# L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BnF fr.340 (compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois)

Juliette Pourquery de Boisserin

▶ **To cite this version:**

Juliette Pourquery de Boisserin. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BnF fr.340 (compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois). Littératures. Université Rennes 2; Université Européenne de Bretagne, 2009. Français. NNT : . tel-00458206

**HAL Id: tel-00458206**
**https://theses.hal.science/tel-00458206**

Submitted on 19 Feb 2010

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

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

**UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE-BRETAGNE**

ÉCOLE DOCTORALE HUMANITÉS ET SCIENCES DE L'HOMME
**C.E.L.A.M. E.A. 3206**

# L'ÉNERGIE CHEVALERESQUE

Étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit
BnF fr. 340 (*Compilation* de Rusticien de Pise et *Guiron le courtois*)

par JULIETTE POURQUERY DE BOISSERIN

THÈSE DE DOCTORAT

LITTÉRATURE MÉDIÉVALE

THÈSE DIRIGÉE PAR MME CHRISTINE FERLAMPIN-ACHER

SOUTENUE LE 18 DÉCEMBRE 2009

**Jury :**
Mme Christine FERLAMPIN-ACHER, Professeur à l'Université Rennes 2 – Haute-Bretagne
Mme Laurence HARF-LANCNER, Professeur à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle
M. Denis HUË, Professeur à l'Université Rennes 2 – Haute-Bretagne
Mme Michelle SZKILNIK, Professeur à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle
M. Jean-René VALETTE, Professeur à l'Université de Bordeaux III – Michel de Montaigne

*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# SOMMAIRE

Remerciements 5

**INTRODUCTION**
PRÉSENTATION TEXTUELLE ET ICONOGRAPHIQUE DU MANUSCRIT BNF FR. 340 7

## PREMIÈRE PARTIE : L'ÉNERGIE JOYEUSE

**INTRODUCTION** **16**

**I. – L'ÉNERGIE JOYEUSE** **16**

**A. – LA JOIE, LE RIRE DANS LA *COMPILATION* DE RUSTICIEN DE PISE** **17**
**1. Le corpus** **17**
**2. Une iconographie de la joie ?** **24**
*Texte et image du folio 69 v°* *24*
*Excursion vers l'iconographie de la joie* *28*
**3. Étude de trois scènes de « rire » (aux folios 75 r°/v°, 76 r° et 72 r°)** **32**
*1e scène : folio 75 r°/v°* *32*
*2e scène : folio 76 r°* *32*
*3e scène : folio 72 r°* *34*

**B. — JOIE, RIRE ET SOURIRE DANS LE *ROMAN DE MELIADUS*** ***36***
**Introduction** **36**
**1. Champ lexical de la joie** **44**
*Remarques et répartition des occurrences* *44*
*Classement des occurences* *46*
*Temps des verbes de joie et l'expression « Commencer à… »* *47*
*Petites considérations étymologiques sur la joie* *48*
**2. Le rire et le sourire** **51**
*Le rire* *52*
*Le sourire* *54*
*Rire ou sourire ?* *55*
*De quoi rit-on, pourquoi rit-on, y a-t-il de l'humour ?* *57*
*Comment rit-on ? Les gestes de joie* *62*
**3. Une iconographie de la joie dans le *Roman de Meliadus* ?** **65**
*Les images 45, 46 et 47* *65*
*Analyse comparative d'une miniature du manuscrit Bodmer 96* *74*
*L'image 49* *80*
**4. Conclusion : une atténuation de la joie ?** **82**



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**II. – GESTES, ÉMOTIONS ET PAROLES DES CHEVALIERS DANS LA *COMPILATION* ET LE *ROMAN DE MELIADUS* *87***

**A. – LES GESTES DE TENDRESSE 87**
**Les signes de l'affection 87**
**Le sentiment d'amour 110**
**Conclusion 114**

**B. – LES GESTES DE PRIÈRE 115**

**C. – VISAGES ET PAROLES : LA TÊTE DES CHEVALIERS 121**
**La *figuration* de la joie 121**
**L'élan intérieur 123**
**Le rapport au heaume et la parole répandue 127**
**Conclusion 144**

**D. – L'ICONOGRAPHIE : LE HEAUME DES HOMMES 145**
**Les hommes de fer et la parole 147**
**Conclusion 164**

## SECONDE PARTIE : L'ÉNERGIE VIOLENTE

**INTRODUCTION 170**
**Les joutes verbales 170**
**La *turbulence frénétique* des chevaliers 172**

**I – LA DISTANCE ET LE CHOC : LE CORPS EN JEU 175**

**A. – L'ÉPREUVE DU CONTACT 175**
**Les adversaires-partenaires 175**
**Plaisir et douleur : la construction des identités chevaleresques 184**
**Le champ lexical du « jeu » 187**
**Un jeu qui n'en est pas un… 193**
**L'iconographie du jeu des joutes 196**

**B. – LE CHOC DES CORPS 212**
**La performance physique 212**
**La représentation des lances : entre *acointance* et violence 214**
**La chute des corps et la roue de Fortune 218**
**Conclusion 227**

**II. – L'ÉNERGIE DU SANG 229**

**A. – CORPS ET ARMES POUR L'HONNEUR 229**
**Le corps 229**
**Des armes au corps : l'exemple de Lac (texte et image) 232**



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**Les corps ébranlés** **238**
**L'*esbahissement* ou la parole coupée** **241**

**B. – LES CORPS VIOLENTÉS** **246**
**La violence extrême des affrontements : les corps mis à bout** **246**
**Quand les corps se vident** **249**

**C. – LA COULEUR DANS LE TEXTE ET L'ICONOGRAPHIE DU SANG** **258**
**Les descriptions** **258**
**L'iconographie du sang** **264**
**Le sang dans le manuscrit BnF fr. 340** **267**
**Le manuscrit Arsenal 3478 : le spectacle du sang** **280**

**III – LES CORPS DOULOUREUX** **299**

**A. – LE SANG CHEVALERESQUE, ENTRE ARDEUR, VALEUR ET DOULEUR** **299**

**B. – L'EXPÉRIENCE DE LA DOULEUR** **304**
**Pendant les affrontements : le *travail*** **307**
**Après les affrontements : temps morts et blessures** **313**
**Une iconographie de la douleur ?** **319**
**L'immobilité et la convalescence** **323**

**CONCLUSION GÉNÉRALE** **327**
**Le retour de la joie** **328**
**Désir de connaissance** **332**

**ANNEXES** **337**

**SYNTHÈSE DES MANUSCRITS** **339**
**TABLE DES IMAGES** **435**
**BIBLIOGRAPHIE** **437**



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# Remerciements

Au seuil de ce travail, je tiens à remercier Christine Ferlampin-Acher pour sa confiance et sa patience.

Je remercie mes parents pour leur générosité et leur soutien.

Merci à mes proches, famille et amis, pour leurs attentions, leurs paroles, leurs gestes, leurs encouragements, leur présence. Chacun reconnaîtra ici la part qui lui revient, avec mon immense reconnaissance.

Merci à Laurent, pour tout.

*À Roland Galice*

*À Hilal Brunet-Germain*



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# INTRODUCTION



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

L'objet manuscrit est porteur d'une temporalité en puissance qui n'attend que d'être activée. Cette temporalité en puissance se donne par l'intermédiaire du texte. Un texte qui matérialise et donne corps au récit. Le récit, une fois *tissé*[1] sur les folios, se fixe et devient littérature. Le texte est à la fois le moyen par lequel le récit se fixe, et le résultat de cette fixation. En lui donnant sa forme matérielle, le texte permet le déploiement du récit dans un espace-temps activé par la lecture. Le texte est l'une des formes matérielles que peut prendre le récit pour être conservé et communiqué. Une autre forme possible, au sein du manuscrit, est l'image.

Nous voulions travailler sur un *texte* encore peu étudié et non édité, un roman de chevalerie en prose du deuxième quart du XIII^e^ siècle, intitulé *Guiron le courtois*. Mais au fur et à mesure de nos recherches, nous nous sommes rendus compte que ce texte n'existait pas… ou qu'il existait trop. Que ce texte n'est pas un texte mais des textes, qu'il est une *trame*. Comme tel, il est ouvert à toutes les créations. C'est pourquoi l'excès de matière[2] propre à ce que l'on regroupe sous cette dénomination, finalement très vague, de *Guiron le courtois*, est vertigineux. Chaque manuscrit (parmi la trentaine conservée) porte une version unique, agencée, compilée, remaniée, enluminée de façon singulière. Et toutes méritent certainement l'attention des chercheurs. Cette « esthétique de la *compilation* »[3] dont parle Emmanuèle Baumgartner concernant les romans en prose du XIII^e^ siècle, prend avec cette matière un sens spectaculaire.

Quelques savants et érudits philologues ont entrepris de débrouiller cette masse de littérature, notamment Roger Lathuillère qui a établi un classement des familles de manuscrits et produit une analyse critique de la version jugée comme étant le « noyau primitif de l'œuvre », celle du manuscrit BnF fr. 350[4]. Pour tout ce qui concerne la

[1] « Énoncé stable et fini, structure close : *textus* (participe passé de *texere*) est ce qui a été tissé, tressé, entrelacé, construit ; c'est une trame. » B. CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Éditions du Seuil, Paris, 1989, p. 59.
[2] Nous reprenons, en la décalant, la formule de Bernard Cerquiglini, « excès de texte », dans son *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*.
[3] E. BAUMGARTNER, *Le récit médiéval, XII^e^-XIII^e^ siècles*, Paris, Hachette, 1995, p. 15.
[4] LATHUILLÈRE Roger, *Guiron le courtois. Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1966.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

tradition manuscrite de la matière qui nous intéresse, nous renvoyons à ce travail fondamental. Depuis quelques années, les chercheurs se penchent de plus en plus sur ce phénomène littéraire et récemment, deux thèses ont été soutenues qui posent d'importants jalons pour l'appréhension de cette matière, de cette trame, en mettant notamment à jour les deux parties qui la constituent : le *Roman de Meliadus* et le *Roman de Guiron*. Nous renvoyons donc aux importants travaux de Sophie Albert et Barbara Walhen[5].

La complexité des différentes formes prises par cette trame sur près de trois siècles de production textuelle et iconographique, est si dense qu'une vue globale est, pour l'instant, difficile à avoir. Il est alors nécessaire de cibler, de réduire, de restreindre les angles d'approche.

Aussi avons-nous choisi de nous en tenir à l'étude de la matière textuelle assimilée à *Guiron le courtois* contenue dans *un* manuscrit et d'appréhender celle-ci autant par le texte que par l'image, autant par le récit que par son support manuscrit. Nous avons choisi de mener l'étude du texte *dans* le manuscrit, avec toutes les miniatures qu'il porte, partant du principe que l'image, comme le texte, *fait* littérature, et que c'est également par son support que le récit médiéval devient littérature.

Nous servir de l'histoire de l'art, avec ses approches théoriques et réflexives, ses outils méthodologiques, pour lire et cerner la matière de *Guiron le courtois* nous a aidé à établir et à délimiter notre axe d'étude. Il s'agissait de trouver un angle qui permette d'appréhender autant le texte que l'image, pour pouvoir faire ressortir quelques unes des spécificités de cette matière littéraire. Ainsi, ce sont progressivement dessinés les deux axes qui ont fondé notre approche textuelle et iconographique : la parole et le corps. Mais il fallait encore établir de quelle parole et de quel corps il s'agissait. La lecture des textes compilés dans le manuscrit BnF fr. 340, et dans le manuscrit BnF fr. 350, ainsi que l'analyse d'une quinzaine de programmes iconographiques – nous constituant un corpus de quelques sept-cents miniatures – a finalement permis de dégager l'intérêt de considérer les personnages de chevaliers errants, qui sont, en outre, les personnages principaux de ces récits.

Ayant ainsi posé la question de la parole et du corps des chevaliers, les notions d'énergies joyeuse et violente se sont dégagées avec une évidence aussi forte pour le

[5] Sophie ALBERT, « "Ensemble ou par piece" », *Guiron le courtois* (XIII^e^-XV^e^ siècles) : la cohérence en question », thèse sous la direction de J. Cerquiglini-Toulet, Université Paris IV, 2008. Barbara WALHEN, « Lire, écrire : d'un désir l'autre. Le *Roman de Meliadus* du XIII^e^au XVIII^e^ siècles », thèse sous la direction de M. Szkilnik et J.-C. Mühlethaler, Paris III/Université de Lausanne, dactylographiée, 2009.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

texte que pour l'image. Le corps chevaleresque, porteur de parole, est ainsi devenu le dénominateur commun du texte et de l'image, le fondement de notre approche de la trame intitulée *Guiron le courtois*.

## PRÉSENTATION TEXTUELLE ET ICONOGRAPHIQUE DU MANUSCRIT BNF FR. 340

Nous avons choisi de prendre pour référence le texte et le programme iconographique du manuscrit BN fr. 340, édité en partie par John Fligelman Levy[6]. Il s'agit d'un manuscrit daté entre la fin du XIV^e^ siècle et le début du XV^e^ siècle, écrit sur trois colonnes, soigné, clair et agréable à consulter. Le texte contenu dans ce manuscrit s'organise en quatre temps :

- Les folios 1 à 79 r° donnent la *Compilation* de Rusticien de Pise[7] ; ils contiennent les images 1 à 40 du programme iconographique.
- Les folios 79 r° à 110 v° donnent un passage de *Guiron le courtois* qui correspond précisément au *Roman de Meliadu*s ; ils contiennent les images 41 à 50 du programme iconographique.
- Les folios 110 v° à 121 v° retournent à la *Compilation* de Rusticien de Pise ; ils contiennent les images 51 à 53.
- Les folios 121 v° à 204 v° donnent ensuite un passage du *Tristan* en prose, puis les folios 205 r° à 207 r° un passage de la *Mort Artu* post-Vulgate ; ce qui correspond aux images 54 à 76.[8]

[6] John FLIGELMAN LEVY, *Livre de Meliadus : An Edition of the Arthurian Compilation of BNF fr. 340 attributed to Rusticien de Pise*, thèse soutenue à Berkeley, University of California, 2000. L'édition donne le texte des 121 premiers folios du manuscrit BNF fr. 340 qui en compte 207 en tout. Cette édition est parfois approximative ou erronée, nous avons apporté quelques corrections à la transcription quand cela était nécessaire.

[7] Voir Fabrizio CIGNI, *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, Pisa, Pacini, 1994 et « Pour l'édition de la *Compilation* de Rustichello da Pisa : la version du ms. Paris, B.N. fr. 1463 », *Neophilologus*, 76, 1992, p. 519-534.

[8] Eilert Losëth résume ainsi cette portion de texte que nous ne prendrons pas en considération pour notre étude, étant très différente de l'ensemble du manuscrit : « L'épilogue de Rusticien est suivi, dans 340, de quelques morceaux tout à fait isolés de leur contexte. Ce sont d'abord les aventures de Marc et de son neveu pendant leur traversée […]. [Puis, ] 340 passe brusquement aux rendez-vous d'Iseut avec son amant […], en donnant […] les épisodes suivants du *Tristan* jusqu'au folio 204 f, où Lancelot ordonne de bien garder Iseut. Le manuscrit raconte ensuite que Guenièvre a pris le voile de peur des fils de Mordred (cela est emprunté à la *Mort Artu*). Une ancienne amie de Gifflet tient compagnie à la reine, qui, malgré la passion dont elle se sent toujours pénétrée pour son amant, lui en veut de ne pas avoir venger la mort d'Arthur. Une rivale lui ayant fait croire que Lancelot est mort en mer, l'infortunée religieuse qui était déjà malade, ne peut être sauvée par la nouvelle de l'arrivée de son bien-aimé : elle expire en chargeant sa compagne d'apporter son cœur mort au célèbre chevalier, que, malheureusement, la fidèle amie ne réussit pas à trouver […]. Puis, 340 présente le récit de la mort de Marc, et finit par [un] épilogue […] dont la teneur



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

L'enchaînement des trois textes qui serviront de base à nos analyses est le suivant : la fin du premier texte, que nous appellerons la *Compilation* 1, est indiquée en une seule phrase : *Explicit li rommans du roy Artus et des chevaliers errans*. Le texte du *Roman de Meliadus* prend alors le relais, sans autre incipit qu'une miniature deux fois plus grande que les autres et qui, à l'instar du texte, place d'emblée le lecteur au cœur d'une mêlée. La transition est donc ménagée pour être la plus rapide et efficace possible entre les deux récits. La fin du *Roman de Meliadus* n'est, quant à elle, marquée par aucune transition particulière ni aucun explicit. Elle reprend simplement une formulation stéréotypée d'annonce de changement de direction du « conte » : […] *mais a tant lesse ores li contes a parler de ceste chose et retourne a parler du roy Artus*.

Une annonce qui sera suivie par la reprise de la *Compilation* 2, créant ainsi un effet de continuité. En effet, le texte s'ouvre sur l'épisode de Nabon le noir envoyant une lettre de chantage à Arthur. Bien que le récit ne se focalise pas sur Arthur, mais sur Nabon, Arthur et sa cour agissent ici comme un horizon narratif, au seuil du texte, et le lecteur ne sera pas déçu car c'est bien à la cour d'Arthur que va se clore la *Compilation* 2. La transition entre le *Roman de Meliadus* et la *Compilation* 2 est très discrète, seulement marquée par la présence d'une miniature (de dimension normale) qui représente l'envoi du message de Nabon.

Le programme iconographique contient 77 miniatures qui pourraient provenir de l'atelier du Duc de Berry. L'incipit est monumental, composé de neuf images en grisaille, regroupées dans un carré de trois scènes sur trois, encadré d'or. Ces neuf scènes présentent les exploits, à la cour d'Arthur, du Vieux Chevalier symbole de l'ancienne chevalerie (identifiable grâce à sa barbe), ce qui correspond au texte qui ouvre la *Compilation*. Suivent 52 grisailles rehaussées de traits d'encre et parfois de touches de couleurs (le rouge du sang ou des bouches et le bleu de l'eau notamment). La série iconographique enchaîne ensuite sur 24 miniatures en couleurs (l'une d'entre elle est manquante, ayant été découpée).

Du point de vue iconographique, la répartition entre les différents texte se trouve marquée. La *Compilation* 1 contient les quarante premières grisailles du programme. Le

indique suffisamment que les deux derniers épisodes, précédés probablement du récit de la mort d'Arthur, appartiennent à une compilation indépendante de celle de Rusticien. », E. LOSËTH, *Le Roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise, analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Genève, Slatkine Reprints, p. 472-473.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

*Roman de Meliadus* contient les dix suivantes. Enfin, la *Compilation* 2 reprend et termine la série, avec trois grisailles. Ce programme iconographique, qui traverse trois textes, n'est pourtant marqué par aucune rupture de style, de composition ou d'esthétique : le même univers s'enchaîne, exploité picturalement de la même façon. Une seule rupture apparaît, cependant, nous l'avons vu, pour marquer le début du *Roman de Meliadus*, au folio 79 r°. En effet, l'entrée dans ce texte est matérialisée par une miniature plus grande que les précédentes en hauteur – avec seize unités de réglure – et dont la largeur occupe l'espace de deux colonnes de texte. Cette miniature se trouve, de plus, immédiatement suivie d'une grosse lettre ornée. Les dimensions données à cette grisaille lui permettent de traiter son sujet de manière plus vaste et plus spectaculaire : il s'agit d'une grande bataille où s'affrontent confusément et violemment deux armées. Ce sujet, déjà spectaculaire en lui-même, donne d'emblée – sans autre transition avec ce qui précède – le ton du récit qu'il ouvre. Cette miniature est en parfait accord avec le début du *Roman de Meliadus* : la description d'une mêlée où le Bon Chevalier sans Peur affronte le roi Meliadus, lors de la guerre menée par celui-ci contre le roi d'Écosse.

En revanche, une rupture stylistique se produit à partir de la 54$^{e}$ miniature du programme, qui est précisément celle qui marque le début du passage du *Tristan* en prose. À partir du folio 121 v°, en effet, les miniatures se trouvent exécutées en couleurs, ce qui provoque, lorsqu'on lit le manuscrit depuis le début, un effet saisissant de relief sur la page, par rapport aux grisailles précédentes. Ces miniatures sont finement réalisées, plus détaillées, les personnages sont plus expressifs et les couleurs raffinées (à la manières de l'atelier du duc de Berry). Il n'y aura pas d'autre rupture stylistique jusqu'à la fin du programme iconographique.

Cette rupture esthétique marque-t-elle un changement de l'équipe artistique ou bien une volonté délibérée de symboliser une rupture entre les générations littéraires ? Une sensibilité contemporaine peut nous faire interpréter ce phénomène esthétique de la manière suivante : les grisailles concernent ce qui se rapporte à l' « ancien temps » (comme au cinéma, les *flash-back* sont souvent marqués par le noir et blanc, signifiant ainsi la rupture de la chronologie narrative) et les couleurs concernent ce qui se veut être la part « moderne » de la littérature arthurienne… Cette différence, matérialisant très clairement deux univers au sein du même manuscrit BnF fr. 340, nous a incité à considérer les 121 premiers folios comme un tout cohérent – ce qui se trouve renforcé par les transitions relativement discrètes entre les trois textes contenus dans ces folios.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Par ailleurs, ce manuscrit met clairement l'accent sur le personnage de Meliadus (le recto du folio de garde indique *Le Roy Meliadus de Leonnois* ) et sur sa filiation avec Tristan (au verso du même folio de garde, s'inscrit l'intitulé suivant : *Le romant de Meliadus et de Tristan son filz, et aussy de Lancelot du Lac compilé par maistre Rusticiens de Pise*). Il n'est donc pas fait mention du personnage de Guiron que nous retrouverons cependant dans la dernière partie de la *Compilation* 1, des folios 65 r° à 79 r°. La présence de Guiron à cet endroit du texte permet peut-être à l'auteur-compilateur du manuscrit BNF fr. 340 de ménager une transition vers le texte de *Guiron le courtois* qui enchaîne à partir de ce même folio 79, centré sur Meliadus, rétablissant ainsi, en quelque sorte, la bipolarité qui caractérise *Guiron le courtois*. Ce *Roman de Meliadus* est donc greffé sur la *Compilation* dont le texte reprendra, à partir du folio 110 v°. Plus que greffé, d'ailleurs, le *Roman de Meliadus* est *phagocyté* par le texte de la *Compilation* qui l'englobe totalement et cherche à l'assimiler à sa matière.

