Sempere explique ainsi dès le prologue de son *Sir Mordred, hijo de Ávalon*²³, que Mordred observe « les corps déchiquetés, ouverts à l'air libre [...] Fatigué, [il s'] appuie sur [s]on espadon planté dans cette terre, antique amas maintenant réveillé par le sang de son sang²⁴ ».

L'une des représentations picturales les plus intéressantes de Mordred est celle d'Eleanor Fortescue-Brickdale en illustration des *Idylles du Roi* (1911). Dans son *But Mordred Laid His Ear Beside The Door And There Half Heard*, il reste un personnage secondaire dans le fragment nommé « Guenièvre ». Cependant Mordred est non seulement le sujet de la représentation, mais il présente l'irreprésentable, la scène indicible en cours, dans la chambre de la reine, entre Guenièvre et Lancelot. Le spectateur ne peut s'empêcher de s'identifier à lui puisqu'il cherche, lui aussi, à avoir accès à l'intimité du couple adultère : il ne lirait pas les poèmes de Tennyson, dans le cas contraire...

Mordred devient alors un biais mimétique, un personnage réceptacle de la psyché du lecteur / spectateur. Il incarne à partir du XIX^e siècle l'envers, non plus du mythe, mais de la mystification autour du mythe arthurien.

Ère victorienne et Première Guerre Mondiale vivent la représentation mythologique que portait la matière arthurienne. Âge d'or ou décadence ? Il s'agit là de deux concepts, deux représentations du temps vécu que travaillent les auteurs mordretiens puisque toute l'existence de Mordred tend vers ce moment suspendu où père et fils s'entretuent. On rapprochera cet épisode des combats entre Rostam et Sohrab ou encore Hildebrand et Hadebrand, en considérant que celui entre Arthur et Mordred est une variation dans le modèle mythique « combat entre le père et le fils ». Or ce conflit générationnel repose sur cet instant de bascule entre mythe et histoire. En parallèle de l'illustration d'Arthur Rackham, qui elle-même sert de référence à la majorité des œuvres postérieures, on voit donc émerger des tragédies centrées sur

²² Pour LANG Andrew, *The Book of Romance*, New York, Longmans, Green and Co, 1902, p. 164. Consultable à l'adresse : <https://d.lib.rochester.edu/camelot/image/ford-sir-mordred>.

²³ MIRA SEMPERE Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, Barcelone, Ediciones Carena, 2012.

²⁴ Traduction personnelle : *ibidem*, p. 7.

Mordred : celles de Henry John Newbolt²⁵ ou de William Wilfred Campbell²⁶, toutes deux parues en 1895, s'intitulent simplement *Mordred*.

Toutes ces modifications, minimales d'un point de vue synchronique, aboutissent *in fine* à la prolifération des Mordred actuels, non par médiévalisme, mais plutôt par médiévalisme au carré : la geste moyennâgeuse des Mordreds du XXI^e est le résultat d'une consommation d'un médiévalisme arthurien. Mordred fait ainsi référence à un putter de golf de la marque Argolf conçu en 2019, à un personnage féminin surfeur dont on trouve des figurines issues du manga vidéoludique *Fate*, ou encore à un groupe de *thrash metal* dont le premier album *Fool's game* a été édité en 1998.

Entre les Mordred réévalués à l'aune des problématiques du grand écran, de genre, des fragments de marchés littéraires (fantasy, gay...), de *l'anti-establishment* qu'il est supposé incarner ou encore plus largement en tant que produit d'appel, ce foisonnement mordretien peut sembler chaotique et incohérent, comme si Mordred n'était qu'un fourre-tout. Pourtant cet éclectisme mordretien a un sens.

Mordred : un contre-mythe contemporain par réenchantement

Dans les œuvres les plus contemporaines, le patron mordretien se constitue par réappropriation des caractéristiques des autres chevaliers. Dans le *Mordred* de Justine Niogret, par exemple, le héros éponyme combat un chevalier vert comme un nouveau Gauvain ; dans le *Graal Théâtre* de Florence Delay et Jacques Roubaud, il charge Perceval en pleine contemplation des gouttes de sang en lieu et place du sénéchal Keu.

La mythologie mordretienne s'édifie grâce à des transferts diégétiques entre l'entité Mordred et les entités plus figées des autres personnages-clefs de la matière arthurienne. Ces transferts sont le plus souvent bilatéraux : ils bonifient et polissent Mordred en condamnant les héros plus traditionnels.