L'explicit de la *Compilation* – avant que le texte déroule les aventures de Tristan – insiste encore sur l'importance de ce personnage, père de Tristan, justifiant une dernière fois le choix de l'intitulé de son *livre* : *Et cest livre est appellé Meliadus pource que le roy Meliadus fist plus de nobles fais a cellui temps que nuls des autres chevaliers de qui nous avons parlé.*

Nous serons régulièrement amenés à faire appel à d'autres manuscrits, afin de comparer différentes réceptions, différentes versions iconographiques des textes, et particulièrement les manuscrits Arsenal 3477 et 3478, BnF fr. 338 et Bodmer 96 ; ce qui, avec le manuscrit BnF fr. 340 forme un ensemble à cheval entre la dernière décennie du XIV$^{e}$ et la première décennie du xv$^{e}$ siècle. Le manuscrit Bodmer 96, notamment, sera largement convoqué dans le mesure où il présente le même texte issu de la matière de *Guiron le courtois*, défini et autonomisé sous l'intitulé *Roman de Meliadus,* ainsi que le même nombre de miniatures disposées aux mêmes endroits (mais ne présentant pas toujours les mêmes sujets) que notre manuscrit de référence[9].

[9] La partie de texte qui correspond au *Roman de Meliadus* contient les images 25 à 34 du programme iconographique du manuscrit Bodmer 96. Soit du folio 278 v° du tome 1, au folio 3 r° du tome 2. Cette partie totalise dix miniatures, tout comme celle du manuscrit BnF fr. 340.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# PREMIÈRE PARTIE

# L’ÉNERGIE JOYEUSE



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# INTRODUCTION

Le concept d' « énergie », ne va certes pas de soi pour un objet littéraire. Nous entendrons ce mot selon son sens étymologique latin *energia*, emprunté au grec, signifiant « force en action ». Ce substantif qui n'apparaît qu'au début du XVI$^{e}$ siècle en français désigne, d'une part, la puissance physique d'un individu qui lui permet d'agir et de réagir ; d'autre part, sa volonté tendue vers une action déterminée, sa puissance, sa vigueur ou encore sa force morale.

Deux pôles complémentaires, du point de vue de ce qui constitue l'*être*, sont donc à relever dans ce concept : le pôle physique (la force) et le pôle psychique (la volonté). Il nous a semblé que ce concept pouvait être éclairant pour l'étude textuelle et iconographique de notre matière et que sa définition convenait étonnament aux personnages de chevaliers de nos récits. Tout notre travail tentera de le démontrer.

# I. — L'ÉNERGIE JOYEUSE

Nous allons étudier le thème de la joie et du rire des chevaliers errants, dans un premier temps, à partir de ces folios que nous avons nommés « de transition » de la *Compilation* de Rusticien de Pise. Puis, nous étudierons ce même thème (le sourire en plus) dans la partie du *Roman de Meliadus* compilée à la suite, afin de voir quelles divergences de thèmes et de traitement des thèmes surviennent, d'un texte à l'autre[10].

[10] Pour toute cette partie, nous renvoyons à l'ouvrage de Philippe MÉNARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Dans l'ensemble du texte du manuscrit BnF fr. 340, les mentions de joie sont fréquentes[11]. Cela se retrouve d'ailleurs dans la plupart des manuscrits de *Guiron le courtois*, notamment dans la version de base donnée par le manuscrit BnF fr. 350, où les personnages, et surtout les chevaliers, sont coutumiers du sourire et du rire[12]. Ces mentions sont généralement brèves et stéréotypées mais néanmoins récurrentes dans les textes de *Guiron le courtois*. Elles ne sont donc pas propres au seul manuscrit BnF fr. 340 observé ici. Nous développerons davantage l'étude thématique de l'énergie joyeuse à partir du texte du *Roman de Meliadus* qui porte directement sur notre œuvre et qui, de plus, présente des cas de sourires. Cependant, nous serons régulièrement amenés à convoquer le texte de la *Compilation*, à titre de comparaison, de contrepoint ou d'exemplarité. Les études des deux champs lexicaux s'enrichissant l'une l'autre, tout en mettant en valeur les singularités propres à chacune. De plus, les remarques structurelles qui seront faites lors de cette étude de l'énergie joyeuse serviront de base à l'analyse des autres formes d'énergies chez les chevaliers. Nous verrons, notamment, que les modes d'expression, les formules, les structures de ces différentes énergies et leur lien à la parole directe sont construites selon un même modèle narratif.

# A. — La joie, le rire dans la *Compilation* de Rusticien de Pise

## 1. Le corpus

La prose de la *Compilation* présente un champ lexical de la joie et du rire, à travers de nombreuses mentions disséminées dans le texte. En voici un relevé exhaustif pour les folios 65r ° à 79r°.

| Folios Ms BnF fr. | Description des occurrences | Réf. J. Fligelman |
|---|---|---|

[11] Voici une synthèse des occurrences de *sourire* et *rire*, pour l'ensemble du texte du manuscrit BnF fr. 340 édité par John Fligelman Levy :

- *Compilation* 1 (65 folios) : *sourire* : 9 ; *rire* : 7
- Folios de transition (15 folios) : *sourire* : 0 ; *rire* : 8
- *Roman de Meliadus* (64 folios) : *sourire* : 8 ; *rire* : 9
- *Compilation* 2 (23 folios) : *sourire* : 0 ; *rire* : 2

[12] Cette relative importance du « sourire » peut notamment renvoyer au personnage de Tristan, dans le *Tristan* en prose.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

| 340 | | Levy |
|---|---|---|
| 65 r° à 67 v° | Récit d'affrontements sérieux entre chevaliers : il n'y a donc pas la moindre place pour le rire ni même pour le sourire, ici. | p. 225 *sqq.* |
| 67 v° | Fin de l'aventure précédente, le texte repart dans une autre dynamique, avec Guiron qui mène une demoiselle que le Bon Chevalier sans Peur veut lui prendre… Cette attitude amuse beaucoup Guiron qui « lui respondi tout erramment **en riant** aussi comme par **gais** », s'ensuit un dialogue au style direct. | p. 232. |
| 67 v° | **Se gaber** | p. 233. |
| 68 v° | **Se gaber** | p. 236. |
| 68 v° | Après un combat où Guiron et le Bon Chevalier sans Peur ont triomphé de deux géants, chevaliers et valets sont « **liez** et **joyeux** durement » de ce qu'ils ont vu. | p. 236. |
| 69 v° | La « greigneur **feste** et **leesce** du monde » est organisée ensuite, autour des deux écus des vainqueurs (« karoloit », « chantant »). | p. 239. |
| 69 v° | Guiron et Boort de Gaunes se retrouvent, fortuitement, hébergés dans le même château. Lorsque Guiron reconnaît son ami, il « lui courut les bras tendus et lui fait la greigneur **feste** du monde », puis ils « mengierent envoisieement » ensemble, s'ensuit un dialogue au style direct. | p. 239. |
| 69 v° | Après le dîner, Guiron et Boort discutent et « moult se font grant **joie** et grant **feste** li uns a l'autre ». | p. 240 |
| 70 v° | Des chevaliers font « grant **joie** et grant **feste** » à Boort venu héberger dans le même château qu'eux, ils « mengierent envoisieement » ensemble. S'ensuit un dialogue au style direct. | p. 242 |
| 71 v° | Galehot « a grant **joie** » d'être délivré par des chevaliers qu'il connaît bien. | p. 245 |
| 71 v° | Lamorat « fait **joie** et **feste** » à un valet qu'il connaît, s'ensuit un dialogue au style direct. | p. 245 |
| 71 v° | Lamorat éprouve une « grant **joye** » à l'écoute de certaine nouvelle que le valet lui apprend. | p. 246 |
| 72 r° | Meliadus, Lamorat et Guiron se retrouvent et « s'entrefirent grant **joye** et grant **feste** », s'ensuit un dialogue au style direct. | p. 246 |
| 72 r° | Des chevaliers retrouvent Lac et « s'entrefirent la greigneur **joye** et **feste** du monde », ils « se sont **conjoÿ** une grant piece ». | p. 247 |
| 73 r° | Lac prend la parole, « tout en **riant** », s'ensuit un dialogue au style direct. | p. 250 |
| 74 r° | Quand Galeholt et ses compagnons qui croyaient Guiron mort, l'entendent revenir à lui, « il en ont la greigneur **leesse** que il eussent puis que il furent nez. Il dirent et tendirent leurs mains vers le ciel et distrent : « Sire Dieux, benois soiez vous […] ». | p. 253 |



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

| | | |
|---|---|---|
| 75 r° | Dynadain parle à un ermite, « en **riant** », s'ensuit une parole au style direct. En l'entendant, « li hermites s'en **rit** » (mention de « mangié aisieement » également). | p. 257 |
| 76 r° | Segurages discute avec un « villain » qui le remercie d'avoir sauvé sa fille d'un chevalier félon. « Quant Segurades ot entendu ce, il commença a **rire** et dist aux villains que il ne fera autre foiz tel chose ne tel villanie.» (discours indirect)<br>Pendant leur chevauchée, Dynadain discute avec Segurades, il « commence a **rire** et puis respont », s'ensuit un dialogue au style direct. | p. 259 |
| 76 r° | Dynadain rencontre tout un groupe de chevaliers qui « estoient descendus a la fontaine et se **solassoient** et devisoient entr'elux de maintes choses ». Quand il les reconnaît, Dynadain « ot grant **joie** et commença maintenant a **rire** vers Segurades et fait semblant de grant **leesce**.<br>– Sire, fait Segurades, de quoy **riez** vous ? Et de quoy avez vous si grant **joie** ?<br>– Sire, fait Dynadain, se je ay **joie** et **leesce**, ce n'est pas merveille, car tout le monde desiroit faire **feste** et devroit quant il veissent ces preudommes […] »<br>Le dialogue se poursuit, et Segurades a « grant **joie** » de ce qu'il entend. | p. 260 |
| 76 r° | Segurades s'adresse à des chevaliers : « Dieu vous doint **joye** ». | p. 261 |
| 79 r° | Des chevaliers regardent des joutes et « se **soulacent** ensemble et **deduisent** » de ce spectacle. | p. 269 |

En l'espace de quinze folios, nous trouvons dix-neuf passages qui mentionnent la joie ou le rire des chevaliers errants. Deux remarques s'imposent : à aucun de ces extraits ne correspond un temps de miniature ; il n'y a pas de « sourire » ici, et le ton du texte se prête davantage aux débordements impulsifs de joie, ce que le rire traduit très efficacement, et le sourire pas assez.

Dans ce champ lexical de l'énergie joyeuse le mot *joye* et ses dérivés dominent largement. Deux occurrences paraissent à part dans ce corpus : les deux emplois du verbe *se gaber*. Nous les avons relevés car ils appartiennent au registre du rire, mais il s'agit d'un rire *négatif*, moqueur, alors que toutes les autres occurrences relevées sont du côté du rire *positif*, connotant la gaieté et la bonne humeur. D'autre part, ces deux verbes ne renvoient pas directement aux chevaliers, mais à un ensemble beaucoup plus vaste de personnes. Ce ne sont pas les chevaliers qui « se gabent », mais *le monde*, pour le premier, et *la greigneur partie du chastel* pour le second. Et ce sont justement les



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

chevaliers qui sont, ou pourraient être, les cibles de ces moqueries. Nous employons ici le conditionnel, car dans le premier cas cité, ce mode est utilisé par l'auteur : en effet, les moqueries ne sont pas avérées. Les chevaliers expriment seulement leurs craintes qu'une mauvaise conduite de leur part ne les expose aux moqueries et aux sarcasmes des *gens* (chevaliers et civils confondus), mettant ainsi en péril leur honneur. Nous sommes ici dans la *Compilation* de Rusticien de Pise, mais ces mêmes craintes sont récurrentes dans la prose de *Guiron le courtois*.

Dans le deuxième cas, en revanche, les moqueries sont bien avérées et se répandent dans la *greigneur partie du chastel* à l'annonce des projets audacieux de Guiron et du Bon Chevalier sans Peur qui comptent s'attaquer à deux géants redoutables. C'est précisément la démesure d'un tel projet qui se trouve visée – dans la mesure où elle met en péril le corps et l'honneur des deux chevaliers – par les moqueries de ceux du châteaux où Guiron et le Bon Chevalier sans Peur sont hébergés. Nous retrouvons d'ailleurs le même mode conditionnel dans ce deuxième exemple, mais il concerne cette fois le sujet du *gab* et non le *gab* lui-même. C'est la *trop fole emprise* à venir qui est visée, la *trop grant folie* et les pronostiques qui en sont faits : *ja ne s'en partiroient sans honte avoir ou mort* .

À travers ces deux exemples, liés à la question du *gab*, nous trouvons l'expression *du* thème récurrent de tout roman de chevalerie : l'honneur. En effet, le *gab* met en valeur l'honneur en présentant son contrepoint qu'est la honte, évidemment sujette à toutes les moqueries. L'honneur et la honte sont toujours invariablement couplés dans *Guiron le courtois*. Soit ce sont les chevaliers eux-mêmes qui craignent pour leur honneur, soit ce sont des personnages extérieurs à l'action qui redoutent la honte pour les chevaliers concernés, mais dans tous les cas, la question cruciale de l'honneur régit les comportements individuels et collectifs. Enfin, par rapport au rire, le *gab* permet de se situer dans un entre-deux. Son appartenance à la catégorie de ce que nous avons appelée le rire « négatif » lui permet en effet d'être entre deux états d'esprit : la gaieté et la violence. Les chevaliers qui se *gabent* d'autres chevaliers, par exemple, commencent par exprimer une certaine bonne humeur, une humeur taquine. Seulement, les paroles de moquerie s'enchaînant, et l'honneur de celui qui en est le destinataire se piquant progressivement, le ton peut très vite dévier vers une agressivité verbale qui se finit souvent en agressivité physique, par une joute. Nous sommes donc, avec le *gab*, à la frontière entre la joie et la violence.

Dans le dernier extrait de texte de notre tableau, deux autres occurrences, sont



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

également un peu différentes de la majorité relevée : *solacier* et *deduire*. En effet, ces deux verbes, sont davantage liés – que ce soit dans le contexte présent ou lexicalement – à l'idée de divertissement, d'amusement, de plaisir mondains autant que chevaleresques. Dans cet extrait, nous ne sommes pas dans la joie ou le rire impulsifs d'un plaisir ponctuel, spontané, lié à une rencontre, par exemple. Nous sommes dans un plaisir « organisé » pour produire de la joie, un plaisir de plus longue durée, qui dure le temps du divertissement qui le suscite – ici, en l'occurrence, les joutes.

Nous avons également fait figurer dans ce tableau les mentions de plaisir de table (avec l'adverbe *envoisieement* constamment associé au verbe *mengier*), même si là encore nous sommes à côté de la joie impulsive qui nous intéresse particulièrement. La joie liée au repas est une joie diffuse, comme dans l'exemple précédent, il s'agit d'une joie mondaine, courtoise, civile aussi – par opposition à chevaleresque, catégorie qui peut se retrouver dans la mondanité et la courtoisie. Mais l'intérêt est que cette joie, liée aux plaisirs de la table, est dans presque tous les cas associée à la conversation et à la joie de converser. Cela nous permet de retrouver, une fois de plus, ce lien entre joie et parole que nous allons voir par la suite. Danièle James-Raoul a étudié cette association et remarque qu'« il existe une réelle délectation de la parole [dans les textes arthuriens] soulignée par le vocabulaire ; celle-ci procure une jouissance comparable à celle qui est offerte par la nourriture ou la sexualité »[13].

Il est intéressant de noter que l'expression de la joie et du rire ne concerne, dans notre passage, qu'une seule catégorie de personnages : les chevaliers errants. Une exception apparaît toutefois : au folio 75 r°, nous voyons un ermite rire avec les deux chevaliers qu'il héberge. Est-ce le caractère religieux de ce personnage qui lui permet de rire (d'un rire positif) lui aussi, bien que n'appartenant pas à la caste des chevaliers ? Dans l'ensemble des textes de différents manuscrits qu'il nous a été donné de lire, le rire peut certes se retrouver chez d'autres personnages (seigneurs, divers civils, demoiselles, nains – il est alors davantage du côté du rire négatif et de la moquerie), mais il concerne en majorité, et surtout pour ce qui est du rire *positif*, les chevaliers errants. Le rire et l'aptitude à rire semblent donc faire partie intégrante du caractère de ces personnages.

Tous ces « points » joyeux relevés dans nos quinze folios de transition entre la *Compilation* et le *Roman de Meliadus*, correspondent à des temps de détente chez les chevaliers. Cela explique pourquoi les premiers folios de notre extrait, uniquement

[13] Danièle JAMES-RAOUL, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1997, p. 257 et 258.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

centrés sur une série d'affrontements sérieux et violents ne contiennent aucune mention de ce type. Dans cette prose romanesque, il y a un temps pour tout : un temps pour se battre, un temps pour se réjouir. Certes, ces temps sont bien distincts dans le récit et correspondent à des états d'esprits bien différents et se succèdent parfois très rapidement. Nous parlons ici de « points » joyeux car toutes ces mentions relevées sont brèves et *ponctuelles* dans le récit. En effet, elles ne se développent pas au-delà de ce que les mots disent. Ainsi, l'expression *en riant* se suffit à elle-même, sans autre développement ni précision de la part de l'auteur, et se diffuse dans les lignes qui suivent (récit ou dialogue). L'écho de cette formule stéréotypée et simple se répand dans le texte qu'elle jouxte, en donne le ton sans avoir besoin d'autre artifice. Même si, globalement dans le manuscrit, ces occurrences sont brèves et stéréotypées, elles n'en sonnent pas moins fort dans le récit. Leur régularité d'apparition laisse se diffuser une tonalité joyeuse, à la fois dans le caractère des chevaliers, dans leurs échanges, et dans leur gestuelle. Ce dernier cas de gestuelle se retrouve moins régulièrement dans le texte, mais nous en avons cependant un exemple dans notre corpus. Au folio 69 v°, en effet, nous voyons Guiron se réjouir de sa rencontre avec Boort de Gaunes. Le texte dit que Guiron *lui courut les bras tendus et lui fait la greigneur feste du monde*. La spontanéité des sentiments est remarquable et toute la gestuelle décrite par l'auteur, bien que succincte, montre efficacement l'élan d'amitié qui anime Guiron en cet instant de retrouvailles.

Le paradigme de ce champ lexical est relativement restreint (*joie*, *leesce*, *feste*, *rire* sont les principales occurrences) et souvent figé dans des formules superlatives (*la greigneur joie du monde*). Les mêmes épithètes (*grant*) se retrouvent devant des mots souvent mis par deux, de façon à insister sur l'énergie joyeuse générée par ces rencontres, comme dans les expressions *joie et feste*, *joye et leesce*, *etc.* L'utilisation du verbe *conjoir*, dont le préfixe latin indique bien l'élan mutuel et réciproque qui anime les chevaliers, est également significatif de ces temps de réjouissances. Ce verbe également présent sous la forme pronominale *se conjoir*, marque encore cette réciprocité d'action et d'émotion qui se retrouve dans un autre verbe pronominal également renforcé par un préfixe et souvent utilisé dans les expressions relevées : *s'entrefaire*, dans des expressions figées comme *ils s'entrefirent grant joye*.

En outre, le relevé précise chaque fois que ces occurrences sont suivies d'un dialogue entre les personnages, afin de voir s'il est pertinent de lier l'un à l'autre. Dans huit extraits, sur les dix-neuf de notre échantillonnage, ces mentions se trouvent suivies

d'une prise de parole directe. Plus précisément, à chaque fois que le rire est mentionné, suit systématiquement une parole directe. Il apparaît donc possible de lier les deux : le rire agissant comme un prélude à la prise de parole, au dialogue. Inversement, la prise de parole offre le moyen de traduire et de transmettre cette joie des rencontres.

L'instant de la rencontre (généralement fortuit, l'errance le voulant ainsi) est le moment privilégié de la manifestation et de l'expression de cette énergie joyeuse. La rencontre induit alors soit de faire la connaissance d'un inconnu, soit de retrouver un ami – dans le cas des rencontres amicales qui nous intéressent exclusivement ici. Connaissance et retrouvailles suscitent donc la joie des chevaliers qui se mettent notamment à rire. Mais le rire ne suffit pas, car il ne permet que l'expression d'une émotion irraisonnée, inarticulée, produite par expirations brutes et sonores. C'est pourquoi la parole prend rapidement le relais. Le lecteur est alors à même de connaître les raisons de la gaieté bruyante des chevaliers, par les explications du narrateur, ou par celles des personnages eux-mêmes, lors des dialogues. Joie et parole vont donc de pair. Il faut bien que les personnages expriment cette joie, l'extériorisent (par le rire) et la formulent (en paroles) pour la communiquer en premier lieu aux personnages qui la suscitent et la partagent, puis au lecteur-auditeur. Cela explique notamment pourquoi ces temps précèdent souvent l'incursion de dialogues dans le récit.

Puis, une fois ces échanges liminaires établis, le second temps des rencontres amicales entre chevaliers consiste nécessairement à échanger des *nouvelles*, à raconter les *aventures* qui se sont écoulées depuis les dernières rencontres (lorsqu'il s'agit de retrouvailles). Car les aventures s'enchaînent et s'écoulent comme le temps, dans la *Compilation* de Rusticien de Pise et dans *Guiron le courtois*, l'aventure étant ce qui permet de créer le temps narratif et fictionnel de ces œuvres. Ainsi, les retrouvailles avec échange de nouvelles, sont autant de bons prétextes pour produire des récits, de façon interne – une structure qui pourrait facilement aller toujours plus en abyme (un chevalier raconte l'aventure d'un chevalier qui raconte l'aventure d'un chevalier qui raconte...). Le récit génère ainsi du récit, en circuit fermé, ce qui produit de multiples récits enchâssés. Cette spécificité est d'ailleurs caractéristique de *Guiron le courtois* dont « l'ensemble de la version de base comprend une soixantaine de récits enchâssés »[14].

[14] Sophie ALBERT, « "*Ensemble ou par pieces*", *Guiron le courtois* (XIII^e^-XV^e^ siècles) : la cohérence en question », thèse de doctorat sous la direction de J. CERQUIGLINI-TOULET, soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne, 2008, p. 73. Voir également, Roger LATHUILLÈRE, « L'évolution de la technique narrative dans le roman arthurien en prose au cours de la deuxième moitié du XIII^e^ siècle », *Études de langue et de littérature française offertes à André Lanly*,



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

## 2. Une iconographie de la joie ?

*Texte et image du folio 69 v°*

Une seule miniature, parmi les six contenues dans les quinze folios que nous étudions[15], est située près des extraits de texte relevés dans le tableau et jouxte des temps de joie. Pour autant, cette miniature n'exploite pas le thème de la joie. Globalement, l'iconographie ne nous sera pas d'une grande aide pour l'étude directe de ce thème, le sentiment de joie et l'action de rire n'étant pas exploités par les miniaturistes de notre manuscrit, ni par ceux des autres manuscrits que nous avons pu consulter. Force est de constater qu'on ne voit pas les personnages rire dans les miniatures. En revanche, on les voit beaucoup être ensemble et discuter et il arrive même comme nous le montrerons que l'iconographie de *Guiron le courtois* et de la *Compilation* représente plus volontiers les échanges de paroles entre les personnages que les batailles – ce qui peut sembler étonnant pour un roman de chevalerie[16].

La joie est-elle un élément qui intéresse les miniaturistes ? Et pourquoi représenter autant les échanges de paroles entre les chevaliers ? Il semble que ces échanges permettent d'exprimer, bien qu'indirectement, la réjouissance car les dialogues, si l'on suit le texte, induisent fréquemment l'expression de la joie. Aussi l'absence de signes directs de joie serait-elle contrebalancée, dans les miniatures, par la forte présence des discussions, ce qui serait une façon pour les peintres de traduire, par association d'idées, cette joie. En outre, ce sentiment est assez complexe à rendre sur des visages ou des corps peints, sculptés ou autre. Et, jusqu'au XV$^{e}$ siècle, l'expressivité des physionomies n'est pas une priorité dans l'art de la miniature. Que ce soit pour la joie ou au contraire pour la douleur, les traits des personnages affichent une relative neutralité

---

Nancy, Publications Nancy II, 1980, p. 203-213, et « Un exemple de l'évolution du roman arthurien en prose dans la deuxième moitié du XIII$^{e}$ siècle », *Mélanges Jonin*, *Senefiance*, t. 7, Aix en Provence, Université de Provence (Cahiers du CUERMA), 1979, p. 387-401. Voir également Sophie ALBERT, « Échos de gloires et de *hontes*. À propos de quelques récits enchâssés de *Guiron le courtois* (MS. Paris, BnF, fr. 350) », *Romania*, t. 125, 1-2, 2007, p. 148-165.

[15] Ce sont les images 35 à 40 du programme iconographique du manuscrit BnF fr. 340 ; voir en Annexe pour plus de détails.

[16] Cette remarque est valable pour l'ensemble des manuscrits consultés et non pour l'intégralité des manuscrits conservés. Voir en annexe les répartitions parole / bataille dans les synthèses des thèmes iconographiques de chaque manuscrit étudié.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

d'expression[17]. Exception faite pour des personnages « extrêmes » dans les valeurs négatives qu'ils incarnent (fous, méchants, traîtres, diables, *etc.*) dont l'expressivité caricaturale, lorsqu'elle est exploitée, vient rompre l'harmonieuse impassibilité dominante. Mais dans la majorité des figurations, nous ne rencontrons pas de personnages extrêmes, et restons dans une *mediocritas* des caractères. Même les manuscrits qui commencent à présenter des visages plus individualisés, aux traits plus raffinés, à partir de la fin du XIV^e^ siècle, ne semblent guère enclins à faire afficher à leurs personnages des sentiments très nets. C'est le cas, pour ce manuscrit BnF fr. 340, daté aux alentours de 1400, ou encore par exemple pour les manuscrits Arsenal 3477 et 3478, datés autour de 1410, dont les visages restent majoritairement neutres[18]. Les artistes médiévaux maîtrisant les techniques nécessaires à la figuration de sentiments[19], nous constatons cependant que la tendance iconographique n'exploite pas cela. C'est sans doute pour des raisons de mode, de modèles, de manière de concevoir la peinture manuscrite qui fait davantage exprimer sentiments, émotions et réactions par le corps que par le visage.

Les miniatures (surtout pour ce qui est des romans de chevalerie) affichent davantage une recherche de spectaculaire pour leurs sujets et leurs compositions. Elles sont également dans un souci d'efficacité des représentations et des traits. La relative neutralité des visages au sein d'un programme iconographique confère une certaine universalité aux représentations qui permet ainsi à une seule et même miniature de représenter différents personnages, différents caractères, différentes attitudes, différents épisodes du récit. Une image contient alors la possibilité de plusieurs références textuelles. Nous allons maintenant analyser le seul cas de notre corpus où une miniature se trouve directement environnée de mentions de rire, avant de nous arrêter sur l'étude de divers passages de texte porteurs de joie et de rire.

Le folio 69 v° est le seul passage de texte de notre corpus à contenir une miniature aussi proche de mentions de rire. Par ailleurs, ces mentions y sont relativement nombreuses et correspondent à deux séquences de récit distinctes, la miniature marquant

[17] Nous parlons ici uniquement des visages et non des corps dont la gestuelle peut justement assurer la fonction d'expressivité.

[18] Même si parfois certains personnages semblent esquisser un sourire, par exemple le valet de la miniature de la page 407 du manuscrit Arsenal 3477 et exception faite pour les chevaux de ces deux manuscrits Arsenal 3477 et 3478 ! En effet, ceux-ci sont particulièrement et incroyablement expressifs – que ce soit pour exprimer la joie, l'agressivité, ou même l'ironie (cf. par exemple, ms. Arsenal 3478, page 113).

[19] Cf., par exemple, tous ces anges en bois, pierre de la sculpture gothique (les « anges porteurs des instruments de la Passion », statues en bois de la fin du XIII^e^ siècle, conservés au musée des Beaux-Arts d'Arras, ou encore et les magnifiques et mythiques sourires de l'ange anonyme et de l'ange Gabriel, sur la façade principale de la cathédrale de Reims).



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

la transition de l'une à l'autre. Il s'agit de l'image 37 du manuscrit BnF fr. 340 qui s'inscrit dans une série de miniatures représentant des scènes de bataille[20]. Ces combats, en duel ou deux contre deux, sont assez sanglants et les chevaliers sont toujours figurés sur leurs montures. La miniature qui nous intéresse représente quatre chevaliers à cheval qui se battent à l'épée, deux contre deux. La rubrique située au-dessus de l'image indique : *Ci parole comment le roy Boort de Gaunes et Guiron encontrerent Escanor de la Montagne*. Ni le sujet traité par l'image ni le nombre de personnages ne correspondent à cette indication ou au texte immédiat. Qu'en est-il du texte ? En amont de l'image, nous sommes dans l'aventure (déjà évoquée plus haut avec les histoires de *gab*) menée par Guiron et le Bon Chevalier sans Peur qui tuent héroïquement chacun un géant, délivrant ainsi un château du *douloureux treuage et de la honte*[21]. Après quelques péripéties pour Guiron, qui ne voulait donner à ceux du château ni son nom ni son écu, les habitants peuvent se réjouir en faisant la « fête » autour des deux écus de leurs libérateurs. La miniature intervient juste à la fin de cet épisode et ne lui correspond donc pas. En aval, le texte enchaîne sur la rencontre, dans le Val Brun, de Guiron et de Boort de Gaunes. Les deux amis se réjouissent fort et passent la soirée à discuter et à échanger des nouvelles, tout en dînant *envoisieement*. Le lendemain, Guiron décide d'accompagner Boort qui repart chevaucher en quête d'aventure. Au bout de quelques jours, les deux chevaliers entrent en Carmélide, dans la *Gaste Forest*, et tombent sur Escanor de la Montagne et son escorte de quarante chevaliers « armez de toutes armes ». Escanor demande la joute et Guiron l'accepte. Après un rude combat, Guiron abat Escanor. Puis Boort demande aux chevaliers de l'escorte si l'un d'entre eux veut se battre contre lui, mais trop effrayés par ce qui vient d'arriver à leur seigneur, aucun ne relève le défi. Nous sommes ici au folio 70 r°, c'est-à-dire en face du folio 69 v° qui contenait la miniature 37, dans la partie du récit exploitée par la miniature, conformément à ce qu'annonçait la rubrique[22].

Cette miniature, proleptique, représente – de façon démultipliée puisque nous avons deux couples de chevaliers au lieu d'un – la joute entre Guiron et Escanor. En fait, elle ne représente pas tant cette joute précise qu'elle n'est une image type de combat, correspondant à l'esprit général de l'œuvre faite d'affrontements multiples, car il n'y a

[20] Cette série de combats va des images 34 à 40 (seule l'image 34, qui ouvre la série, présente des lances, les autres montrent toutes des combats à l'épée).
[21] Folio 68 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, page 237.
[22] Nous parlons à l'imparfait car la rubrique et l'image annonçaient, au folio précédent, l'épisode à venir. La lecture fait toujours avancer dans les colonnes et les folios, comme le temps qui passe.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

rien qui renvoie à un combat à deux contre deux dans les folios suivants. À moins que cette miniature ne représente, de façon plus fantasmatique, la joute qui aurait pu avoir lieu, après celle de Guiron, entre Boort et l'un des chevaliers de l'escorte d'Escanor.

Concernant le rapport entretenu entre la rubrique, l'image et le texte, une remarque s'impose : la rubrique se situe au seuil de l'épisode spectaculaire exploité par l'image et annonce la rencontre qui va avoir lieu entre les chevaliers, un peu plus loin dans le texte. L'image qui la suit directement, quant à elle, se situe déjà dans la joute qui sera décrite encore plus loin dans le texte. Tout est donc fait de projections, dans la rubrique comme dans l'image. Cet effet proleptique permet de rendre compte de la rapidité avec laquelle la rencontre fortuite entre Boort, Guiron et Escanor – après un après un court échange de parole – se transforme en une joute violente. Il y a là création d'une narration parallèle à celle du récit, mais organisée selon une autre dynamique qui est celle de l'ellipse. En effet, le temps narratif instauré entre la lecture de la rubrique et celle de la miniature se trouve compressé dans une ellipse, comprise entre les deux modalités, qui nous projette directement de la rencontre (dans la rubrique) à la joute (dans la miniature), sans passer par l'étape intermédiaire de l'échange de parole. L'addition complémentaire des deux modalités d'expression (rubriques et peinture) permet donc à la miniature d'être plus complète et de contenir en puissance deux séquences narratives.

Cette image 37 ne reflète donc pas l'état d'esprit joyeux qui caractérise les épisodes qui l'entourent immédiatement. Elle préfère concentrer ses effets sur la représentation d'un affrontement, évidemment plus spectaculaire, dont le traitement peut, de plus, équivaloir à plusieurs épisodes du récit qui s'enchaînera par la suite. L'image 37 n'a donc de lien avec la joie que par la place qu'elle occupe au sein du folio et du récit, au milieu de diverses mentions joyeuses... Certes le rire ponctue nos récits, et il est constitutif du caractère de nos personnages ; mais il n'est pas spectaculaire et ne contient aucune tension narrative. La joie non plus n'est pas spectaculaire et de plus, son traitement pictural impose encore plus de subtilité que le rire, plus facilement caricatural. Cela explique sans doute, en partie, pourquoi joie et rire ne sont pas directement exploités par les miniaturistes de nos manuscrits.

En revanche, l'un des moyens indirects de rendre cette joie est de la faire équivaloir (comme dans le texte) à des temps des discussions. Ainsi, figurer des personnages qui parlent est une façon de transmettre cette énergie joyeuse. Pour finir, en illustrant par le texte cette équivalence entre la discussion et la joie, nous pouvons lire dans la colonne qui suit la miniature 37, une phrase représentative d'un type de formule récurrente dans



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

le récit : *Ils se lievent de mengier et moult tiennent grant parlement cellui soir de maintes choses et moult se font grant joie et grant feste li uns a l'autre*[23]. Cette phrase témoigne de cette équivalence, par la structure binaire qu'elle met en place, marquée par la répétition de l'expression d'intensité *et moult* au début de chacun de ses deux segments qui présentent d'un coté la discussion des chevaliers, de l'autre, la joie qui les anime, avec la présence de l'épithète *grant* repris en symétrie parfaite.

*Excursion vers l'iconographie de la joie*

La joie peut cependant se retrouver plus directement dans les miniatures, lors de scènes courtoises, notamment, ces temps de pause où les chevaliers sont « en civil »[24], dans un univers raffiné et confortable, loin de toutes références belliqueuses. L'un des rares exemples de ce qui se rapproche d'une iconographie de la joie dans notre manuscrit de référence est contenu dans une miniature située avant les quinze folios de la fin de la *Compilation* que nous avons sélectionnés. Il s'agit de l'image 32[25] qui offre, en outre un intéressant rapport avec le texte. Cette miniature est précédée d'une rubrique qui en donne le ton : *Ci parole de la grant joie et de la grant feste et honneur que le hault prince Galeholt fist au bon chevalier Lancelot du Lac*. La rubrique, point de jonction exact entre le texte et l'image, synthétise un passage jugé important du texte – digne d'être mis en avant et en rouge – en même temps qu'elle introduit la scène développée dans l'image. Mais il y a parfois des décalages entre ces trois modalités que sont le texte, la rubrique et l'image. La rubrique développe les mêmes formules stéréotypées que celles étudiées plus haut, avec la présence répétée de l'épithète *grant* pour insister sur la joie d'une telle réunion de chevaliers dont la grande valeur fait entrer une dimension d'honneur dans les réjouissances. L'image représente deux hommes élégants, en tuniques courtes, qui discutent sous un pavillon ouvert. Nous sommes loin de cette profusion de joie et d'honneur décrite dans le texte et dans la rubrique. Cette miniature offre un bon exemple de contraste entre le ton développé par la rubrique et la sobriété de la figuration. Pourquoi l'image choisit-elle cette sobriété ? La lecture du texte qui suit donne une autre tonalité à la miniature et explique les raisons de cette

[23] BnF fr. 340, folio 69 f, transcription de John FLIGEMAN LEVY, *op. cit.*, section 293, p. 240.
[24] Nous emploierons régulièrement cette formulation pour décrire un chevalier non revêtu de son armure.
[25] BnF fr. 340, fol. 58 r°, voir John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, section 240, p. 202.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

BnF fr. 340, fol. 58 r° (image 32)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

sobriété. L'épisode concerné renvoie à un passage délicat de la guerre entre Arthur et Galehot le Brun[26]. Lancelot, après une journée d'exploits guerriers au service d'Arthur, répond aux pressantes demandes de Galehot et décide de changer de camp. Il s'agit là d'une fine – mais douloureuse pour l'honneur du chevalier – ruse pour mieux assurer la victoire d'Arthur sur Galeholt dont l'armée est plus puissante. C'est précisément cet état intérieur de Lancelot forcé de jouer pour un temps le rôle de traître et d'opportuniste – à quoi s'ajoute une promesse faite à la dame de Malohaut qu'il ne pourra tenir – qui vient ternir et contrebalancer toute la joie exprimée par Galehot. Le texte déroulé sous la miniature est le suivant :

> Or dit li comptes que quant le hault prince Galeholt ot en son paveillon Lancelot du Lac, il l'onneure de quanqu'il puet et font partout feste et joye. Lancelot ne se conforte riens, ains estoit comme homme qui eüst ire et dueil, et trop se paine le hault prince Galeholt de lui reconforter, mais il ne puet et ce ne lui vault riens. Et Lancelot avoit grant ire de ce qu'il s'estoit mesfait vers la dame de Maloant de ce qu'il devoit la nuit retourner en sa maison et il n'estoit retournez. Ce est une chose qui le griefve moult malement. L'autre chose si estoit que il pensoit moult a l'affaire du hault prince Galeholt et du roy Artus. Et quant il fu heure de souper et les tables furent mises et le mengier apprestez, il s'alerent seoir aux tables et mengierent et burent aisieement et le hault prince Galeholt l'onnouroit et servoit de tout son pouoir. La nuit fu couchiez moult honnourablement.[27]

Pourquoi avoir choisi de représenter cette scène, alors qu'il n'y a pas de joie franche ni partagée qui puisse donner à l'image un caractère spectaculaire et qu'en amont et en aval, le texte décrit de fabuleux affrontements entre les deux armées ? Pourquoi ne pas avoir préféré une scène de bataille ? C'est sans doute cette tension intérieure qui déchire Lancelot et son audace à pactiser avec l'ennemi, pour mieux le gagner à la cause d'Arthur, qui a intéressé les miniaturistes. Cela explique alors pourquoi l'image est si économe de moyens (deux personnages debout, un pavillon ouvert) pour figurer une scène courtoise de réjouissance : il n'y a pas de réjouissance pour Lancelot pris dans ses pensées douloureuses qui mêlent *ire et dueil*[28]. C'est pourquoi le texte ne développe pas non plus ces mentions presque rituelles de paroles échangées pendant et après le temps

[26] Cet épisode de la guerre entre Arthur et Galeholt qui veut conquérir le royaume de Logres, puis de la reddition de Galeholt, est repris du *Lancelot* en prose.
[27] BnF fr. 340, fol. 58 r°/v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, section 240, p. 202-203.
[28] *Ire* et *dueil* forment un couple récurrent dans les différents textes de notre corpus – et plus généralement dans les romans de chevalerie. Il ne s'agit pas là d'une redondance, ou d'une simple accumulation rhétorique, car ces mots constituent les deux faces d'un sentiment exacerbé et essentiel chez les chevaliers : la honte. Ainsi, colère et douleur résultent de la honte qui vient frapper les chevaliers. Dans le cas présent, Lancelot souffre de sa tactique qui le met dans un rôle de parjure, ce qui provoque en lui douleur et tristesse. D'autre part, sa valeur chevaleresque, piquée par cette situation, lui fait ressentir en même temps une colère salutaire pour son honneur, dans la mesure où



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

du repas. Les discussions plaisantes entre chevaliers, étant liées à leur joie d'être ensemble, n'ont pas de place dans cet épisode où Lancelot ne peut partager la joie de Galeholt. Pourtant, c'est bien un échange de parole entre Lancelot et Galehot que l'image représente. Comment faut-il comprendre cela ? Il faut revenir quelques lignes au-dessus de la miniature, plus haut dans le folio 58 r°, pour prendre la pleine mesure de ce que la figuration propose. En effet, tout l'enjeu de ce passage consiste en des promesses échangées, des paroles données. La tactique mise au point par Lancelot est de demander un don à Galehot, en échange de sa venue dans son camp. Galehot accepte le marché, donne sa parole et le pacte est scellé, à la demande de Lancelot, devant .*IIII*. *preudeshommes* (trois rois et un évêque) pour plus de garantie. Il était donc de la première importance que la miniature rende ce pacte, cet échange de parole dont l'avenir du royaume de Logres dépend et qui génère, en conséquence, tant de tensions intérieures chez Lancelot.

En somme, l'image 32, à travers une composition des plus simples et grâce aux échos produits par le texte alentour et par la rubrique, permet de rendre toute la complexité de la situation vécue par Lancelot. Nous comprenons mieux à présent l'intérêt du contraste produit entre la rubrique et le peu d'effusion joyeuse de l'image. Toute la densité « psychologique », la tension narrative de l'épisode, où deux glorieux camps s'affrontent avant de se réconcilier, se trouve ainsi condensée dans et par ce contraste.

Dans les miniatures, les personnages sont figurés dans une neutralité d'expression qui ne traduit pas la joie qu'ils expriment et partagent dans certains épisodes. Les liens qui unissent les personnages, ainsi que leurs émotions, sont principalement figurés de manière indirecte, sous l'angle des rapports de force, lors des scènes de bataille[29], et sous l'angle des relations hiérarchisées, lors de scènes de discussion. Ce sont les faits, les événements et les situations qui dominent dans l'iconographie et non les émotions. Celles-ci ne sont qu'induites par la composition des images, par la mise en scène des corps des personnages et demandent une participation active de l'imagination du lecteur. En effet, à première vue, aucune des scènes de rencontre et de discussion relevées dans le programme iconographique du manuscrit BnF fr. 340, ne rend

elle est le déclencheur de la vengeance. L'*ire* traduit alors ce désir de vengeance qui anime chaque chevalier honteux, qui finit par prendre le dessus sur la douleur et le pousse à agir, à se battre – relançant ainsi le récit.

[29] Sur les 53 miniatures du programme iconographique qui concernent nos textes, 29 portent ainsi sur des scènes de bataille.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

directement cette énergie joyeuse, cette fête des rapports d'amitié et de solidarité entre chevaliers, si présentes dans le texte, faisant régulièrement *rire* ces derniers.

## 3. Étude de trois scènes de *rire*

*1^e^ scène : folio 75 r°-v°*

Cet épisode est situé assez loin d'une miniature, puisque la plus proche est l'image 39, deux folios plus haut – représentant un combat à l'épée entre deux chevaliers à cheval. Il s'agit ici d'une courte scène *comique* qui se déroule entre Segurades, Dynadain et l'ermite qui les héberge ce soir-là. Il ne s'agit pas d'une scène de rencontre mais de sa suite immédiate : les discussions divertissantes qui ont lieu pendant le dîner. L'ermite s'*émerveille* de l'appétit de son Segurades qui *estoit accoutumé que l'en lui donnast autant de viande comme a .X. chevaliers*. Il lui fait donc apporter de la nourriture *.XII. hommes* – on remarque ici l'attention délicate et généreuse de l'ermite qui en fait apporter encore plus qu'il n'en suffit normalement – et Segurades *la mengue erramment*. Alors Dynadain *qui tout ce voit, s'en merveille, et dist a l'ermite en riant : « Hostes,* […] *ne tenez a merveilles, car il est freres aux loups qui deveurent quanque devant eulx leur vient ». Li hermites s'en rit*.[30]

On assiste ici à une scène qui provoque l'hilarité des personnages. Le comique de situation et de caractère est produit par l'exagération, au début inquiétante – l'ermite se signe et le mot *merveille* apparaît quatre fois dans ce court passage, signalant l'étrangeté de la situation – de l'appétit du chevalier. Ce passage reflète plusieurs facettes de l'énergie débordante qui anime nos *jeunes* chevaliers : la joie, l'humour (*car il est freres aux loups*[31]), le rire et l'appétit dévorant.