La gérontocratie arthurienne, allusion transparente à la gérontocratie de la RDA dans la pièce *Die Ritter der Tafelrunde*²⁷ de Christoph Hein, devient un conglomérat d'incompétents : « Pour le peuple, les Chevaliers de la Table Ronde ne sont rien de plus qu'une bande de fous,

²⁵ NEWBOLT Henry John, *Mordred: A Tragedy*, Londres, T. Fisher Unwin, 1895. Edition consultée : Forgotten Books, 2012.

²⁶ CAMPBELL William Wilfred, *Poetical Tragedies*, Toronto, William Brigg, 1908, p. 9-123. Edition consultée : *Mordred and Hildebrand: a book of tragedies*, Amazon Fulfillment, 2020.

²⁷ HEIN Christoph, *Die Ritter der Tafelrunde*, Berlin, Aufbau, 1989.

d'idiots et de criminels²⁸ », déclare Keu à Arthur. Alors que Mordred devient le représentant d'une jeunesse frustrée, comme on le voit dès le *Mordred* de Newbolt, modèle de lutte contre le puritanisme arthurien / victorien : « La Jeunesse et les désirs de la Jeunesse, l'Espoir et l'ambition et la force indignée pleurent à l'intérieur de moi²⁹ ».

Ainsi, les motifs qui traduisaient le modèle courtois et qui étaient associés à une idéologisation, un âge d'or visé par une organisation sociétale sont portés par l'antagoniste-type, devenu protagoniste. Le Mordred postmoderne se crée donc autour d'une geste paradoxale, uniquement construite comme critique de la société chevaleresque arthurienne : équivalent de tous les maux dont souffrent nos sociétés occidentalisés et postmodernes.

Imma Mira Sempere n'hésite pas à employer le mot « *degeneración* » pour parler du système arthurien : « Les traîtres de notre parentèle, Merlin et Arthur, auraient dû comprendre que transformer l'antique en nouveau n'est que pure dégénérescence³⁰ ». La quête de Mordred est de régénérer le royaume de Logres, meurtri par le système arthurien, qui n'est plus le mythe doré associé par le profane à l'univers simpliste des chevaliers et du roi Arthur, mais un cercle vicieux, un monde qui tourne en rond, dans lequel plus rien ne se fonde et où au contraire tout s'effondre. Tel est formulé le destin du Mordred d'Imma Mira Sempere par l'intermédiaire de Merlin, figure tutélaire de tout le système arthurien : « Ton père est une pierre et quelqu'un doit l'enlever du chemin³¹ ». Mordred en se révoltant, en jouant son rôle *a priori* de méchant, consent à se sacrifier pour libérer un peuple de l'ennui.

Le manichéisme inversé qui permet l'élaboration d'une diégèse centrée sur Mordred fait que le lecteur ne peut que sentir la nécessité de sa réaction contre le pourrissement de la société. Mordred est dès lors le *bellator* d'un nouveau genre, réceptacle de toutes les lectures anachroniques du Moyen Âge. Ainsi toujours dans le roman pour jeunes adolescents d'Imma Mira Sempere, Mordred prend directement position pour l'égalité homme-femme *via* un discours direct, en adresse au lecteur, lequel évolue dans un contexte espagnol où l'avortement est débattu (2011-2012) : « Ne trouvez-vous pas absurde que dans l'armée permanente de Camelot il n'y ait pas de femme engagée, à l'exception de quelques-unes³² ? »

L'avènement de cette génération mordretienne doit donc passer par une révolution. Mais parce que cette révolution se fait *contre* le roi Arthur, dans un système patriarcal, avec un Père

²⁸ Trad. personnelle d'après HEIN Christoph, *Die Ritter der Tafelrunde*, *op. cit.*, p. 80.

²⁹ Trad. personnelle d'après NEWBOLT Henry John, *Mordred: A Tragedy*, *op. cit.*, p. 22.

³⁰ Trad. personnelle d'après MIRA SEMPERE Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, *op. cit.*, p. 138.

³¹ Trad. personnelle : *ibidem*, p. 204.

³² *Ibidem*, p. 233.

symbolique, Mordred doit être entouré d'un nouveau système de *regalia*, signes de ce renversement des pouvoirs.