*2^e^ scène : folio 76 r°*

[30] Folio 75 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, page 257.
[31] Dans cette séquence, le comique frôle l'inquiétant et cette dernière remarque de Dynadain participe de cette ambiguïté, car le loup est l'animal inquiétant par excellence.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Le deuxième exemple de rire met en scène les deux mêmes chevaliers et, comme pour l'extrait précédent, elle se trouve située assez loin d'une miniature – la plus proche sera l'image 40, au folio 77 v°, qui représente une mêlée sanglante de quatre chevaliers à cheval. Cette fois, c'est une scène de rencontre qui est à l'origine de la joie et du rire. Segurades et Dynadain chevauchent et rencontrent, près d'une fontaine, plusieurs chevaliers au repos. Dynadain les reconnaît *pource qu'il n'avoient leur heaumes en leur testes*, ce qui provoque son euphorie :

> Et quant il ot veüz et congneüz, il ot gran joie et commença maintenant a rire vers Segurades et fait semblant de grant leesce. « Sire, fait Segurades, de quoy riez vous ? Et de quoy avez vous si grant joie ?– Sire, fait Dynadain, se je ay joie et leesce, ce n'est pas merveille, car tout le monde desiroit faire feste et devroit quant il veïssent ces preudommes qui la sont. – Et qui sont il ? fait Segurades. » […] [32]

Dynadain rit *vers* Segurades, il lui adresse son rire, comme on adresse une parole, ce qui fait réagir Segurades qui demande alors des explications. Nous retrouvons donc une fois de plus cette fonction communicative du rire qui précède l'échange de paroles. Durant les quelques lignes de ce dialogue, huit occurrences du champ lexical de la joie apparaissent, trois fois précédées de *grant*. Une telle concentration permet ici de parler d'euphorie. Cette rencontre fortuite, qui se transforme en scène de retrouvailles car Dynadain connaît les chevaliers, montre à quel point les retrouvailles sont des temps forts pour les chevaliers et quelle énergie de joie les anime.

À travers cette joie se lit le plaisir de se retrouver entre soi – entre prestigieux membres de la chevalerie errante –, le plaisir d'en admirer ses membres, présentés juste après par Dynadain comme *la fleur de tous les autres chevaliers du monde*. Ainsi, la deuxième moitié de cette séquence consiste en la description détaillée des armes de chacun de ces chevaliers dont la rencontre provoque l'euphorie : façon indirecte de s'enorgueillir d'appartenir à la même classe prestigieuse, et de se voir en miroir. Ainsi, chez ces chevaliers, la joie est également celle de la projection, de la conscience d'appartenir à un groupe dont on partage les valeurs et les codes, avec lequel on fait corps et dont la glorification des membres, permet indirectement (humilité oblige) de se glorifier soi-même. En outre, cette joie traduit la très forte dimension de compagnonnage qui lient ces chevaliers. Nous rejoignons ici les considérations de Michel Olsen sur l'amitié qui domine entre les chevaliers de *Guiron le courtois*, au

[32] Folio 76 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, page 260.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

détriment des sentiments amoureux notamment[33]. Les réflexions menées par Sophie Albert vont également dans ce sens, arrivant à la conclusion que dans *Guiron le courtois*, c'est « l'amitié virile » qui l'emporte sur l'amour de Dieu ou de la femme[34].

*3e scène : folio 72 r°*

Encore une fois, nous sommes assez loin d'une miniature, puisque la plus proche est l'image 38, deux folios plus loin. Dans ce passage, Meliadus et Lamorat chevauchent ensemble et rencontrent Guiron :

> Que vous en diroie-je ? Quant le roy Meliadus et Lamorat et Guiron furent venus ensemble, il se congnurent bien. Il s'entrefirent grant joye et grant feste.[35]

La reconnaissance de l'autre, lorsqu'il s'agit d'un ami, provoque immédiatement la joie réciproque des chevaliers (*s'entrefirent*). Il ne s'agit pas d'une joie tiède, nous l'avons vu dans le tableau récapitulatif, il est rare que le mot *joye* ne soit pas précédé, au minimum, de l'épithète *grant*, et ne soit pas couplée avec une autre mention, comme ici, la *feste*. Cette joie provoque l'échange de parole entre les chevaliers qui profitent de ces temps de rencontre pour prendre des nouvelles les uns des autres : *« Sire Guiron, fait le roy Meliadus, quelle aventure vous amaine ainsi seul par cest pays ? »*. L'énergie joyeuse générée par la rencontre se lit également à travers les interjections *Haa*, mises coup sur coup au début de deux prises de parole de Meliadus et Guiron qui traduisent leur émotion et leur avidité à prendre des nouvelles d'autres chevaliers :

> « Haa sire, fait le roy, voirement alons nous querant cellui meïsmes que vous querez […]. – Haa sire, fait Guiron, pour Dieu et pour franchise, puis que vous le veïstes, dites moy que vous en veïstes de lui. »

Tout comme le rire – son inarticulé qui exprime spontanément la joie –, l'exclamation brute et condensée traduit l'énergie qui jaillit de ces chevaliers. Elle prélude elle aussi à la prise de parole. Nous sommes donc une fois de plus dans le

[33] M. Olsen écrit, à propos de l'étude d'un récit contenu au § 78 de l'*Analyse* de R. Lathuillère : « Bien plus que l'amour, ce récit loue la générosité et l'amitié », Michel OLSEN, « *Guiron le courtois*, décadence du code chevaleresque », *Revue romane*, t. 12, 1977, p. 80.
[34] Voir Sophie ALBERT, « Échos de gloires et de *hontes*. », art. cité. L'amitié entre les chevaliers errants de *Guiron le courtois* étant bien étudiée par Sophie Albert, nous ne nous y arrêterons pas et renvoyons à sa thèse, *op. cit.*, *passim*.
[35] Folio 72 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 246.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

schéma type : rencontre – joie – dialogue, récits enchâssés. D'autre part, l'émotion exprimée dans ces échanges traduit la force des liens affectifs qui unissent les chevaliers et les poussent toujours les uns vers les autres, au gré des fluctuances de leurs chevauchées aventureuses.

Ainsi lorsque, deux colonnes plus loin, les trois chevaliers en rencontrent un autre :

> Que vous en diroie-je ? Il congnut les chevaliers et eulx lui et s'entrefirent la greigneur joye et feste du monde. Et quant les chevalier se sont conjoÿ une grant piece […].[36]

L'expression stéréotypée, accentuée avec le superlatif *greigneur*, est prise dans un effet d'accumulation qui marque le séquençage de la progression narrative des chevaliers : chevauchée – rencontre fortuite – joie – reprise de l'aventure. Ce dernier exemple donne une indication supplémentaire, bien que figée et vague, sur la temporalité de la joie de ces retrouvailles qui durent *une grant piece*. D'autre part, la présence du verbe *se conjoir* décrit bien le partage et la réciprocité de l'énergie joyeuse qui anime les chevaliers.

Cependant, malgré les indications temporelles de la narration, ces séquences ne durent pas – ou plutôt ne durent que le temps de la ligne de texte qui l'énonce dans la colonne manuscrite. L'action, redensifiée, relancée par la jonction d'un autre personnage, reprend immédiatement son cours : ici, Lac se fera bientôt abattre par un chevalier ennemi. Ainsi, comme le montre la suite du passage, de la joie spontanée, impulsive et expressive de ces chevaliers, le récit passe, selon une transition minimale, à la violence extrême d'affrontements mâles où la vie même se trouve mise en balance et n'a qu'une importance toute secondaire.

Parmi les occurrences relevées, nous voyons que la joie concerne avant tout une catégorie de personnages : les chevaliers errants. Résultant de connaissances, ou de reconnaissances, établies au détour des chemins ou à l'occasion de haltes, la joie est ainsi fortement liée aux surprises hasardeuses, l'errance agissant alors comme source de joie. L'énergie joyeuse est intrinsèque au chevalier errant et à son mode de vie. Elle est avant tout la conséquence des rapports d'amitié, de compagnonnage qui unissent les chevaliers, dans la *Compilation* de Rusticien de Pise, comme dans *Guiron le courtois*. Elle renforce leur sentiment solidaire et fier d'appartenir à une même classe, à une



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

même communauté dont chacun partage les valeurs.

Préludant la plupart du temps à la prise de parole, la joie est également un moteur de récit. Son expression, ainsi que l'échange de nouvelles qui en résultent sont autant de prétextes pour produire du récit, et du récit dans le récit[37]. On voit donc que l'énergie joyeuse, par ses multiples présences ponctuelles qui relancent et réorientent le récit, produit un mouvement en parfaite adéquation avec la forme narrative qui caractérise la *Compilation* et une grande partie de *Guiron le courtois* : l'épisode. C'est précisément ce lien entre parole/récit et joie qui se trouve être le plus exploité par les miniatures. Le *Roman de Meliadus* qui fait suite à ces folios de transition, quant à lui, développe une énergie de joie un peu différente, moins légère, moins spontanément exubérante, ce qui est à relier là aussi à sa forme narrative générale. En effet, dans cette partie, le récit est plus tenu, orienté selon des événements majeurs qui s'étalent dans la durée et structurent sensiblement la narration, influant sur les événements et les relations entre les personnages.

## B. — Joie, rire et sourire dans le *Roman de Meliadus*

### Introduction

Dans cette partie, même si la joie est toujours régulièrement mentionnée, l'on rit moins impulsivement et moins fortement. Les chevaliers semblent un peu moins fougueux, moins énergiquement « jeunes » aussi. L'énergie des chevaliers est placée ailleurs et produit une tension plus sérieuse, plus tenue dans le récit. Cette énergie est avant tout canalisée dans la tactique, la diplomatie guerrière et dans les fait d'armes qui occupent une grande partie du récit. En effet, le *Roman de Meliadus* porte sur deux

[36] Folio 72 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 247.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

événements majeurs, la guerre contre le roi d'Écosse et celle contre les Saxons, et un personnage principal, Meliadus[38] . Durant soixante-quatre folios, le récit se déroule dans une durée narrative longue, tenue et orientée vers une fin unique : ramener la paix dans le royaume de Logres. La réconciliation et la concorde semblent d'ailleurs être le thème principal de ce récit : que ce soit la réconciliation d'Arthur et Meliadus (après l'enlèvement de la reine d'Écosse et la guerre qui en a découlé) ; la réconciliation de Meliadus avec le Bon Chevalier sans Peur ; et enfin celle d'Ariohan, et de tout le peuple saxon, avec Arthur et le royaume de Logres – réconciliation finale qui ramène la paix générale.

Dans cette partie, l'expression de la joie a d'autres fonctions et vient s'insérer, par touches espacées, dans une série d'épisodes hauts en tension dramatique. Les soixante-quatre folios qui concernent le *Roman de Meliadus*[39], contiennent une centaine d'occurrences du champ lexical de la joie. Cette présence est proportionnellement beaucoup moins importante que dans les quinze folios de transition de la *Compilation* qui contenait une quarantaine d'occurrences. Est-ce à dire que là où Guiron est, le ton de la fiction se fait plus léger, plus joyeux ? Et là où Meliadus est, le ton se fait plus lourd et plus sérieux ? Il faudrait, pour vérifier la validité de cette hypothèse, relever et comparer dans chaque manuscrit de *Guiron le courtois*, l'intégralité des occurrences de joie dans la partie du *Roman de Meliadus* et dans celle du *Roman de Guiron*. En revanche, une constatation portant sur l'éclatement du récit comme étant plus propice aux éclats de joie nous semble intéressante. Ainsi, avec Meliadus le récit est tenu, avec Guiron, le récit se trouve éclaté en une multitude d'épisodes aventureux, présents ou passés. Ce phénomène pourrait-il s'expliquer par le fait que Meliadus est rattaché à toute une tradition littéraire, grâce à sa paternité prestigieuse : Tristan lui permettant

---

[37] Sur l'analyse des récits enchâssés, nous renvoyons à la thèse de Sophie ALBERT, *op. cit.*, *passim.*

[38] Guiron est totalement absent de l'univers fictionnel de cette partie autonome, son nom même n'est jamais cité. Cette absence sera justifiée rétrospectivement au début de la reprise de la *Compilation*, au folio 110 v°. Le géant Nabon le Noir explique, en effet, *a ses plus privez barons* qu'il tient dans ses *fortes prisons* Guiron le courtois, ainsi que le Bon Chevalier sans Peur et Danain le Roux et qu'il les fera exécuter si Arthur ne veut pas lui rendre hommage et venir à la fête qu'il organisera pour l'adoubement de son fils. Suivra, au folio 111 r°, une transcription de la lettre que Nabon fait porter à Arthur, qui pose les termes de son chantage. Dans cette lettre, Nabon citera les trois chevaliers qu'il détient, ajoutant en plus le nom du Morhault d'Irlande. Au folio 111 v°, Lancelot interceptera cette lettre, la lira et comprendra *comment il tenoit Guiron et les autres compaignons qui sont dedens nommez*. Par la suite, lorsque cette nouvelle de la captivité des chevaliers se mettra à circuler, Guiron seul sera nommé et détaché du groupe global des captifs. Il s'agira toujours de *Guiron et des autres compaignons*, ou du seul nom de Guiron qui apparaîtra à de très nombreuses reprises, procédé stylistique qui permet de redonner une certaine importance héroïque au personnage et de lancer une quête dont il est le but. Le chevalier brille ainsi par son absence. Cette explication rétrospective de la capture des principaux chevaliers permet à l'auteur-compilateur, d'une part, de lier la *Compilation* et le *Roman de Meliadus* en fournissant une raison à l'absence subite et radicale de Guiron dans toute cette partie, et, d'autre part, de créer un « moteur de recherche » pour le récit qui se poursuit.

[39] Des folios 79 r° à 110 v°, cf. John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 271 à 383 ; ce qui correspond aux paragraphes 43 à 48 de Roger LATHUILLÈRE, *op. cit.*



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

d'être un père « biologique » et « littéraire ». Quant à Guiron, au contraire, il apparaît comme un véritable électron libre, sans attache généalogique ni littéraire. Ces personnages renvoient à deux conceptions totalement différentes du héros chevaleresque et impliquent deux rapports à la narration très différents, d'où ces divergences formelles et structurelles qui correspondent, dans les récits, à chacun d'entre eux.

Comme pour la précédente étude, nous avons synthétisé dans un tableau récapitulatif les diverses occurrences de joie, rire et sourire rencontrées dans le *Roman de Meliadus* du manuscrit BnF fr. 340. Nous avons également synthétisé l'ensemble des épisodes de cette partie.

| Folios Ms BnF fr. 340 | Description des occurrences | Réf. J. Fligelman Levy | |
|---|---|---|---|
| 79 r°-82 r°<br><br>**(1)** | (Le roman est ouvert par la miniature 41)<br>Récit de l'enlèvement de la reine d'Écosse par Meliadus. Une guerre se déclenche. Meliadus est battu et fait prisonnier par Arthur, ce qui déclenche la douleur intense de ses alliés et, au contraire, la « **joie** merveilleuse » de l'armée d'Arthur qui, lui-même, « est plus **joiant** que il n'en monstre le semblant ». L'armée d'Arthur fait « **feste et joie** » (tandis que les alliés de Meliadus se désolent) et est partout accueillie « a si grant **joie** ».<br>Avant de rendre la reine d'Écosse à son mari, Arthur retrouve le roi Pellinor et en est « moult **lié** et moult **joiant** », son armée également ressent une « grant **joie** ».<br>(La fin de l'épisode est marquée par la miniature 42) | p. 271-281 | |
| 82 r°-84 r°<br><br>**(2)** | Adieux déchirants de Meliadus à son jeune fils Tristan qui, voyant son père, « commence a **rire** et a prendre le par le menton ». Mais cette joie enfantine est de courte durée et s'ensuivent des torrents de larmes de Meliadus puis de Tristan.<br>Meliadus fait ensuite ses adieux à sa « terre doulce de Leonnois ». Passage hautement lyrique (ponctué de nombreuses exclamations « haa ») qui ne laisse pas non plus la place au moindre sourire. Après de longues lamentations au style direct, Meliadus se couvre le tête d'un manteau et pleure longuement. Puis, « il s'encline sus un chevalier et s'en dort ». | p. 281-287 | |
| 84 r°-84 v° | Liesse des gens du royaume au retour d'une partie de l'armée du roi Arthur et à la nouvelle de la conquête de la terre de Léonois : « il trouverent grant **joye** et | p. 287-288 | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **(3)** | grant **feste** ou royaume de Logres, que le royaume est en **joie**. **Joie** faisoient povre et riche […]. Pour ces nouvelles estoient tous en **joie** […]. Pour ce furent trop **joiant** quant il sorent comment il estoit avenu au roy Artus et a ses amis. »<br>Meliadus arrive donc au royaume de Logres et est mis en prison (ce qui est marqué par la miniature 43). | | |
| 84 v°-86 r°<br>**(4)** | Arthur, qui était resté en Léonois, tombe malade sur le chemin du retour. Sa maladie dure toute une année. Pendant ce temps, des guerres se déclenchent entre les barons du royaumes de Logres, et la discorde règne. Une mention de joie apparaît, concernant l'armée du roi d'Irlande, lors de son arrivée sur les terres du roi de Norgales qu'il veut envahir : « Moult sont **joyaux** quant il se voient arrivez en la terre de leur ennemis. Grant **joie** font […] » (fol. 85 v°) | p. 289-294 | |
| 86 r°-90 r°<br>**(5)** | Puis la nouvelle de la guérison d'Arthur se répand (ce qui est marqué par la miniature 44).<br>Apprenant cette nouvelle, le roy de Norgales en est « moult durement **joiant**. »<br>Arthur appelle tous ses barons pour former une armée afin de repousser les Saxons qui ont envahi le royaume de Logres. Mais l'armée n'est pas assez grande. Gauvain part alors demander son aide au Bon Chevalier sans Peur qui accepte de s'allier à Arthur s'il délivre Meliadus. Gauvain et son cousin reviennent avec cette nouvelle à Kamaalot, et « a grant **joie** et a grant **feste** les recoivent tous ».<br>Arthur ne délivre pourtant pas encore Meliadus mais l'installe « en une autre plus belle prison » qui a « deux grans fenestres de fer ». Meliadus est « plus **lié** que il ne soloit » de ce changement. Il peut ainsi observer la plaine et les chevaliers qui la traversent, ce qui le rend plus **lié** qu'il n'estoit devant »<br>Après toutes sortes de négociations, Arthur accepte de délivrer Meliadus qui est de bon conseil et grâce à qui le roi Pellinor et le Bon Chevalier sans Peur accepteront de rejoindre l'armée de Logres. | p. 295-310 | |
| 90 v°-91 r°<br>**(6)** | Gauvain annonce à Meliadus sa délivrance pour le lendemain. Meliadus en est « **joiant** », « Pieça mais n'ot si grant **joye**. », « Meliadus est plus **joiant** que il ne souloit ». Dialogues au style direct.<br>Gauvain, en entendant les paroles de Meliadus « commence a **rire** », puis il se fait installer un lit dans la chambre où Meliadus est enfermé, pour passer la nuit avec lui. Ils discutent une bonne partie de la nuit ensemble, et Meliadus demande des nouvelles de son fils. Dialogues au style direct. Puis, ils se couchent et « passent la nuit en grant **aise** et en grant **solas**. Le roy est **liez** des nouvelles de son enfant que messire | p. 310-313 | |



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

| | | |
|---|---|---|
| | Gauvain lui a comptees, que a grant paine puet dormir. » | |
| 91 v°-93 r°<br><br>**(7)** | Meliadus est amené au palais, devant Arthur. Dialogue au style direct. Tout le monde est réconforté de la délivrance de Meliadus grâce à qui les Saxons pourront être vaincus : « Apres cestui parlement, commence la **joye** et la **feste** si merveilleuse que ja avoit grant temps passé que en la maison le roy Artus n'avoit eu fait si grant **feste** devant. », « Il n'a laiens ne fol ne sage qui **lié** ne soit de celle delivrance ».<br>Ensuite, Meliadus écrit une lettre au Bon Chevalier sans peur pour le remercier d'avoir plaidé sa délivrance auprès d'Arthur et pour l'enjoindre à venir renforcer l'armée du roi contre les Saxons. Yvain va porter cette lettre au Bon Chevalier sans Peur qui « fist **joie** merveilleuse » à le voir et à l'entendre. Puis, il « commence a **soubzrire** et dist en **soubzriant** » suivent des paroles au style direct. Ensuite, le Bon Chevalier sans Peur « prent les lettres et se drece encontre et le baise et dit : « Certes, de cestui present sui je moult **liez** […] ». Puis, il « brise le seel » et lit la lettre de Meliadus.<br>(cela est marqué par la miniature 45 – qui peut représenter à la fois la lettre de Meliadus et celle que le Bon Chevalier sans Peur rédigera ensuite.)<br>À la fin de sa lecture, le Bon Chevalier sans Peur « commence a **soubzrire** a soy meismes. Or est plus **lié** que il ne souloit et plus **joiant**. » Dialogues entre lui et Yvain.<br>Survient un chevalier qui annonce au Bon Chevalier sans Peur que le roi Pellinor a rassemblé son armée et qu'il est prêt à partir. « A ceste parole respont le Bon Chevalier en **soubzriant** et dist que […] ». Suit une prise de parole directe, bien que commencée au style indirect. | p. 314-322 |
| 93 r°-94 r°<br><br>**(8)** | Le Bon Chevalier sans Peur, après avoir longuement réfléchi, rédige une réponse à Meliadus qui scelle leur réconciliation (« le loup et l'agneau boivent désormais dans le même ruisseau »).<br>Yvain retourne à Kamaalot et Arthur est « moult **liez** » des nouvelles qu'il apporte.<br>Puis, il donne la lettre à Meliadus qui « les desploie » (ce qui est marqué par la miniature 46, puis par la transcription de la lettre). Meliadus lit cette lettre, il en est « plus **liez** que il ne fu pieça mais ». Arthur la lit aussi et « il s'en **rist** », suivent des paroles au style indirect.<br>Meliadus envoie ensuite de ses nouvelles à d'autres chevaliers amis, qui sont « moult **liez** » et en ont « orendroit **joye** plus grant d'assez. Ils en sont **liez** et | p. 322- 327 |



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

| | | |
|---|---|---|
| | leurs chevaliers aussi […] ».<br>Ceux de Léonois, en apprenant cette délivrance, « en font **joie** si merveilleuse que il ne firent oncques **joie** envers ceste. », « Tous entendent a faire **joie**. »<br>Ce qui regonfle leur sentiment envers son fils Tristan qu'ils « chierissent assez plus que devant et **conjoissent** ». Ils viennent le voir et en sont « **lié** et **joiant** ». (Contrairement au roy Marc qui le hait – suit une petite digression sur les motifs de cette haine.) | |
| 94 r°-95 r°<br><br>**(9)** | (début de passage marqué par la miniature 47)<br>Le Bon Chevalier sans Peur est « **lié** et **joiant** moult durement » des nouvelles de Meliadus qui lui sont données. Il fait rassembler « toute sa gent a son chastel ». « Grant **joie** mainent et grant **feste** de ce que le roi Meliadus est delivré ». Puis, il reçoit un message du roi Pellinor qui lui annonce sa venue et en est « **joiant** moult durement ».<br>Après avoir fait trois jours de « **feste** » (2 occurrences) en l'honneur de Pellinor, les deux chevaliers partent ensemble pour Kamaalot, avec leurs armées.<br>Retrouvailles joyeuses avec Meliadus, qui « tant est **lié** », « **solacié**, **deduit** » et qui a repris toutes ses couleurs. « Grant est la **joie** et grant est la **feste** que les roys s'entrefirent quant il s'entrevirent et puis se vont entrebaisier. » Le Bon Chevalier sans Peur « moult est **lié** en son cuer ».<br>« Ils se sont **entreconjoÿ** une grant piece et accolez ».<br>La cité de Kamaalot tout entière « brait toute de **joie** », « **feste** » et « **joie** » (multiples occurrences en quelques lignes) durent trois jours car plus personne ne craint les Saxons à présent. | p. 328-330 |
| 95 r°-97 v°<br><br>**(10)** | L'armée d'Arthur se prépare au combat. Le roi est « **liez** et **joiant** durement » car il a une bonne armée avec lui.<br>Première journée de bataille acharnée contre les Saxons. Aucune armée n'a l'avantage. La trêve de fin de journée permet à Arthur de faire le point avec Meliadus, Pellinor et le Bon Chevalier sans Peur. Arthur parle d'un chevalier saxon monté sur « un cheval noir » et qui « portoit unes armes d'argent » et qui est le plus fabuleux et le plus fort des chevaliers qu'il ait jamais vus. Ce chevalier s'est battu mieux que ceux de Logres et que Meliadus lui-même… Après cette parole d'Arthur, tous « commencent a **rire** ».<br>Pellinor demande alors à Arthur de ne pas blâmer l'excellent chevalier qu'est Meliadus. Il dit que grâce à lui et au Bon Chevalier sans Peur, ceux qui ont une couronne peuvent encore la porter. Arthur lui demande qui selon lui, de Meliadus ou du Bon Chevalier sans Peur a le mieux combattu aujourd'hui. Pellinor répond | p. 331-339 |



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

| | | |
|---|---|---|
| | que c'est Meliadus. « Et lors commence a **rire** le roy Meliadus et tous les autres ». | |
| 97 v°-100 v°<br><br>**(11)** | Pendant la trêve, deux messagers saxons apportent une proposition d'Ariohan. Constatant les très lourdes pertes subies par les deux armées, le chef saxon propose une « querelle corps a corps » contre lui pour régler le conflit. Arthur doit donc désigner son champion. Le Bon Chevalier demande à Arthur de le désigner, mais selon l'avis unanime, le meilleur chevalier est Meliadus. Meliadus, alors que « les lermes lui cheent des yeux », prend la parole et accepte cet honneur.<br>Les messagers rapportent cette décision à Ariohan. Danor, le cousin d'Ariohan « n'est pas moult liez de ces nouvelles » et devant la valeur de Meliadus, il craint pour son cousin.<br>L'armée d'Ariohan fait « grant **joie** » (deux occurrences) à l'annonce du duel du lendemain, contrairement aux chevaliers d'Arthur qui « joie ne feste n'en font mie »... | p. 339-349 |
| 100 v°-101 r°<br><br>**(12)** | Pellinor et Meliadus discutent, puis s'endorment. | p. 349-350 |
| 101 r°-102 r°<br><br>**(13)** | Préparatifs de la journée.<br>Gauvain fait l'éloge de Meliadus, si beau et si « grant » (en taille mais aussi en valeur), « meilleur chevalier du monde », « si preux et si legier » et « de si grant force ». Pellinor demande à Gauvain pourquoi il regarde ainsi Meliadus. À cette question, Gauvain « commence a **soubzrire** » et lui répond (paroles au style direct). Il explique notamment qu'à côté d'un tel chevalier, il se sent n'être qu'un « enfant ».<br>Entendant cela, Meliadus « dist en **soubzriant** […] », suivent des paroles au style direct, où Meliadus exprime son humilité et ses doutes quant à sa force. | p. 350-354 |
| 102 r°-102 v°<br><br>**(14)** | Meliadus est préparé au combat. Arthur lui donne son épée Escalibor et son heaume, puis le mène « jusques aux lices », dans les pleurs et l'émotion. | p. 354-356 |
| 102 v°<br><br>104 r°<br><br>**(15)**<br><br><br>104 v° | Début du long duel (marqué par la miniature 48).<br><br>Les deux camps font des pronostics sur le vainqueur et les Saxons sont « **liez** durement », « sont **joieux** », oncques mais n'orent si grant **joie** », alors que les chevaliers de Logres sont « dolens et tristes » de l'état de Meliadus…<br>Le narrateur insiste sur ce contraste de sentiments : « les uns en sont tristes et dolens et les autres en sont | p. 356<br><br>p.360<br><br><br><br>p. 362 |



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

| | | |
|---|---|---|
| | **liez** et **joyeux**. En telle maniere va des aventures. » | |
| 104 v° | Premières paroles échangées par les combattants, quand Meliadus, voyant que son adversaire « lasse et traveillié » veut se reposer un peu, l'interpelle. Puis, il se met à le frapper de grands coups. | p. 362 |
| 104 v° | Meliadus assène un coup plus rude que les autres sur la tête d'Ariohan. Celui-ci, tout étourdi, se « trait un pou arriere et commence a **sousrire** a lui meismes. » | p. 363 |
| **(16)** | Meliadus, vexé par ce sourire, l'interpelle : « […] vous **riez** ore ? Or vous gardez […] que cestui **ris** ne vous court en pleur. »<br>Ariohan lui répond alors : « […] si je **ris** ce n'est mie merveille ». Ariohan lui explique ensuite qu'il était déçu du peu de force des coups précédents mais maintenant qu'il sait que c'était une tactique de son adversaire, il s'en réjouit. C'est pourquoi, dit-il, « […] de vous me **soubzriroie** en moy meismes. »<br>La bataille reprend de plus belle. | |
| 106 r°-106 v° | Ariohan se demande « a soy meismes » qui est son adversaire. Meliadus entend ces paroles et « s'efforce adonc de parler et respont », suit un dialogue sur l'identité de Meliadus et sur la bataille, ce qui leur permet de se reposer. Puis, ils décident de recommencer la bataille. | p. 367-369 |
| **(17)** | | |
| 107 r° | Court dialogue belliqueux entre les combattants à propos de leurs armes. Meliadus annonce qu'il sera bientôt en possession de l'écu et de l'épée de son adversaire. Entendant cela, Ariohan « commence forment a **rire** ». Suit une prise de parole directe où il déclare que « ceste est bien parole d'enfant »... | p. 370 |
| **(18)** | | |
| 107 r° | Puis, par ruse tactique, Meliadus réussit à récupérer l'épée d'Ariohan et « quant il la tint, il se trait un poy arriere **lié** et **joiant** assez plus que il ne fu huy mais […] » (épisode marqué par la miniature 49).<br>Suivent des dialogues entre les deux adversaires. | p. 371 |
| **(19)** | | |
| 107 v° | Ensuite, la bataille reprend, avec acharnement. Les combattants ont de moins en moins de protection sur eux et leurs chairs sont de plus en plus entaillées… | p. 373 |
| 108 r° | Ils sont épuisés. Dernier dialogue avant la fin du combat. | p. 375 |
| 108 v°-109 r° | Fin de la bataille.<br>Meliadus en sort vainqueur et demande grâce au roi Arthur pour son valeureux adversaire. Arthur laisse la vie sauve à Ariohan, concluant la paix, avec la soumission des Saxons au royaume de Logres. Arthur autorise les Saxons à rentrer dans leur terre, ce qui les rend « **joieux** moult durement ». Il garde cependant Ariohan à la cour, pour soigner ses blessures en même temps que celles de Meliadus. | p. 376-378 |
| **(20)** | | |



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

| | | |
|---|---|---|
| 109 r°-110 v°<br><br>**(21)** | Description de la chapelle (avec les statues de Meliadus et Ariohan) édifiée par Arthur pour commémorer ce duel héroïque.<br>(Passage marqué par la miniature 50)<br>Chapelle visitée plus tard par Charlemagne qui y fait suspendre son écu et son heaume, en guise d'hommage.<br><br>(Fin du *Roman de Meliadus*) | p. 378-383 |

## 1. Champ lexical de la joie

*Remarques et répartition des occurrences*

Le texte du *Roman de Meliadus* contient une centaine d'occurrences du champ lexical de la joie. Parmi les vingt-et-une séquences définies, cinq ne contiennent aucune mention de joie[40] : les premiers folios, notamment, qui supportent le grand pan des péripéties dramatiques liées à l'enlèvement de la reine d'Écosse, et l'exil de Meliadus qui s'enchaîne en conséquence. Ces deux épisodes dramatiquement très tendus, n'offrent pas la moindre place à l'expression de la joie. Nous pourrions également inclure ici la séquence 2, elle aussi presque intégralement dénuée de toute mention de joie. Seulement un petit rire y résonne, qui mérite notre attention. Nous l'étudierons plus loin. Les autres séquences qui ne contiennent pas de joie sont liées à la veille et aux préparatifs du fameux duel entre Meliadus et Ariohan qui mettra fin à la guerre contre les Saxons. De nombreux passages de ce combat long et harassant en sont également dépourvus, ce qui va de soi. Enfin, la dernière séquence à ne présenter aucun signe de joie est celle qui clôt le *Roman de Meliadus*, quand Charlemagne visite la chapelle édifiée par Arthur pour commémorer la bataille entre Meliadus et Ariohan. Mais avant de passer à l'analyse du champ lexical, une dernière constatation s'impose concernant la présence ou l'absence de joie dans certains passages.

Il est remarquable de voir que la fin du duel, marquée par la victoire de Meliadus sur Ariohan – et donc sur les Saxons –, ramenant la paix dans tout le royaume de Logres, ne



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

donne lieu à aucune expression de liesse collective, à aucun débordement de joie chevaleresque, comme le lecteur pourrait légitimement s'y attendre. Après tant de tensions dramatiques, la paix et la concorde apportent certes un grand soulagement dans les deux camps, mais aucun soulagement ne s'exprime par le biais de la joie. Le soulagement reste pur soulagement, ici. Sans doute cela marque-t-il l'épuisement extrême des deux armées, après leur premier affrontement violent, et surtout l'épuisement extrême des deux champions, à la fin d'une bataille de quatorze folios dont le *suspens* a été partagé par tous les chevaliers. La seule joie qui apparaît dans ce dénouement, discrète et modeste, est celle des saxons qu'Arthur autorise à rentrer, saufs et libres, dans leur terre. Et encore cette joie n'est-elle pas exprimée directement, mais dans une tournure de phrase subtilement indirecte où le narrateur nous rapporte les propos tenus par Arthur aux Saxons, en même temps que la réaction de ces derniers :

> « Je vouldroie que les Sesnes feüssent arriere en leur terre. Or leur demandez se il le veulent faire en telle maniere comme vous le dictes. » Et il leur demandent, que de ceste chose sont il joieux moult durement, et si estoient il sans doubte, car bien veoient apertement que il avoient le tout perdu, se ne fust le roy Meliadus qui ceste concorde y avoit mise. [41]

L'utilisation du style indirect ici permet à ces Saxons – qui n'expriment donc pas directement leur sentiment de joie… – de ne pas être trop humiliés par cette joie qu'ils éprouvent mais qui est trop étroitement liée à la reconnaissance de leur défaite. Voilà donc le seul exemple de joie en cette fin de guerre : une joie indirecte et modeste. Le texte s'intéresse plutôt au sort des deux héros exténués dont il faut soigner les blessures.

À l'inverse, les séquences qui montrent la plus forte concentration et la plus forte intensité de joie renvoient principalement aux passages qui correspondent à des temps de retrouvailles entre chevaliers, comme dans le précédent tableau. Ces passages ne concernent que les chevaliers errants et particulièrement Meliadus. Ainsi l'événement qui suscite la plus grande joie est sans conteste la libération de Meliadus et ses retrouvailles avec ses compagnons Gauvain, Pellinor, le Bon Chevalier sans Peur et même Arthur contre qui il ne garde aucune rancune.

L'auteur prend tout son temps pour organiser narrativement cette libération, et commence par des échanges de correspondances diplomatiques, entremêlant tactiquement la liberté de Meliadus et l'avenir du royaume de Logres face aux

[40] Les séquences 1, 12, 14, 17, 21.
[41] Folio 109 r°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 378.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

envahisseurs saxons. Destin individuel et destin collectif se trouvent fondus dans une même tension narrative. La teneur des échanges épistolaires, ainsi que la façon dont ils sont appréhendés par les personnages concernés (destinataires et destinateurs), contiennent déjà les prémices de la joie future et entière qui résultera de la libération de Meliadus. Et lorsque cette libération, préparée et mûrie, devient effective et que Meliadus peut enfin retrouver ses chers compagnons, la joie éclate véritablement. On n'est plus alors dans le cadre d'une joie projetée dans un événement futur et vécue de manière individuelle et solitaire (comme avec les lettres), mais dans une joie partagée – ce qui semble bien être la condition et la valeur suprême de la joie pour les chevaliers – et vécue au présent. On retrouve ici le ton d'effusion de cette joie des retrouvailles qui dominait dans les folios de transition de la *Compilation*.

Ainsi, le passage qui concentre le plus de mentions de joie débute au folio 90 v°, avec l'annonce faite à Meliadus de sa libération, et s'étend jusqu'au folio 95 r° qui marque les retrouvailles entre Meliadus et ses compagnons d'armes. Ce passage de cinq folios totalise cinquante-deux occurrences sur les quatre-vingt du *Roman de Meliadus*. Plus particulièrement, les folios 93 v° à 95 r°, avec vingt-huit occurrences, contiennent une effusion de joie sans pareille, qui commence avec les retrouvailles de Pellinor et du Bon Chevalier sans Peur et culmine au moment de l'arrivée des deux chevaliers à la cour d'Arthur. Le moment précis où ceux-ci retrouvent Meliadus, au folio 95 r°, marque alors l'apothéose des retrouvailles : ce folio contient à lui seul quinze mentions de joie.

*Classement des occurrences*

Dans ce corpus d'une centaine d'occurrences, le champ lexical de la joie apparaît tout aussi figé dans des constructions stéréotypées que dans la *Compilation*. Cependant, les variations lexicales et syntaxiques sont un peu plus importantes. Le classement suivant rend compte de la fréquence de chaque forme :

| | |
|---|---|
| *Joye* | 24 occurrences |
| *Liez/lié* | 20 occurrences |
| *Joiant* | 12 occurrences |
| *Feste* | 11 occurrences |
| *Rire* | 9 occurrences |
| *Soubzrire* | 8 occurrences |



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

| | |
|---|---|
| *Joieux* | 4 occurrences |
| *Conjoir, entreconjoir, aise, solas, solacier, deduire* | apparition unique |

*Joye* est la forme qui domine largement le champ lexical de l'énergie joyeuse. De plus, ce substantif se trouve décliné dans quelques adjectifs qualificatifs (*joieux*, *joyeux*, *joyaux*) et surtout dans des formes adjectivales construites sur le participe présent *joiant* – formé sur le verbe *joir* qui signifie « bien accueillir, se réjouir, jouir de ». On compte douze occurrences de cette forme dans ce texte ; il n'y en avait aucune dans les quinze folios de la *Compilation*.

Quel est l'intérêt d'utiliser le participe présent au lieu de l'adjectif qualificatif *joieux* notamment ? Selon la valeur temporelle qui lui est liée, l'utilisation du participe présent permet de rendre le sentiment de joie « présent », c'est-à-dire, en train d'être produit et ressenti. Il a ainsi un sens actif. Alors que l'adjectif qualificatif *joieux* est justement une qualité, il désigne donc un état, un caractère inhérent au personnage qui participe de cette production de joie mais de manière plus passive, et qui en est aussi le réceptacle. Cette passivité s'explique par le fait que l'adjectif *joieux* renvoie davantage à un état psychique et non à une action en train de se produire. Dans le cas du participe présent, le personnage fait la joie, dans l'autre, il est la joie.

*Temps des verbes de joie et l'expression « Commencer à… »*

Cet effet de « présence », d'immédiateté de la joie se retrouve également dans les nombreuses constructions en participe présent du verbe « sourire ». Aucune construction de ce type n'apparaît cependant pour le verbe « rire », contrairement à ce que nous avions relevé dans la *Compilation*. Le même effet de *présenter* l'action de sourire en train de se dérouler, est applicable ici. Les deux principaux verbes de joie se construisent majoritairement soit au participe présent, soit selon la formule « commencer à », mais très rarement au présent de l'indicatif. Ce temps semble essentiellement réservé aux dialogues ; ce qui permet à l'auteur d'insister sur le caractère direct et vivant des paroles qu'il met dans la bouche de ses personnages.

Pourquoi les personnages rient et sourient-ils au participe présent, ou sont cantonnés au début de leur expression ? Est-ce une façon d'insister sur le caractère spontané, présent, vivant, mais relativement éphémère de ce genre de manifestation d'énergie



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

qu'un présent de l'indicatif aurait trop tendance à éterniser dans la prose ? Les formulations « commencer à rire, commencer à sourire », quant à elles, présentent davantage l'action à son point de départ : là encore, l'action ne s'éternise pas. Peut-on voir dans ce choix, et au-delà d'une forme figée, une intention stylistique ?

À quatre reprises, parmi les cinq séquences de rire relevées, les personnages « commencent à » rire ; à quatre reprises, parmi les trois séquences de sourire, les personnages « commencent à » sourire. Ces deux verbes et les deux actions qu'ils décrivent sont donc majoritairement présentés au point de départ de leur accomplissement.[42] Ce « commencer à » participe-t-il de l'effet d'atténuation de l'énergie de la joie dans ce texte, n'en montrant que les prémices et non le déploiement mûr ? Ou bien, à l'inverse, l'expression traduit-elle plutôt l'immédiateté et l'éclat du rire et du sourire, les rendant ainsi plus présents, plus actifs ? Les deux tendances nous semblent pouvoir correspondre au ton du *Roman de Meliadus*.

Au total, trente-cinq mots sont déclinés sur le substantif *joye* qui occupe la première place de notre classement. La deuxième place revient à l'adjectif qualificatif *liez* (le substantif *leesce*, quant à lui, est absent du corpus). Ensuite, la troisième place revient à *feste* avec onze occurrences. Enfin, la quatrième place revient à *rire* (neuf occurrences) et *soubzrire* (huit occurrences) dont les apparitions sont assez équilibrées. Dans le précédent tableau, nous avions constaté que *joye* et ses dérivés occupaient pareillement la tête du classement. Quant à *liez*/*leesce*, au contraire, ces mots n'étaient qu'assez peu représentés et largement dépassés par le substantif *feste* qui donnait vraiment le ton du passage étudié de la *Compilation*, et dont la fréquence, ici, est moindre. Ainsi, le couple *joie*/*feste* qui dominait le précédent relevé se retrouve peu : seulement cinq occurrences apparaissent, sur quatre fois plus de folios. Sur les cinq, deux sont d'ailleurs à prendre au sens propre de véritables fêtes officielles, de festivités qui se déroulent généralement sur trois jours : l'une est organisée par Arthur lorsqu'il délivre Meliadus (séquence 7), et l'autre par le Bon Chevalier sans Peur, en l'honneur du roi Pellinor (séquence 9) – cette dimension officielle se retrouvait une fois dans le premier corpus.

*Petites considérations étymologiques sur la joie*

[42] Dans la *Compilation*, les constructions verbales de « rire » sont équilibrées, entre « commencer à », participe présent et présent de l'indicatif.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

*Joye*/*joyeux* est dérivé du latin « gaudium » et *leesce*/*liez*, du latin « laetitia » qui tous deux signifient joie, réjouissance, plaisir, allégresse. Une nuance les différencie cependant car « gaudium » implique davantage de retenue et correspond à une joie plus intérieure, à une volupté des sens plus intime, tandis que « laetitia » contient une idée d'épanouissement, de joie débordante et collective[43]. La joie du premier est donc davantage tournée vers l'intérieur et celle du second, vers l'extérieur.