Les *regalia* médiévales ne sont pas toujours abandonnées mais on voit émerger des détails purement médiévalistes, voire totalement a-arthuriens. Dans *The Prince and the Program*³³ d'Aldous Mercer, par exemple, l'ordalie de Mordred consiste à gagner des échelons dans une entreprise d'antivirus informatiques. Le mythogramme « instrument de pouvoir » n'est plus l'épée mais le Mac, Apple étant l'entreprise qui a construit sa propre mythologie consumériste autour de la pomme d'Alan Turing.

Ces mythogrammes évoluent en parallèle d'une exacerbation de certains préexistants, notamment familiaux. De féal loyal, il devient neveu parjure et de neveu parjure il devient fils parricide. Auteurs et lecteurs, depuis le Moyen Âge, ont resserré la relation Mordred / Arthur pour en faire un exemple du schéma œdipien politique et psychanalytique.

Ainsi la quatrième de couverture du roman pour enfants de Nancy Springer, *I am Mordred*, imite la confession orale et met en avant la trahison du père, par cataphore du premier chapitre.

Je suis Mordred [...] Je suis Mordred, et ce n'est pas plus facile à dire maintenant qu'avant. Il y a même des centaines d'années, quand j'étais humain et jeune, quand j'ai regardé Camelot pour la première fois, c'était dur d'être qui j'étais : Mordred, l'ombre sur tout ce qui brillait, la mauvaise graine. Parce que je suis Mordred, mon père m'a mis nu dans un coracle - une frêle coquille de bateau - et m'a jeté à la dérive sur la mer³⁴.

Le rapprochement père / fils s'inscrit dans la lente évolution du système familial du monde occidental vers l'hégémonie de la cellule père/mère/enfant. Il y a de nombreuses modifications dans l'ascendance maternelle du héros, laquelle se cristallise autour de la fée Morgane.

Les femmes acquièrent progressivement un rôle déterminant dans la geste mordretienne, qui est dès lors un biais à une geste féministe des femmes de l'univers arthurien³⁵ : Mordred devient sujet au sens politique – pas un sujet d'Arthur, mais un sujet de la force anti-arthurienne. Michel Rio, dans *Morgane*³⁶, montre ainsi l'instrumentalisation de l'enfant par sa mère dont le seul et unique but est de détruire le système de son frère-amant : « Ainsi était-elle, dans son enseignement toujours entre la vérité et le mensonge. Car elle exposait à Mordred sincèrement

³³ MERCER Aldous, *The Prince and the Program*, Tallahassee (Floride), Dreamspinner Press Publications, 2015.

³⁴ Trad. personnelle d'après SPRINGER Nancy, *I am Mordred*, New York, Philomel Books, 1998.

³⁵ Sur l'importance des auteures femmes dans l'édification des nouveaux mythes arthuriens, voir SORIA Séverine, « Les femmes auteures de mythes arthuriens à la conquête des jeunes lecteurs : choix ou contrainte ? », in Caroline CAZENAVE et Yvon HOUSSAIS (dir.), *Médiévalités enfantines, Du passé défini au passé indéfini*, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires », 2011, p. 97-111.

³⁶ RIO Michel, *Morgane*, Paris, Seuil, 1999.

ce qui l'avait révoltée elle-même [...] en espérant que le fanatisme [...] serait encore plus destructeur que son propre désespoir³⁷ ».

La vague médiévaliste féministe utilise Mordred dans sa lutte contre la topique du « mâle Moyen Âge³⁸ ». La *maïeutique* mordretienne est alors incarnée par deux femmes essentiellement opposées, donc complémentaires, et ce depuis les premiers textes-sources. Morgane et Guenièvre sont à la confluence de l'Œdipe mythologique que les auteurs plaquent sur l'entité Mordred. Le Merlin de *Graal Théâtre*³⁹ oriente Morgane, en panne d'inspiration pour nuire à Guenièvre, en lui suggérant d'inviter Mordret en Avalon : « Mordret au début n'ayant connu ni femme ni fée était tout ébloui de se trouver dans mon île d'Avalon [...] Il ne me plaît plus. J'ai besoin de toi pour que tu dises comment il peut servir mes plans⁴⁰ ». Plus généralement, Mordred est l'instrument infantilisé (et il faut noter le rajeunissement constant de Mordred depuis le Moyen Âge) de ce qui se présente comme une revanche féminine. Ainsi proclame la Viviane de William Wilfred Campbell : « Maintenant Arthur [...] Viviane le diable revient à Camelot [...] où la vengeance attend. Je suis résolue à être le méchant terrible [...] Alors [...] Je suivrai Mordred, travaillerai ses maux, et le façonnerai en un être selon ma volonté de diable⁴¹ ».