Cette nuance latine se retrouve dans une certaine mesure en ancien français : *joye* se couple volontiers avec la notion sensuelle de jouissance, dans l'idée de réjouissance, tandis que *leece* peut contenir, en plus de l'idée de joie, une dimension plus transcendantale, plus pleine, et mener de l'allégresse au bonheur céleste. Ce qui peut sembler à première vue paradoxal. En effet, là où le sens latin donnait une nuance d'intériorité, d'intime (« gaudium »), on aurait pu s'attendre à trouver cette transcendance, la prière et le sentiment mystique étant un état éminemment individuel et intime. Or, cette transcendance ressort précisément du mot qui contient l'idée de joie collective, de débordement – à ne pas prendre dans un sens péjoratif –, d'abondance (« laetitia »). L'épanouissement, la plénitude du sentiment de joie, dans le partage et la communication, mène ainsi au mysticisme. La joie intime et individuelle de « gaudium » est-elle trop liée à ce plaisir des sens dont on se méfie ? Ou bien correspond-elle à une conception trop moderne (et individualiste) du sentiment mystique ? Et pourtant, le latin d'Église médiéval parle aussi de « caelestis gaudium » et de la joie intérieure du chrétien touché par la foi. L'individuel peut alors reprendre le dessus sur le mysticisme collectif, et l'ambiguïté des différentes sensations liées à la joie peut même être exploitée.

Il est remarquable que le sens mystique de *leesce* – ou même celui de *joye* – ne soit que peu exploité dans nos textes. De manière générale, *Guiron le courtois* n'est pas un roman qui accorde beaucoup d'importance au sentiment religieux ou au mysticisme. Ainsi, le *Roman de Meliadus* ne compte aucune occurrence de joie à relier à une quelconque transcendance. Le texte, précédemment étudié, de la *Compilation* de Rusticien de Pise non plus, à une exception près, qu'il est intéressant d'analyser ici[44]. Au folio 74 r°, au moment où Galehot et ses compagnons se lamentent avec effusion sur le corps de Guiron qu'ils croient mort, une gestuelle de joie particulière apparaît lorsque, soudain, ils entendent et voient Guiron revenir à lui :

[43] Félix GAFFIOT, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1995.
[44] Pour une analyse des gestes de prière, cf. *infra*, p. ? ?



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

> […] il en ont la greigneur leesse que il eüssent puis que il furent nez. Il dirent et tendirent leurs mains vers le ciel et distrent : « Sire Dieux, benois soiez vous […]».

Nous lisons donc ici un bel exemple d'une gestuelle de prière liée à un intense sentiment de joie (notée par le superlatif *greigneur*), mais pas de n'importe quelle joie. En effet, l'auteur n'utilise pas le mot le plus courant du champ lexical (*joye*), mais l'un de ses synonymes dont l'emploi est beaucoup plus rare. Nous n'en avons relevé que trois occurrences et encore, deux d'entre elles sont couplées avec les substantifs *joye* ou *feste*. Autrement dit, le seul cas où *leese* apparaît seul correspond précisément à un temps de prière dans le récit. Ce mot est lui-même relayé par une gestuelle particulière (les mains tendues vers le ciel), elle-même relayée par une prise de parole directe du personnage qui adresse une prière au *Sire Dieux* qui a permis le rétablissement du *meilleur chevalier du monde*. La dimension religieuse du sentiment exprimé ici à travers le mot *leese* est donc parfaitement explicite.

Ainsi, alors que « gaudium » était davantage du côté de l'intériorité, le substantif *joye* de nos textes se trouve davantage exploité sous l'angle de la « laetitia », avec cette nuance de débordement et d'intensité qui la constitue. Débordement qui se traduit, dans le récit, par un mode d'expression efficace : rires, sourires, gestes, paroles. Cette joie, véritablement constitutive de nos personnages, est régulièrement présente dans le récit qu'elle colore et dynamise, notamment par les dialogues et par les relances d'aventure qu'elle produit. Expression et communication sont les deux axes de cette énergie joyeuse dont le propre est d'être partagée. La joie s'exprime et se partage, chez les chevaliers, d'où la nécessité de son lien avec la prise de parole directe.

Ces différentes acceptions de substantifs ancrés dans des tournures stéréotypées peuvent expliquer l'intérêt que semble avoir eu l'auteur-compilateur de notre manuscrit à coupler notamment les notions de *joye* et de *leesce*. Ainsi, à quatre reprises, *joiant* est couplé avec *lié,* dans des structures fixes où *lié* occupe toujours la première position. Arthur, Meliadus, le Bon Chevalier sans Peur : chacun se trouve être, tour à tour, *lié et joiant durement*[45]. Là où nous ne sentons que redondance, il y a peut-être approfondissement de sens. Ces couples stéréotypés sont une manière d'insister sur la qualité et la quantité de joie éprouvée par les chevaliers, qui d'une part sont dans un état de joie (ce qui est rendu par l'adjectif *lié*) et d'autre part produisent cette joie (ce qui est

[45] Cf. séquences 9, 10 et 19.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

rendu par le participe présent actif *joiant*). Des chevaliers dont on verra par la suite que ce sont toujours plus ou moins les mêmes qui expriment le plus de joie : les principaux, les meilleurs. Concernant le *Tristan en prose*, Christine Ferlampin-Acher constate que « le sourire est l'apanage des meilleurs » [46]. Ce même constat est applicable au texte du *Roman de Meliadus* contenu dans le manuscrit BnF fr. 340, dont les liens d'influences avec le *Tristan en prose* sont nombreux – y compris explicitement car le manuscrit compile des passages de ce texte à la fin du volume.

La joie est donc un critère d'excellence, tout comme la valeur héroïque. Elle est l'une des qualités requise pour être un parfait chevalier comme, dans un univers parallèle, elle l'est pour être un parfait amant. Ainsi, nos chevaliers, s'ils sont loin de cet univers courtois fortement développé et exploité par les grands romans en prose de la première moitié du XIII[e] siècle, participent tout de même de cet état de joie, à leur manière, selon l'énergie qui les caractérise[47].

## 2. Le rire et le sourire

Dans le *Roman de Meliadus*, le sourire a quasiment autant d'importance que le rire. Cet équilibre entre les deux verbes, et les deux réalités qu'ils recouvrent, façonne le ton général du passage. La diminution, l'amoindrissement du *rire* en *soubzrire* – produite lexicalement par la fusion entre le préfixe latin « sub- » et le préfixe ancien français « soz- » – est en effet assez caractéristique du ton de ces soixante-quatre folios, nous y reviendrons. Mais cette « diminution » peut également être vue sous un angle différent : celui de la subtilité d'un rire amoindri. Le rire ainsi atténué, modulé, produirait une expression plus délicate, un sentiment plus subtile à décoder que les francs éclats de rire auxquels les joyeuses festivités des chevaliers de la *Compilation* nous avaient habitués. D'autre part, cette présence du sourire est sans doute à corréler à la relativement faible présence du rire dans le texte : nous en avons, en effet, neuf occurrences, soit une de

[46] Voir *Le roman de Tristan en prose*, t. V, publié sous la direction de Ph. MÉNARD et édité par Ch. FERLAMPIN-ACHER, Paris, Champion, 2007, p. 98. Voir aussi O. LINDER « *Par soulas* et *par envoiseüre* : rire et distinction aristocratique dans le *Tristan en prose* », dans *De sens rassis. Mélanges R. Pickens*, éd. K. BUSBY, B. GUIDOT et L.E. WHALEN, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 375-387.

[47] Rappelons ici que l'un des titres retenus par la tradition pour véhiculer cette œuvre est *Guiron le courtois*.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

plus que dans les quinze folios de la *Compilation*, pour un texte pourtant quatre fois plus long. Là où on l'on rit moins, sourirait-on plus ?

Philippe Ménard, dans *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, donne d'importantes synthèses sur la présence lexicale de ces deux concepts dans la littérature médiévale depuis les chansons de geste. L'auteur y note l'« extrême rareté du mot *sourire* dans les chansons de geste du XII^e^ siècle » et constate qu' « [i]l y a, sans doute, un certain nombre de romans, non seulement au XII^e^ mais aussi au XIII^e^ siècle qui n'emploient pas une fois le mot *sourire* »[48] (il cite notamment les romans de Chrétien de Troyes). Ph. Ménard synthétise ainsi la cohabitation progressive des deux mots : « dans la grande majorité des romans courtois on constate, à côté d'une nette prédominance du mot *rire*, une indéniable apparition du mot *sourire*. Le phénomène est visible dès les romans antiques et se poursuit au XIII^e^ siècle. »[49] Il conclut enfin qu' « il est clair cependant, que le mot sourire vient concurrencer le mot rire surtout dans le deuxième quart du XIII^e^ siècle. »[50], époque de l'apparition de *Guiron le courtois*. Seulement il s'agit là d'une « lente émergence »[51], comme le précise l'auteur.

*Le rire*

Alors, si le rire est relativement rare dans ce *Roman de Meliadus*, qui rit, précisément ?

- Séquence 6, folio 90 v° : Gauvain rit, ou plutôt il *commence a rire*, pendant une discussion avec Meliadus, quand il vient lui annoncer sa libération. Le rire naît ici du décalage entre ce que croit Meliadus et la réalité. En effet, questionné par Gauvain, Meliadus nous apprend qu'il considère le Bon Chevalier sans Peur comme le *plus fort ennemi* qu'il ait au monde et pourtant Gauvain est sur le point de lui apprendre (lorsqu'il aura fini de rire) que c'est précisément grâce à ce chevalier qu'Arthur a pris la décision de délivrer Meliadus. Le rire de Gauvain est suivi d'une

[48] Philippe MÉNARD, *Le rire et le sourire…*, *op. cit.*, p. 426.
[49] Philippe MÉNARD, *Ibid.*, p. 427. L'auteur donne également, p. 428-429, une liste synthétique du nombre d'occurrences dans les principaux romans de cette époque. Il compte notamment, « une soixantaine de rires contre une quinzaine de sourires dans le *Lancelot en prose* » ; « *Guiron le courtois*, à en croire l'analyse de R. lathuillère, [compte] 16 rires contre 7 sourires » ; « *La Mort Artu* […] 5 rires contre 5 sourires », et le *Tristan en prose*, « dans la version de Carpentras, possède 14 rires et 14 sourires ».
[50] Philippe MÉNARD, *Ibid.*, p. 430.
[51] Philippe MÉNARD, *Ibid.*, p. 430.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

prise de parole directe.

- Séquence 8, folio 93 v°: Arthur rit (*il s'en rist*), en lisant la lettre du Bon Chevalier sans Peur. Il ne s'agit évidemment pas là d'une lettre dont l'humour provoquerait l'éclat de rire, mais d'une lettre porteuse de bonne nouvelle pour l'avenir du royaume de Logres. Cette lettre suscite donc la gaieté et la réjouissance par l'espoir qu'elle porte dans ses lignes.
- Séquence 10, folio 97 v° : à la fin de la première journée de bataille contre les Saxons, Arthur réunit ses amis et alliés, les rois Meliadus, Pellinor et le Bon Chevalier sans Peur (roi d'Estrangorre) pour faire un bilan des combats qui ont eu lieu. Comme dans la séquence 6, le décalage entre la réalité et ce que les personnages imaginent est à l'origine du rire. En effet, à deux reprises, le bilan des prouesses chevaleresques qui ne revient pas à celui auquel on s'attendait, c'est-à-dire Meliadus, fait rire les compagnons. Nous retrouvons ici un peu de cette joie tapageuse et chevaleresque que nous avions communément dans les folios de transition de la *Compilation* : *et lors commence a rire le roy Meliadus et tous les autres*.
- Séquence 16, folio 104 v° : pendant l'interminable duel entre Meliadus et Ariohan, les deux chevaliers échangent des paroles, à propos d'une mimique de joie et de surprise que n'a pu retenir Ariohan lorsque Meliadus utilise enfin sa vraie force. Voyant cette mimique, Meliadus interpelle son adversaire : « *Vous riez ore ? Or vous gardez que cestui ris ne vous court en pleur* » et Ariohan de répondre : « *si je ris, ce n'est mie merveille* », s'ensuit une justification. La joie exprimée dans un sourire par Ariohan provoque ici l'agressivité de Meliadus. Nous reviendrons sur cette séquence plus loin.
- Séquence 18, folio 107 r° : à un autre moment de ce duel, Ariohan *commence forment a rire* en entendant Meliadus lui déclarer qu'il lui prendra bientôt toutes ses armes. C'est un rire de bravoure chevaleresque qui retentit ici, relevant peut-être d'une certaine bonne humeur, mais surtout de l'ironie, de l'agressivité et de l'ardeur du chevalier, car il s'agit d'un combat à mort. Ariohan ne craint pas les menaces proférées par son ennemi, et il en rit. Le rire d'Ariohan est suivi d'une prise de parole directe. Ce qui est d'autant plus marqué que l'expression figée « commencer à rire », se trouve intensifiée par la présence de l'adverbe *forment*.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

De cette synthèse[52], il ressort que Gauvain, Arthur, Meliadus, Pellinor, le Bon Chevalier sans Peur et Ariohan sont les personnages qui rient. Le rire est donc uniquement réservé à la catégorie des chevaliers et ne concerne même que les principaux chevaliers du récit – donc les meilleurs, selon la logique du récit. D'autre part, dans trois cas, le rire intervient lors d'une séquence de discussion, dans deux cas, lors d'un combat. Ce qui est une répartition assez équilibrée, l'avantage étant cependant accordée aux discussions, qui sont des temps *a priori* plus propices aux manifestations de joie.

*Le sourire*

Quels sont, à présent, les personnages qui sourient ?

- Séquence 7, folios 92 r° et v° : le Bon Chevalier sans Peur, recevant la lettre envoyée par Meliadus *commence a soubzrire et dist en soubzriant* [suivent des paroles au discours direct]. Puis une fois qu'il a lu la lettre *de chief en chief, il commence a soubzrire a soy meïsmes*. Enfin, ce Bon Chevalier sans Peur, décidément de bonne humeur, sourit une troisième fois, lorsqu'on lui annonce que son ami le roi Pellinor a réuni son armée et qu'il se tient prêt à partir : *A ceste parole respont le Bon Chevalier en soubzriant et dist que* [suivent des paroles au discours direct]. Il s'agit ici de sourires de joie et de satisfaction d'un personnage face à l'annonce d'événements qui se déroulent selon ses plans.
- Séquence 13, folio 101 v° et 102 r° : Gauvain se met à sourire lorsque Pellinor lui demande pourquoi il regarde si intensément Meliadus : *Quant messire Gauvain entent ceste parole, il commence a soubzrire et dist* [suivent des paroles au discours direct]. Gauvain explique alors toute l'admiration qu'il ressent pour Meliadus, ce chevalier exceptionnel, à côté de qui il a l'impression de n' *estre qu'un enfant*. En entendant ces paroles, Meliadus se met à sourire à son tour : *A ceste parole respont le roy Meliadus et dist en soubzriant* [suivent des paroles au discours direct]. Le premier sourire exprime l'admiration que ressent Gauvain pour un chevalier tel que Meliadus. Le second est un sourire d'humilité : Meliadus est heureux d'entendre ces paroles, seulement sa modestie le fait réagir humblement et, pour répondre à cet

[52] Nous avons volontairement écarté de cette synthèse la séquence 2, présentée au début de ce point comme étant porteuse d'un rire très différent des autres rires du *Roman de Meliadus* et sur laquelle nous nous attarderons plus loin.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

éloge, il met en avant ses propres doutes et ses craintes quant à sa valeur chevaleresque.

- Séquence 16, folio 104 v° : Ariohan sourit lorsque Meliadus, qui avait économisé ses forces pendant tout le début du duel, lui assène soudain un formidable coup. Ariohan en est *tout embrunchié… Et pour ce se trait un pou arriere et commence a sousrire a lui meïsmes* [suivent des paroles au discours direct]. Ce sourire exprime l'étonnement (aux sens propre et figuré), l'admiration et surtout le contentement tout chevaleresque de se mesurer à un adversaire d'une telle force.

Comme pour le rire, le sourire est réservé à la classe des chevaliers et, à l'intérieur de celle-ci, aux principaux et meilleurs chevaliers du récit. La gradation allant toujours vers une élection qui s'affine, cette fois, le sourire semble réservé aux meilleurs parmi les meilleurs. Le Bon Chevalier sans Peur, Gauvain, Meliadus et Ariohan sourient, soit deux chevaliers de moins que pour le rire. Le nombre de chevaliers se restreint donc, du rire au sourire : ainsi, Arthur et Pellinor rient, mais ne sourient pas. Ce simple classement par le sourire vient confirmer l'importance accordée par l'auteur-compilateur à ces quatre personnages tout au long du récit.

D'autre part, deux séquences de sourire correspondent à des temps de discussion, la troisième, à un temps de bataille. Là encore, les temps de discussion semblent plus propices à ce genre de manifestation de joie, mais la répartition est moins nette.

*Rire ou sourire ?*

La Séquence 16, qui se retrouve à la fois dans le rire et dans le sourire, est intéressante car elle mélange les deux modalités d'expression de la joie. Après l'avoir lue de façon morcelée, pour l'inclure dans l'une puis l'autre catégorie, considérons-la dans son ensemble :

> Le roy [Meliadus], qui reposé estoit, recuevre un autre coup tel que cil [Ariohan] se tient a trop grant paine que il ne chiet et fiert sur li de plus grant force que il ne l'avoit fait au commencement, si que cil est tout embrunchié de la charge de cellui cop. Et pour ce se trait un pou arriere et commence a sourire a lui meïsmes.
>
> « – Sire, vassal, ce dist le roy Meliadus, vous riez ore ? Or vous gardez, se Dieux vous sault, que cestui ris ne vous court en pleur.
>
> – En nom Dieu, sire, fait Ariohan, se je ris, ce n'est mie merveille que je congnois, pource que je voy orendroit de vous que poi s'en fault que vous ne m'avez orendroit



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

deceü. Je cuidoie, si m'ait Dieux, que vous ne peüssiez mais en avant et je vous eüsse ja mené jusques a oultrance, mais je voy ore tout clerement que vous le faisiés par voisdie et par decevance, que vous vous reposiez en souffrant et en endurant, et pour cest merveilleux enging que je congnois ore de vous me soubzrioie en moy meïsmes. Or sachiez que tout cest engin ne vous vault riens. Sachiez que je n'ay encore fait de quoy je soie traveillié si que deffendre ne me puisse vers vous, et ce verrez vous maintenant. »

A parole que cil lui die ne respond le roy Meliadus.[53]

Ce mélange entre rire et sourire est-il le signe d'une confusion chez l'auteur – ou le copiste – qui emploierait un mot pour un autre sans distinction réelle ? Ou bien sont-ce les chevaliers qui ne font pas la différence entre le rire et le sourire ? Philippe Ménard constate qu'« il arrive à plusieurs reprises qu'un conteur après avoir employé le mot *sourire*, utilise le mot *rire* pour désigner la même réalité » et qu'en ancien français, « la distinction entre le rire et le sourire reste encore flottante. »[54] Nous allons voir ce qu'il en est pour cette séquence et dans quelle mesure ces constatations sont opérantes ou non.

Pendant le duel donc, le narrateur précise que le chevalier saxon *se trait un pou arriere et commence a sousrire a lui meïsmes* lorsque Meliadus, qui avait retenu ses forces jusque là, lui assène un coup plus violent que les autres. Voyant Ariohan sourire, Meliadus s'écrit : *« Vous riez ore ? Or vous gardez que cestui ris ne vous court en pleur »*. Le passage lexical du sourire au rire peut ici s'expliquer par le fait que Meliadus est vexé par le sourire de son adversaire. Ainsi, sous le coup de ce sentiment de vexation, Meliadus exagère la portée du simple sourire initial, l'interprétant comme un rire, ce qui augmente d'autant la nécessité de faire cesser ce qu'il juge être un affront, le rire ayant plus de force humiliante que le sourire. Ariohan répond ensuite à son adversaire, en reprenant le terme « rire » utilisé par lui, pour s'en expliquer : « *si je ris, ce n'est mie merveille* ». Mais il finit cependant sa justification en revenant sur l'expression plus nuancée employée au début par le narrateur et conclut en ces termes : « *pour cest merveilleux enging que je congnois ore de vous me soubzriroie en moy meïsmes* ».

Dépassant la première impression de confusion entre les termes qui ressort de ce passage, l'utilisation des deux verbes permet de rendre compte des différents points de vue entre des adversaires qui interprètent chacun à leur manière un même signe, traduisant ainsi la rivalité qui les oppose et l'état d'esprit dans lequel chacun d'eux se trouve, entre réflexions intérieures et agressivité. L'un ressent comme un sourire – un

[53] Folio 104 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 363.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

sourire « intérieur » même, donc encore plus discret et presque invisible – ce que l'autre prend comme un éclat de rire : le contraste est fort entre les deux interprétations ! Le narrateur, quant à lui, s'efface de cette querelle, après en avoir lancé le premier signe, le *sourire a lui meïsmes* d'Ariohan, qui ouvre le dialogue.

Philippe Ménard précise qu' « il n'y a pas dans le vocabulaire médiéval d'opposition de sens entre rire et sourire, […] l'aire sémantique du mot rire englobe le sourire »[55], ce qui peut certes expliquer ce mélange des deux mots dans une brève séquence pour se rapporter au même événement. Malgré cela, il semble qu'une explication allant dans le sens d'une plus grande maîtrise stylistique de la part de l'auteur soit opérante.

*De quoi rit-on, pourquoi rit-on, y a-t-il de l'humour ?*

Les personnages rient ou sourient lorsqu'ils se trouvent devant une situation amusante touchante ou surprenante qui suscite leur joie. Ou bien, plus rarement, ce sont des rires, des sourires emprunts d'ironie qui résultent de moqueries entre les personnages. Qu'en est-il dans les séquences que nous avons mises en avant ?

Comme dans les épisodes de la *Compilation*, le rire du *Roman de Meliadus* est presque toujours présenté sous l'angle *positif*. Aussi n'y a-t-il pas de mention de ce *gab* que nous avions associé au rire *négatif*. Le mot même n'apparaît pas, sauf erreur de notre part. Cependant, l'absence du mot n'empêche pas l'apparition de quelques moqueries, plus ou moins agressives, entre les personnages. Nous allons donc relever trois séquences de moqueries provoquant le rire, selon une gradation qui ira des plaisanteries les plus légères aux moqueries les plus agressives. Nous verrons qui elles visent et dans quel contexte elles s'insèrent. Puis, nous étudierons les autres marques de joie pleinement positives, rires et sourires confondus, en les classant selon la nature de leurs manifestations.

Notre corpus contient deux scènes de joie dans lesquelles une certaine forme d'humour apparaît, née du décalage entre ce que croit un personnage et la *réalité* fictive. Ce décalage suscite de légères moqueries entre les personnages, à travers des rires amusés – et non pas ironiques. Ainsi, dans la séquence 6 vue plus haut, Gauvain se moque gentiment des paroles de Meliadus qui, ignorant la situation, considère celui à

[54] Philippe MÉNARD, *Le rire et le sourire…*, *op. cit.*, p. 431 et 432.
[55] Philippe MÉNARD, *Ibid.*, p. 31.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

qui il doit sa libération comme son pire ennemi. Gauvain s'amuse de ce décalage qu'il a d'ailleurs provoqué par ses questions et se réjouit à l'idée de raconter la vérité à Meliadus. Cette mise en scène du dévoilement d'une vérité, mise en valeur par l'énonciation d'une première idée fausse, déclenche la bonne humeur et l'amusement du personnage (partagée par le lecteur) qui domine l'entretien, mais qui sera également partagé ensuite par celui qui en est l'objet. C'est donc le sentiment de camaraderie et d'amitié qui domine dans un contexte d'annonce d'une bonne nouvelle.

La seconde séquence dans laquelle une forme d'humour naît du décalage entre ce que l'on croit et la réalité, est la séquence 10. Lors de cette scène, en effet, Meliadus, Pellinor et le Bon Chevalier sans Peur s'amusent avec Arthur du fait que le chevalier qui a accompli le plus d'exploits lors de la première journée d'affrontement contre les Saxons n'est pas celui auquel tous s'attendaient. Ce décalage et la surprise qu'il suscite provoquent la bonne humeur et le rire des chevaliers.

Dans les deux cas, Meliadus se trouve être l'objet des gentilles plaisanteries, dont il partage d'ailleurs l'amusement. Il n'y a donc aucune vexation ressentie. Il en va autrement du troisième cas de moquerie qui concerne encore Meliadus mais qui, cette fois, est davantage lié à l'expression d'une agressivité ironique, se rapprochant ainsi de la notion de *gab*. Dans la séquence 18, en effet, lors du duel qui mettra fin à la guerre contre les Saxons, Ariohan et Meliadus excitent leur combativité en se défiant. Lors d'un de leurs dialogues, Meliadus annonce à son adversaire qu'il lui prendra bientôt toutes ses armes. Cette déclaration provocatrice suscite alors un gros éclat de rire (*il commence forment a rire*) d'Ariohan qui répond ensuite : *« Par Dieu, fait il, sire roy, ceste est bien parole d'enfant. Et ce seroit bien passé merveille se vous par vostre force poiez conquester ceste moie espee. »*[56] Le rire naît ici du décalage entre la gravité d'une situation de guerre et ce qui est considéré comme une *parole d'enfant* et qui, comme tel, prête à rire. L'expression choisie par le personnage traduit, en effet, une idée de naïveté, d'insouciance et même d'absurdité folle – ce qui se trouve d'ailleurs renforcé par l'emploi du mot *merveille*, juste après – attribuée à Meliadus. Ariohan rabaisse donc la parole de Meliadus au niveau de l'enfant, et donc Meliadus lui-même. La métaphore humilie ainsi la valeur chevaleresque de celui qu'elle vise. Meliadus étant ainsi rabaissé au niveau de l'enfant, ses paroles n'ont plus aucun poids sur son adversaire et ne suscitent par conséquent aucune colère. C'est pourquoi Ariohan rit. Il s'agit cependant

[56] Folio 107 r°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 370.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

d'un rire tout d'ironie et de supériorité qui vise à se moquer de l'autre. Le rire d'Ariohan et la comparaison avec l'enfant ont ici les mêmes fonctions qu'une injure : provocation et humiliation, tout en étant cependant moins directement violents[57].

Cette comparaison avec l'enfant se retrouvait déjà plus haut dans le texte (séquence 13), lorsque Gauvain exprime son admiration pour Meliadus : *Si m'ait Diex, je cuidoie estre aucques grant chevalier, mais quant je sui decoste lui je ne semble estre qu'un enfant*.[58] Mais, cette fois, la comparaison suscite sourire (ce qui est plus doux que le rire) et indulgence de la part de Meliadus, d'autant plus que c'est Gauvain qui s'associe lui-même à l'image de l'enfant. S'il s'agit de moquerie, elle est donc atténuée par les réactions bienveillantes qu'elle suscite et par le fait qu'elle concerne uniquement celui qui l'énonce. La comparaison qui provoque l'amusement, ici, agit comme une marque d'humilité extrême du personnage. Une humilité qui pourrait prendre des allures d'auto-dérision – et c'est par ce biais-là qu'éventuellement elle se rapprocherait du ton de la moquerie – mais qui ne va pas jusque là.

À deux autres reprises, le narrateur du *Roman de Meliadus* a recours à des comparaisons à l'enfance pour décrire les sentiments de certains chevaliers mis dans une situation de confrontation chevaleresque. Au début du duel entre Meliadus et Ariohan, notamment, tous les chevaliers spectateurs sont *esbahis* de la violence des coups échangés. Arthur, voyant un coup particulièrement violent donné par Ariohan, en frémit pour Meliadus et se *dist que ce ne sont mie coups d'enfant que cil va donnant*[59] (et quelques lignes auparavant, le narrateur comparait ce même coup d'épée à de la *foudre*, ce qui donne le mesure de sa puissance). Cette manière d'euphémisme a-t-elle une intention comique, comme dans les précédents exemples ? Certainement pas, car le passage est vibrant de tension et d'émotion. Elle apparaît au sein de louanges faites sur la force et la taille spectaculaires d'Ariohan qui *grant estoit et de merveilleuse force* – rappelons qu'Ariohan est un géant. Cette « comparaison repoussoir » sert donc à souligner la puissance à tous points de vue du chevalier saxon. Peut-être sert-elle aussi à affirmer la force des deux combattants malgré leur âge relativement jeune : ainsi le

[57] Ph. Ménard dans ses réflexions sur la présence des enfants dans les textes, résume ainsi le rapport médiéval à l'enfance : « Les proverbes, qui expriment clairement la mentalité commune du Moyen Âge, montrent bien quelle est la représentation traditionnelle de l'enfance. Aux yeux des hommes mûrs, c'est l'âge de la turbulence et de la déraison, c'est l'âge comique par excellence. ». Il note encore : « Un autre trait comique caractérise l'enfant : la naïveté ou plutôt une inexpérience qui rend plaisante sa découverte du monde », Philippe MÉNARD, *Le rire et le sourire…*, *op. cit.*, p. 149 et 151. La première citation peut expliquer le rire d'Ariohan et la seconde, celui de Gauvain et Meliadus, étudié juste après.
[58] Folio 102 r°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 354.
[59] Folio 103 v°, *ibid.*, p. 358.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

narrateur explique, juste avant ce coup d'épée, que Meliadus *moult estoit legier de son aage*.

Ensuite, vers la fin du duel entre Meliadus et Ariohan, le narrateur compare chacun des chevaliers à un *garçon* : *Celle roidesce que il avoient huy matin, que est elle devenue ? Il n'y a ore roideur ne force. Il sont plus foibles d'un garçon*[60]. Le terme *garçon* est ici à prendre dans le sens d'enfant, et permet au narrateur d'insister de manière parlante sur l'état de faiblesse dans lequel se trouve les combattants. L'adjectif qualificatif *foible* apparaît d'ailleurs à trois reprises en seulement quelques lignes. La comparaison à l'enfant ici ne vise pas à provoquer le sourire, encore moins le rire, mais permet de mettre en avant l'épuisement des forces, pourtant *merveilleuses*, des chevaliers et d'insister sur le contraste entre leur état physique au début et à la fin de la bataille.[61]

Le comique et l'humour sont évidemment des notions toutes relatives. Il n'y a pas, à proprement parler, de scènes comiques dans le *Roman de Meliadus*, comme on pouvait en avoir dans les folios de transition de la *Compilation*, avec l'histoire de la fille du vilain ou de l'appétit dévorant de Segurades, par exemple, qui avoisinent avec le ton des fabliaux – même si cela n'est jamais développé dans nos récits. Un épisode sera plus lourdement comique d'ailleurs, au début de la reprise de la *Compilation* 2[62]. Ainsi, aux folios 111 r° et v°, Palamèdes et Lancelot s'éveillent, par les hasards de la nuit, à côté des deux messagers de Nabon le Noir qui portent une lettre à l'intention d'Arthur où le géant donne les noms de tous les chevaliers qu'il détient dans ses prisons. Palamèdes et Lancelot veulent savoir qui sont ces hommes, mais ceux-ci répondent *moult felonnessement* à leurs quetions, en se faisant passer pour des *marchans* et en faisant semblant de croire que les chevaliers sont des *guetteurs de chemins*[63]. Malgré ce ton, Palamèdes reste courtois et prend cette situation avec humour, ce qui déclenche sa bonne humeur et son rire. Mais les messagers continuent sur un ton agressif et Lancelot

[60] Folio 108 r°, *ibid.*, p. 374.
[61] Les autres comparaisons de chevaliers à des enfants (ou garçons) se trouvent, dans la *Compilation*, au folio 37 r° : *cestui ne tient on pas a garçon, ains est prisiez sur tous les autres*. Au folio 39 r° : *Le chevalier n'est pas enfant que encontre lui se combat ains est esprouvez et garnis de haulte chevalerie*. Et au folio 42 v° : [Les chevaliers] *ne sont mie enfant ains sont dui des mailleurs du monde*. C'est autant l'idée de force que de noblesse qu'il importe à l'auteur de souligner à travers ces comparaisons négatives, toujours contrebalancées pas l'adverbe *ains* qui permet de mettre en avant *a contrario* la grande valeur guerrière des chevaliers ainsi désignés.
[62] À partir de maintenant, les références traversant les différents textes compilés, nous désignerons comme *Compilation* 1 et *Compilation* 2 les deux textes qui encadrent le *Roman de Meliadus*, dans le manuscrit BnF fr. 340. Même si le texte désigné comme *Compilation* 2 ne semble pas du même auteur, il est cependant revendiqué comme tel dans l'explicit (folio 121 v°) et sa structure narrative se rapproche de celle du premier texte. Nous respectons ainsi la volonté d'homogénéisation – certes artificielle – du compilateur.
[63] Folio 111 r°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 386.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

qui écoutait le dialogue depuis le début, finit par en être agacé. Il intervient et interpelle les messagers par une injure, ce qui est très rare dans le texte de la *Compilation* 1, ainsi que dans celui du *Roman de Meliadus* :

> « – Sire ribaut, dist il, que Dieux vous doint male aventure. Qui appellez vous Trubers ? Nous ne sommes mie Trubers ne desrobeurs de gens ains sommes chevaliers de noble lignage estrais, mais je cuide que vous soiez larrons et espies qui venez en cest pays pour espier et desrober le roy Artus. […] »[64]

Lancelot inverse les valeurs et les codes de la courtoisie chevaleresque, ici, en s'adressant à des *sire ribaut* et en leur souhaitant la *male aventure*. Puis, il continue dans cet élan d'inversion des rôles : alors que les messagers veulent les faire passer pour des *larrons*, Lancelot affirme sa noble identité et renvoie l'injure aux messagers. Puis, il finit par les menacer et *met la main a l'espee*. L'échange moqueur se termine par un combat et Lancelot et Palamèdes tuent les deux messagers. Ensuite, Lancelot, dans sa fureur, veut tuer également l'écuyer qui accompagnait les messagers. Mais, écoutant les sages conseils de Palamèdes, il se contente de lui faire couper *un pié et un poing* et crever un œil par Palamèdes, avant de le renvoyer à la cour de Nabon le noir. Lancelot a donc bien « dérobé » quelque chose, malgré ses protestations du début du dialogue… Ainsi, du rire gai de Palamèdes, au début de la scène, on arrive, après toutes ces inversions, à un rire agressif où les injures et les menaces donnent lieu à un combat à mort. Le comique et la joie font rapidement place à la violence. Une telle agressivité, un tel renversement du rire, étaient absents des folios précédemment étudiés.

Les rires et les sourires s'expliquent par le contexte dans lequel ils viennent s'insérer, et il est rare que le narrateur fournisse les raisons précises de ces manifestations de joie. Nous avons cependant pu relever un passage où les motifs d'un sourire sont explicitement donnés, dans le texte de la *Compilation* 1. Au folio 34 r°, après une chevauchée, Tristan et le Chevalier à l'Écu Vermeil font halte chez un vavasseur. Celui-ci n'en peut plus de joie à l'idée de recevoir chez lui des chevaliers errants, et le texte multiplie les mentions joyeuses le concernant, ainsi que la *grant feste* qu'il fait à ses hôtes. Après les paroles de bienvenue du vavasseur, le narrateur nous dit que le Chevalier à l'Écu Vermeil *l'en mercie en soubzriant comme cellui qui grant joie avoit de la noblesce et reverence que le seigneur leur faisoit*.[65] Nous savons donc précisément qu'ici le sourire du chevalier traduit un remerciement (*l'en mercie en*

[64] Folio 111 v°, *ibid.*, p. 387.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

*soubzriant*) et un contentement extrême (rendu par la comparaison explicite *comme cellui qui grant joie avoit*) face à la *noblesce* et à la *reverence* du seigneur qui les accueille.

*Comment rit-on ? Les gestes de joie*

Ph. Ménard pose le constat suivant : « […] dans les épopées du XII^e^ siècle le rire ne s'accompagne pas de beaucoup de gestes. La même remarque vaut pour les romans courtois »[66]. Qu'en est-il de notre *Roman de Meliadus* ? Nous avons pu voir qu'il y a peu d'indication de gestuelle. Comme l'écrit Ph. Ménard, «[l]es rieurs gardent de la retenue », au moins dans leur comportement physique. Effectivement, la description des corps joyeux ne semblent guère intéresser le narrateur de notre manuscrit. Cette absence de description n'empêche cependant pas les rires d'être éclatants, et nous rejoignons la remarque de Ph. Ménard : « [l]es notations les plus répandues portent sur l'intensité du rire […] »[67]. Ainsi, comme dans la majorité des œuvres des XII^e^ et XIII^e^ siècles, dans le *Roman de Meliadus*, l'intensité, l'énergie joyeuses se suffisent à elle-même, nul besoin de préciser par quel moyen la joie s'exprime dans les corps. Il y a cependant quelques exceptions à cela. Lors de l'étude du champ lexical de la joie dans les folios de transition de la *Compilation*, nous avions relevé ce geste si expressif de Guiron qui court les bras tendus vers son ami Boort de Gaunes. Nous allons à présent relever les quelques gestes présents dans la narration du *Roman de Meliadus* qui permettent d'exprimer et de traduire, en plus des mentions de rire, de sourire ou de toute autre occurrence du champ lexical de la joie, cette énergie des personnages.

En premier lieu, pour conserver la chronologie du récit, il y a le rire du jeune Tristan, déjà évoqué à de nombreuses reprises. Il s'agit d'un rire unique en son genre dans le *Roman de Meliadus* comme dans les textes de notre corpus : un rire d'enfant. [68]

Il s'agit ici d'une scène empreinte de naturel et de spontanéité dans l'expression des sentiments. Tristan est amené devant son père afin que celui-ci lui fasse ses adieux avant de partir en exil. Dès qu'il voit son père, l'enfant *commence a rire et a prendre le*

[65] Folio 34 r°, *ibid.*, p. 122.
[66] Philippe MÉNARD, *Le rire et le sourire…*, *op. cit.*, *p.* 439.
[67] Philippe MÉNARD, *ibid.*, p. 440.
[68] Philippe MÉNARD classe les « rires joyeux de l'enfant » qui traduisent volontiers l'insouciance, dans la catégorie des rires rares développés par les textes médiévaux, *Le rire et le sourire…*, *op. cit.*, p. 433.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

*par le menton* [69]. Tristan exprime ici une joie impulsive et forte qui se traduit par un éclat de rire – toujours exprimé selon la formule récurrente qui présente l'action sur son seuil : « commencer à » et qui traduit bien, selon nous, l'idée d' « éclat » – et un geste de tendresse très « parlant » : il prend son père par le menton. Ce simple geste, en effet, combiné au rire, suffit à exprimer les sentiments en jeu, et aucun échange de parole n'intervient ici. Peut-être aussi parce que Tristan – *infans* – ne sait pas encore parler. Il ne dira d'ailleurs rien de tout ce passage. Mais qu'en est-il de Meliadus ? Lui non plus ne dit rien, ce qui est beaucoup plus surprenant quand on sait quels flots de parole sortiront de sa bouche triste, par la suite. Le geste et le rire de l'enfant suffisent à exprimer les sentiments en jeu, joie et tendresse se mélangent.

D'autre part, cette joie d'enfant, toute innocente et spontanée, contraste fortement avec la douleur ambiante de l'épisode. Sa présence, unique éclat, n'est cependant qu'éphémère et sera vite remplacée par les larmes, car Tristan se rend rapidement compte du désespoir de son père. Ainsi, les onze premiers folios du *Roman de Meliadus* ne contiennent que ce rire de Tristan, éphémère et unique. Au contraire, le champ lexical de la douleur, diamétralement opposé à celui de la joie, compte ici de nombreuses occurrences. Le geste lié au rire ici est donc un geste de tendresse et d'affection de l'enfant pour son père. Certes, ce geste n'exprime pas directement la joie (prendre le menton n'est pas se taper sur les cuisses ou se tenir les côtes), mais un sentiment qui lui est intimement lié. Nous verrons, plus loin, que les gestes liés à l'expression de la joie sont la plupart du temps mêlés à ce sentiment d'affection. Aussi parlerons-nous de gestes de tendresse joyeuse ou bien de joie tendre. Déjà l'exemple de gestuelle relevé dans la *Compilation* 1 – lorsque Guiron court les bras tendus vers son ami – mêlait joie et marque d'affection.

Nous allons à présent étudier un autre exemple, encore plus développé, où dans la joie de se retrouver, des chevaliers se jettent au cou les uns des autres, s'embrassent avec effusion :

> Grant est la joie et grant est la feste que les roys s'entrefirent quant il s'entrevirent et puis se vont entrebaisier. Grant est la feste que le roy Meliadus fait au Bon Chevalier sans Paour. Et cil lui refait aussi bien. Moult est lié en son cuer quant il le voit delivré et quant il se sont entreconjoÿ une grant piece et accolez les uns les autres. Il s'en vont a Kamaalot. La cité brait toute de joie de leur venue. Il n'y a nul qui ne face feste. Et se il estoient devant espoventez, or sont forment reconfortez grans et petis et dient orendroit moult hardiement que de male heure vindrent les Sesnes ou royaume de Logres. Tous

[69] Folio 82 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 283.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

> les convendra morir que je un n'en eschappera qui n'y soit mort. Que vous diroie je ? Qui adonc fust a telle feste a Kamaalot, il n'y pense riens veoir se joie non, tous aussi les povres commes les riches. [70]

Ce passage correspond à un épisode intense en joie car Meliadus, tout juste sorti de prison, retrouve ses amis le roi Pellinor et le Bon Chevalier sans Peur. Il s'agit de l'un des rares cas de cette joie des retrouvailles qui était si présente dans les folios de la *Compilation* 1. L'auteur-compilateur insiste sur cette joie, avec l'utilisation du couple *joye* et *feste* chacun précédé de l'épithète *grant*. Il insiste surtout sur le caractère réciproque de cette joie ressentie et partagée par les trois chevaliers, en usant de manière systématique de verbes réflexifs construits avec rajout du préfixe « entre », accumulés dans une même phrase : *Grant est la joie et grant est la feste que les roys s'entrefirent quant il s'entrevirent et puis se vont entrebaisier*. Cette phrase remarquable s'insère dans un passage qui accumule les mentions de joie et de fête comme nulle part ailleurs dans le texte. En outre, les gestes de tendresse et d'affection sont bien décrits et participent pleinement de cet état de joie : *entrebaisier*, *accoler*.

L'accumulation et la densité de tous ces signes de joie s'explique par le fait que nous sommes ici dans un passage crucial du récit. Le nœud des tensions, serré depuis trente-trois folios, se dénoue enfin : Meliadus recouvre sa liberté et son statut glorieux de chevalier. De plus, il porte en lui les moyens de gagner la guerre contre les Saxons. L'énergie joyeuse peut donc à nouveau se répandre et circuler dans le récit.

D'autres gestes de tendresse joyeuse se lisent au folio 92 r° (séquence 7), lorsque le Bon Chevalier sans Peur, par l'intermédiaire d'Yvain, apprend qu'Arthur a *desprisonné* Meliadus et reçoit, en plus, une lettre de lui. Le narrateur décrit alors : *Et lors prent les lettres et se drece encontre et le baise et dit : « Certes, de cestui present sui je moult liez* […]. » À la joie de recevoir des traces directes de Meliadus, se mêlent donc la reconnaissance et l'affection pour celui qui s'est fait le messager des bonnes nouvelles d'un compagnon si cher. Au milieu de marques d'une joie exprimée à deux reprises par des sourires (*Quant le Bon Chevalier entent ceste parole, il commence a soubzrire et dist en soubzriant…*), le Bon Chevalier sans Peur a une gestuelle claire : il *se drece encontre* et *baise* Yvain. Joie et tendresse sont donc une fois de plus mêlées.

L'étude de ces scènes où l'énergie joyeuse prend les signes de la tendresse sera approfondie plus loin, convoquant les textes de la *Compilation* et du *Roman de Meliadus*. Quant aux scènes liées à un échange de correspondance entre Meliadus et le

[70] Folio 95 r° ; *ibid.*, p. 330, section 432.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Bon Chevalier sans Peur, leur analyse sera prolongée dans le point sur l'iconographie qui va suivre.