En incarnant la liberté de chacune d'exister politiquement en tant qu'individu libre de son identité (ce qui le marginalise par rapport à un système arthurien strictement viriliste), Mordred, dans sa *geste*, cède progressivement le premier rôle à des femmes dites « de pouvoir », supposées incarner le contre-pouvoir dont Mordred n'est plus que l'instrument. La Morgane exilée en Avalon dans le *Sir Mordred* le considère comme « un instrument des dieux » : « Tu as fait partie de cette reverdie⁴² », lui dit-elle.

Là encore il est intéressant de voir le fonctionnement cyclique de l'utilisation de Mordred. Il y a là une anacyclose de la condition du personnage. Il n'est pas le personnage principal mais le résultat est le même : à l'origine il était un détail dans la *geste* arthurienne, il est devenu le point focal des réécritures arthuriennes, et *in fine* il redevient un détail dans les réécritures médiévalistes plus générales.

³⁷ *Ibidem*, p. 110.

³⁸ D'après l'essai DUBY Georges, *Mâle Moyen Âge : de l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, coll. « Histoire », 1988.

³⁹ DELAY Florence et ROUBAUD Jacques, *Graal Théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Nouvelle Revue Française », 2005.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 458.

⁴¹ Trad. personnelle d'après CAMPBELL William Wilfred, *Mordred*, *op. cit.*, p. 34.

⁴² Trad. personnelle d'après MIRA SEMPERE Imma, *Sir Mordred, hijo de Avalon*, *op. cit.*, p. 73.

Or cette cyclicité de son destin narratif correspond à la mise en place d'un retour à un état antérieur de la civilisation que Mordred est en charge de détruire. Il incarnerait alors le processus de retour au même, de passage d'un stade matrilinéaire à patrilinéaire, puis à nouveau matrilinéaire. Meg Cabot écrit sur cette cyclicité : « Chaque fois qu'Arthur a tenté de revenir, Mordred a surgi pour l'arrêter, et il a surgi de plus en plus tôt dans le cycle de la vie afin que la Lumière ait de moins en moins de possibilité de régner⁴³ ». Le roman *Avalon High* est écrit lors de la campagne de Bush fils contre « l'Axe du mal⁴⁴ ». Apparaît ici une conception cyclique de l'Histoire, où Arthur est la force positive et Mordred la force négative qui tire l'humanité en arrière.

Ce qui se double d'une réflexion philosophico-religieuse. Son rapprochement avec Morgane le celticise, selon des concepts non pas celtologiques mais plutôt selon un syncrétisme créé à l'aune du *New Age*, où le néo-paganisme mordretien peut seul régénérer un christianisme moribond. Le patronyme de Mordred est ainsi parfois concurrencé par celui de Gwidion, comme c'est le cas dans l'œuvre de Marion Zimmer Bradley, ou encore chez Joana Mantovani Garbelotto, où son narrateur explique que « le roi Arthur était adoré de ses sujets et envié par beaucoup, principalement par Gwidion, plus connu sous le nom de Mordred, qui dans le langage du peuple de la forêt, signifiait "mauvais conseil"⁴⁵ ».

Cette association entre la mère, son système religioso-philosophique et le fils instrumentalisé fait que certaines œuvres régionalisent la geste mordretienne pour en faire un mythe fondateur dissident, contre un mythe fondateur majoritairement adopté, fidèlement à ce qu'expliquait Barthes dans *Mythologies* : « Contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un mythe artificiel : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie⁴⁶ ». Cela se dessinait déjà au Moyen Âge dans certaines annales écossaises. La vulgarisation de Pablo Mañe est intéressante sur ce point car c'est bien un motif identitaire qui entre dans la logique traîtresse de Mordred :

Ils ne s'intéressaient pas tant à la justice qu'au pouvoir ; et c'est pour cette raison qu'ils haïssaient tout particulièrement le plus puissant chevalier de la cour d'Arthur, c'est-à-dire Sire Lancelot. Ils disaient que ce n'était pas un chevalier anglais, mais basque, puisqu'il était le fils du roi de Bayonne⁴⁷.

⁴³ CABOT Meg, *Avalon High*, trad. Josette, Chicheportiche, Paris, Hachette, coll. « Planète fille », 2008, p. 272.

⁴⁴ Expression de David Frum, rédacteur des discours de George W. Bush, employée pour la première fois le 22 janvier 2002, lors du discours sur l'état de l'Union.

⁴⁵ Trad. personnelle d'après MANTOVANI GARBELOTTI Joana, *Mordred: o Cavaleiro Traidor*, op. cit., p. 4.

⁴⁶ BARTHES Roland, « Le mythe comme langage volé », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1994, t. I, p. 702.

⁴⁷ Trad. personnelle d'après MAÑE Pablo, *El Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda*, Barcelone, Libros Rio Nuevo, 1982, p. 109.

Notons encore le roman d'Imma Mira Sempere où l'arthurien devient le madrilène et l'avalonesque le catalan : « La cour d'Arthur. C'est le centre du pouvoir de l'île⁴⁸ » comme l'enseigne Merlin à un Mordred d'une dizaine d'années – avec lequel le lecteur pré-adolescent ne peut qu'être en plein *concernement*.

Cette idéologisation de Mordred (inutile de rappeler que l'idéologie est, selon Hannah Arendt, ce qui est sans aucun rapport avec le réel) aboutit parfois à la caricature. Mordred semble remplissable par une infinité de critères, infinité qui suggère qu'il serait plus juste de parler *des* Mordreds. Mais cette atomisation pose problème : comment s'identifier à un Mordred sans rejeter tous les autres ?

Mordred, *a priori* simpliste et caricatural pour « ceux-là... qui n'ont pas lu [les romans médiévaux, ceux pour qui] le Moyen Âge évoque cette quête [...] le fol espoir [de] trouver une clé qui donnerait l'explication de tout⁴⁹ », est plus complexe qu'une œuvre isolée ne le laisse paraître. Qu'il soit modèle ou repoussoir, Mordred est pour chaque système politico-social qui l'utilise l'occasion d'une réflexion sur la modernité. Un Mordred chasse l'autre, mais ce dernier n'arrive jamais à remplacer totalement son prédécesseur, lequel conserve une influence sur ces successeurs. Mordred a « son gouffre, avec lui se mouvant⁵⁰ », chacun de ses états est une part de la substantifique moelle des autres. Là réside « l'invariant » des variances mordretiennes.

La mythologie mordretienne, parce que schismatique, s'oppose à une mythologie de l'âge d'or, par définition unifiante. Mordred, qu'il soit façonné dans l'Angleterre du XV^e ou dans la Catalogne du XXI^e, dans une chronique du XII^e ou dans une pièce de théâtre du XX^e siècle, métaphorise la rivalité entre deux systèmes : le premier étant passé ; le second, futur. Il est la synapse entre les deux : le temps présent, transitoire et éphémère.

Le foisonnement contemporain de Mordreds – rhizomatique, dirait Deleuze – correspond à la fragmentation accélérée de la postmodernité qui, par mondialisation et uniformisation, rend possible des particularismes transformant l'individu en un divisé. D'où son règne dans la littérature de genres définie selon des publics de marchés spécialisés, non plus destinés à se reconnaître dans un discours unique porteur d'une transcendance universelle façonnant les lecteurs à son image, mais seulement façonnée à l'image des lecteurs contemplant leur propre « Moi » – image dénuée de capacité enchanteresse.

⁴⁸ Trad. personnelle d'après MIRA SEMPERE Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 25.

⁴⁹ ZINK Michel, « Projection dans l'enfance, projection de l'enfance : le Moyen Âge au cinéma », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n. 42 : « Le Moyen Âge au cinéma », 1985, p. 5.

⁵⁰ BAUDELAIRE Charles, « Le gouffre », in *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy frères, 1868-1869 (posthume), vol. I : *Les Fleurs du Mal*, p. 237.

Mordred est donc essentiellement métalittéraire. Travailler son patron (de manière universitaire ou romanesque) questionne l'acte même d'écrire et de lire. Il incarne une double-postulation littéraire puisqu'il représente le sacrifice nécessaire du lecteur par lui-même – pour se plonger dans un univers fictif – et le sacrifice de l'univers fictif, afin que le lecteur regagne le monde réel à la fin de la lecture.