## 3. Une iconographie de la joie dans le *Roman de Meliadus* ?

Nous allons voir ici dans quelle mesure une iconographie de la joie peut ressortir au sein des folios du *Roman de Meliadus*. Cette joie des chevaliers, si régulière dans le texte, est-elle représentée picturalement ? Dans ce manuscrit, rares sont les passages de joie qui jouxtent une miniature ; ou inversement, pourrait-on dire[71], rares sont les miniatures qui accompagnent des passages de joie. Le constat est donc le même que pour la *Compilation* 1. Sur les dix miniatures[72] qui interviennent dans le *Roman de Meliadus*, quatre se mêlent plus ou moins directement à des scènes de joie : les images 45 (fol. 92 r°), 46 (fol. 93 r°), 47 (fol. 94 r°) et l'image 49 (fol. 107 r°), qui correspondent aux séquences 7 et 8 vues plus haut. Mais de cette promiscuité, quelles traces sont visibles dans les images ?

Dans un premier temps, nous étudierons conjointement les trois premières miniatures. Nous pouvons d'ores et déjà remarquer qu'elles forment une suite dans la série et qu'elles interviennent avec régularité au recto de chacun des trois folios concernés. Leurs sujets sont également identiques : la représentation de temps de discussion mettant en scène des rois. Nous profiterons de la similitude de ces trois miniatures avec celles contenues dans le manuscrit Bodmer 96 pour procéder à une analyse iconographique comparative afin de mettre en évidence les similitudes ou les divergences d'interprétation de l'épisode. Nous reviendrons, enfin, à l'image 49, située plus loin dans les folios et dont le sujet est radicalement différent des trois autres, puisqu'il présente un combat à l'épée entre deux chevaliers.

*Les images 45, 46 et 47*

[71] Et comment trancher ? car même si la facture des images intervient une fois les colonnes de textes écrites, leur conception est peut-être simultanée à la transcription, et leur importance égale à celle du texte.
[72] Les miniatures 41 à 50 de la série iconographique du manuscrit BnF fr. 340.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

BnF fr. 340, fol. 92r° (image 45)

Entre les folios 92 et 94 r°, le texte se trouve efficacement scandé par l'intervention de rubriques, de miniatures et par les transcriptions des lettres que s'échangent les personnages.[73] Mais qu'en est-il de la joie ? L'image 45 intervient juste après le passage où le Bon Chevalier reçoit, par l'intermédiaire du chevalier Yvain, des nouvelles et une lettre de Meliadus. Après les manifestations de joie dont il vient d'être parlé, le Bon Chevalier sans Peur *brise le seel et regarde les lettres une grant piece et treuve que elles disoient telles paroles*. Suit une rubrique :

> Comment le roy Meliadus mande salus par .II. chevaliers au roy d'Estrangorre et que il viengne secourre le roy Artus encontre les Sesnes. Et comment le roy d'Estrangorre renvoia unes lettres au roy Meliadus telles comme vous orrez ci aprés rimees et en moult belle fourme.

Cette rubrique présente donc de façon synthétique le contenu de la lettre qu'est en train de lire le Bon Chevalier, mais elle anticipe également sur la réponse que celui-ci rédigera par la suite. Alors que le lecteur, lui, n'a pas encore eu sous les yeux le contenu de la première lettre, la rubrique présente déjà celle qui suivra, vantant ses qualités stylistiques et poétiques, comme pour attiser la curiosité du lecteur et l'engager à poursuivre sa découverte du texte. En outre, la rubrique présente également l'image qui apparaît dans la colonne, permettant d'emblée d'identifier les personnages mis en scène : deux chevaliers se font les messagers de Meliadus auprès du roi d'Estrangorre (aussi appelé le Bon Chevalier sans Peur).

La miniature donne à voir un roi assis, à gauche, s'adressant à deux chevaliers armés, agenouillés devant lui, leurs chevaux attendant derrière eux. Nous remarquons que cette miniature peut tout aussi bien représenter le Bon Chevalier sans Peur *recevant* des nouvelles de Yvain (accompagné d'un chevalier), que le même Bon Chevalier *envoyant* sa réponse à Meliadus, par l'intermédiaire des mêmes chevaliers (ce qui est également annoncé dans la rubrique). L'imminence de l'arrivée, ou du départ, des messagers est matérialisée par la présence des deux chevaux derrière les deux chevaliers. Ou encore, si l'on se projette plus en aval dans le texte comme la rubrique semble nous inviter à le faire ([…] *Et comment le roy d'Estrangorre renvoia unes lettres au roy Meliadus telles comme vous orrez ci après* […]), cette miniature peut tout

[73] Sur les transcription de lettres, E. Baumgartner note que le « *Tristan* en prose présente les premiers spécimens de correspondance privée, écrite en français. », E. BAUMGARTNER, *La harpe et l'épée, tradition et renouvellement dans le* Tristan *en prose*, Paris, Sedes, 1990, p. 96.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

aussi bien représenter le roi Meliadus recevant la réponse du Bon Chevalier sans Peur, une fois Yvain rentré à la cour d'Arthur, car le roi figuré à gauche de l'image n'a pas d'attributs spécifiques permettant une identification précise à tel ou tel personnage. Ainsi, une seule image porte en elle les possibilités de trois scènes et permet au lecteur de se situer à la fois dans le présent du texte et dans son futur.

Enfin, après ces différents niveaux de présentation de la lettre (narration, rubrique, puis image) écrite par Meliadus, suit la transcription de son contenu, soit 106 octosyllabes à rimes plates. L'écriture de ces lignes courtes et rimées au sein des colonnes serrées de la prose ressort graphiquement très fort et vaut une image en soi. De plus, la lecture du lecteur ainsi mise en scène par la mise en page permet de mimer celle qui est faite par le roi d'Estrangorre, dans la fiction. En effet, le lecteur prend connaissance du contenu de la lettre en même temps que le personnage concerné, dans un élan mimétique qui fait se rejoindre le temps fictionnel de la narration et le temps réel de la lecture. On ne peut trouver meilleure mise en scène, meilleur déploiement de lettre au sein d'un texte.

Les intentions picturales sont donc concentrées sur la relation, la communication entre les personnages par le biais de l'échange de nouvelles. Seulement la joie qui, dans le texte, résulte de ces échanges, n'est pas directement sensible dans l'image qui ne développe aucun signe explicitement joyeux. Un effet identique de déploiement, de mise en scène de cette correspondance entre Meliadus et le Bon Chevalier sans Peur se retrouvera symétriquement dans la réponse que fera ce dernier à Meliadus, au folio 93 r°. Le texte dit alors :

> Messire Yvain s'en va maintenant au roy Meliadus et lui present les lettres que le Bon Chevalier sans Paour lui envoie et le salue moult de sa part. El le roy le reçoit moult honnourablement, et lui demande comment il le fait, et il l'en compte toute la verité. Et le roy prent maintenant les lettres et les desploie et treuve que elles disoient en telle maniere.[74]

L'expression adverbiale « maintenant »[75], présente à deux reprises dans le paragraphe, est ici à prendre également au premier degré (« tenant en main »). Cet adverbe illustre bien, en plus de l'idée d'empressement et d'immédiateté, la présence matérielle de la lettre transmise « en main propre », la présence matérielle des paroles qu'elle contient. L'auteur semble s'attacher à traduire le plus concrètement possible,

[74] Folio 93 r° ; John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 322.
[75] Du latin « manutenere ».



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

dans son écriture, cette présence. La dimension matérielle est encore renforcée par l'expression *elles disoient en telle maniere*. La dimension active et sonore donnée à cette lettre se lit à travers l'utilisation du verbe actif « dire », construit sans complément d'objet, comme le verbe « parler ». C'est donc la lettre qui parle et délivre elle-même son contenu. Ce n'est pas tant la lecture de Meliadus qui est appuyée ici, que le message qui lui est adressé. Toute l'importance va à ce message qui agit directement sur le destinataire premier qu'est Meliadus et secondaire qu'est le lecteur.

Après avoir questionné et écouté Yvain – qui est un double porte-parole, par la main et par la bouche –, Meliadus, quant à lui, agit en recevant, puis en « déployant » la lettre. Ce geste permet le dévoilement du message dans la mise en page, selon les mêmes différents niveaux relevés précédemment : narration, rubrique, miniature et transcription. Le déictique ouvrant la rubrique qui suit immédiatement le texte cité plus haut, renforce encore l'effet de présence matérielle de la lettre, de présence dominante et active du message : *C'est la teneur des lettres que le roy d'Estrangorre envoia par messire Yvain qui avoit en sa compaignie un autre chevalier et .IIII. escuiers et par ceulx envoia il ses lettres au roy Meliadus*.

Là encore, les noms donnés par la rubrique permettent l'identification des personnages de la miniature. L'image 46 reprend une composition analogue à la précédente : à gauche, un roi est assis sous un dais et regarde deux hommes élégants s'agenouiller devant lui. Le roi échange des gestes de parole avec le premier des deux hommes. Il s'agirait donc de la figuration du roi d'Estrangorre chargeant Yvain et son compagnon de transmettre sa réponse au roi Meliadus. Mais là aussi, plusieurs scènes peuvent se lire à travers cette image : deux scènes qui équivalent à deux temporalités différentes, selon que l'on se place dans le présent de la narration – c'est-à-dire au moment où Meliadus s'apprête à lire la lettre du roi d'Estrangorre –, ou dans le léger retour en arrière impliqué par la rubrique – quand le roi d'Estrangorre confie sa réponse aux messagers.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

BnF fr. 340, fol. 93 r° (image 46)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

En fait, la rubrique elle-même permet cette double lecture, cette double temporalité de l'image. La formulation contient déjà les deux possibilités car, si elle insiste en premier lieu sur le destinateur de la lettre : *C'est la teneur des lettres que le roy d'Estrangorre envoia* […], ce qui nous incite premièrement à lire l'image dans ce sens, elle insiste en dernier lieu sur le destinataire de la lettre : […] *envoia il ses lettres au roy Meliadus*. Ainsi, les deux extrémités grammaticales de la rubrique présentent les deux personnages, géographiquement éloignés l'un de l'autre, concernés par cette relation épistolaire. Le centre de la formulation, quant à lui, concerne avec une certaine insistance également, les messagers : […] *par messire Yvain qui avoit en sa compaignie un autre chevalier et .IIII. escuyers et par ceulx* […]. Les intermédiaires, ceux qui font le lien entre les deux rois cités au début et à la fin de la rubrique, sont eux-mêmes au centre de la phrase. L'efficacité de cette construction syntaxique mime l'action, le rôle et la situation de chacun des personnages concernés par le passage. Quelle temporalité représente alors la miniature : celle du roi d'Estrangorre qui envoie son message, ou celle du roi Meliadus qui reçoit la lettre ?

Au-delà de cet effet d'ambiguïté certainement cultivé intentionnellement par le peintre, un détail peut nous faire pencher pour l'une des deux solutions. À la différence de l'image précédente, les chevaliers messagers ne sont pas ici revêtus de leurs armes, mais d'habits civils, et leurs deux chevaux ne sont pas non plus représentés. Comment lire l'image, par rapport à la rubrique et au texte qu'elle jouxte, et par rapport à l'image précédente, également, car il ne faut pas oublier l'effet de sens produit par la série iconographique ? Comment interpréter ce glissement de costume, notamment, qui donne à la scène une tonalité plus courtoise que la précédente ? Il nous semble que ce changement de costume, de guerrier à civil, de chevaleresque à courtois, peut être une manière pour le peintre de traduire l'écoulement du temps entre les deux missions d'Yvain.

La première mission (figurée par l'image 45) consiste à aller porter la lettre de Meliadus au Bon Chevalier sans Peur et la chevauchée qu'elle implique nécessite d'être armé. Cela étant accompli, Yvain, toujours en situation de transit (d'où la nécessité de le figurer avec son cheval, dans la miniature 45) se trouve chargé d'une seconde mission par le roi d'Estrangorre : apporter sa réponse à Meliadus. Il nous semble que les images 45 et 46 qui scandent le passage reproduisent cet aller-et-retour des messagers, l'image 46 marquant la fin de la mission. En effet, rentré à la cour d'Arthur, Yvain peut être



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

représenté dans une situation stable, sans son armure, sans son cheval, prenant son temps pour relater à Arthur, puis à Meliadus, les nouvelles dont il est le porteur. Cette tenue élégante plus appropriée au lieu et à la fin de sa mission, permet donc de rendre compte à la fois de l'espace et du temps fictionnels : Yvain est à la cour d'Arthur, sa mission est finie. Ce détail vestimentaire, ainsi que l'absence de chevaux, nous incitent à identifier, dans cette scène, le roi Meliadus[76] en train d'écouter les nouvelles rapportées par Yvain et son compagnon.[77] Nous interprétons ce changement de costume des messagers comme le signe que le peintre se situe dans la seconde partie de la mission d'Yvain.

L'expression de la joie est assez restreinte dans le texte qui précède la miniature 46. Une seule occurrence concerne Arthur : *De ces nouvelles le roy est moult liez* […]. Et une fois de plus, l'accent est surtout mis sur les paroles et les nouvelles qui s'échangent, dans le texte comme dans l'image. Rappelons l'importance diplomatique de ces échanges épistolaires qui permettent la délivrance du roi Meliadus et, par conséquent, celle du royaume de Logres face aux envahisseurs saxons. L'analyse de ces deux miniatures qui se trouvent, au moins pour la première, situées à proximité immédiate de passages joyeux permet une fois de plus de conclure à l'absence de signe de joie dans l'image. En revanche, la gestuelle de parole contenue dans chacune d'elles, l'importance accordée aux messagers, à la transmission de messages, montre que c'est plutôt ce qui produit les manifestations de joie qui intéresse le peintre : l'échange de nouvelles. Cette présence de l'échange de parole nous semble intrinsèquement liée à la joie qui en résulte dans le texte, et contribue à expliquer l'importance accordée à la représentation de la parole dans l'iconographie de *Guiron le courtois*. Les costumes élégants revêtus par Yvain et son compagnon, dans cette image, peuvent aussi se lire comme un signe de joie, un avant-goût des festivités mondaines qu'organisera Arthur pour célébrer l'arrivée à Logres de ses alliés, le Bon Chevalier sans Peur et le roi Pellinor.

L'image 47 quant à elle, poursuit cette série de trois miniatures et intervient au milieu de passages forts en énergie joyeuse, au folio 94 r°. Après que Meliadus et Arthur ont lu la lettre du Bon Chevalier sans Peur *du commencement jusques a la fin*, leur joie d'apprendre de si bonnes nouvelles éclate véritablement. Meliadus en profite

[76] Le roi dans l'image pourrait aussi représenter Arthur, à qui Yvain fait son rapport en premier, mais la rubrique ne mentionne pas Arthur, c'est pourquoi nous exploitons moins cette hypothèse.
[77] Contrairement à la lecture faite par John Fligelman Levy qui indique, en note, à propos de cette miniature 46 : « Illumination of King of Estrangorre and two unarmed men in front of him », *op. cit.*, p. 323.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

pour écrire à d'autres de ses grands amis (Pharamont, Claudas) pour leur annoncer sa libération. Ainsi, la joie qui résulte de cette nouvelle circule largement dans de nombreux royaumes (folio 93 v°). Ensuite, après une digression sur la haine de Marc à l'égard de Tristan, la rubrique suivante précède l'image 47 :

> Ci parole comment le roy Pellinor de Listenois vint ou royaume d'Estrangorre a tout son ost, et comment le roy d'Estrangorre le reçut honnourablement et l'amena au roy Artus et comment le roy Artus les reçut honnourable et joyeusement a tout leur ost en leur appareil, et puis parole comment messire Yvain se parti debonnairement du Bon Chevalier sans Paour.[78]

La miniature s'insère ensuite dans la colonne et le texte qui enchaîne retourne un peu en arrière dans la chronologie pour relater, encore une fois, la joie qui fut celle du Bon Chevalier sans Peur après les nouvelles apportées par Yvain, puis celle de ses retrouvailles avec le roi Pellinor qui donnent lieu à une fête de trois jours. Le Bon Chevalier sans Peur et Pellinor chevauchent ensuite avec leurs armées respectives et arrivent à Kamaalot. Leurs retrouvailles avec Meliadus produisent alors l'apothéose de joie du folio 95 r°. Le texte de la rubrique lui-même traduit bien l'atmosphère de festivité qui domine ces folios où les uns et les autres se « reçoivent » avec « honneur » et « joie ». On constate là aussi, dans la rubrique, un léger retour en arrière, avec la mention insistante du chevalier Yvain qui s'acquitte debonnairement de sa mission et retourne à Kamaalot, ce qui correspond bien à l'importance accordée au messager, à la transmission de la parole, dans tout le passage.[79]

Mais dans un tel contexte, qu'en est-il des marques de joie dans cette miniature ? L'image représente sept hommes debout les uns à côté des autres. À l'extrémité gauche, un roi, qui porte son épée sur l'épaule, fait un signe de parole avec sa main libre. Il se tient face à un autre roi qui fait le même geste. Derrière eux, des chevaliers en armure les regardent. Ce grand nombre de personnages – même si le chiffre sept ne semble pas impressionnant, dans un espace aussi restreint que celui de la miniature, cela compte – traduit l'idée d'une multitude de chevaliers. Selon le contexte textuel présent, il s'agit probablement des armées respectives du roi d'Estrangorre et du roi Pellinor que l'on voit ici en train de discuter. La miniature représente donc les retrouvailles (joyeuses) des deux amis. Une fois de plus, la joie ne se lit pas directement dans l'image, mais le choix

[78] Folio 94 r° ; John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 328.
[79] Le choix du chevalier Yvain, avec toutes les réminiscences romanesques qu'il porte, permet aussi d'expliquer l'insistance des rubriques à nommer ce personnage. C'est d'ailleurs son unique grand rôle dans le récit.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

du peintre de figurer avec soin les échanges de paroles entre les deux principaux personnages y participe. De plus, le texte qui suit immédiatement permet de transférer ce sentiment dans la miniature car l'œil retourne plusieurs fois à l'image lors de sa lecture des colonnes de texte et colore l'image des différents tons qu'il traverse.

Une deuxième lecture possible de cette image 47, si l'on s'attache à la deuxième partie de la rubrique, est d'y voir le roi d'Estrangorre et son armée reçus par le roi Arthur. Mais cela nous projette plus loin dans le récit. Dans tous les cas, il s'agit de figurer les retrouvailles entre des rois amis et alliés qui suscitent une grande joie.

*Analyse comparative d'une miniature du manuscrit Bodmer 96*

Avant de passer à l'analyse de l'image 49, nous aimerions comparer ces miniatures avec celles présentes, pour le même passage de texte, dans le tome 1 du manuscrit Bodmer 96.[80] Elles interviennent, elles aussi, à peu de folios d'intervalle et s'insèrent exactement aux mêmes endroits de texte que les miniatures du manuscrit BnF fr. 340. Il s'agit également d'une série de trois miniatures, dont nous étudierons particulièrement la première : les images 29, 30 et 31, situées respectivement aux folios 298 r°, 299 v° et 300 v°. Dans un tel contexte de similitude formelle, il est intéressant de voir comment ce manuscrit s'approprie la présentation du passage.

Les images 29 et 30 sont conçues selon un même principe de mise en page : elles apparaissent toutes deux en haut de la deuxième colonne de texte. Comme dans le manuscrit BnF fr. 340, elles interviennent juste avant la transcription des lettres de Meliadus et du roi d'Estrangorre auxquelles elles servent d'introduction. Le contenu de ces lettres est identique, toujours construit en octosyllabes à rimes plates. Cependant, la mise en page choisie par le copiste ne fait pas ressortir la verticalité des vers, comme le faisait le manuscrit BnF fr. 340 : ils sont écrits les uns à la suite des autres, revêtant ainsi l'apparence habituelle de la prose serrée des folios. En conséquence, l'œil du lecteur ne distingue pas immédiatement la présence des lettres dans le texte. L'effet

[80] Il s'agit d'un manuscrit d'une dizaine d'années plus vieux que le manuscrit BnF fr. 340, réalisé aux alentours de 1410-1420. Voir la notice du catalogue établi par Françoise VIEILLARD, *Manuscrits français du Moyen Âge*, Fondation Martin Bodmer, Cologny-Genève, 1975, p. 61-66 ; ainsi que l'article de Roger LATHUILLÈRE, « Le manuscrit de *Guiron le courtois* de la Bibliothèque Martin Bodmer, à Genève », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance, offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, BLANCHET Marie-Claude (éd.), Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970, t. II, p. 567-574.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Bodmer, t. 1, fol. 298 r° (image 29)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

graphique est donc beaucoup moins *pictural* que celui vu précédemment, ce qui fait ressortir l'importance de l'image pour signaler les échanges épistolaires en jeu dans le passage. Un effet de verticalité – mimant, d'une certaine manière, celle des vers et du message qui les porte – est cependant rendu à travers la mise en page dont nous avons dit qu'elle réservait à chacune des deux miniatures une place stratégique, tout en haut de la deuxième colonne de texte qui s'ouvre sous elles.

La première des trois miniatures, sur laquelle nous fonderons notre analyse comparative, a la particularité d'être bi-partite. C'est un cas unique de construction, parmi les cinquante-six miniatures du manuscrit qui nous intéressent. Cette image se trouve en effet coupée, verticalement, en deux scènes bien distinctes grâce au cadre qui autonomise chacune d'elles. Ces scènes, bien qu'autonomes, sont cependant reliées par leur composition symétrique, ainsi que par le décor qu'elles présentent : un fond quadrillé identique et un sol d'herbe verte. Même si la mise à niveau du sol n'est pas exactement respectée, l'ensemble de la miniature est très homogène.

Chaque partie présente, en miroir, un roi qui se tient debout devant un homme en civil, agenouillé devant lui. La verticalité et la grandeur des rois sont soulignées par le sceptre doré que chacun d'eux porte, en plus d'une grande couronne, et exagérées par la petitesse de la taille des messagers. La position hiérarchiquement inférieure de ces derniers est donc rendue à la fois par leur taille et par leur position basse, aux pieds des rois. La ligne oblique formée par leur posture, les rabaissant par rapport à la verticalité des rois, se trouve soulignée par le geste de leurs bras tendus vers le haut et, dans une oblique inverse, par la présence d'une baguette dorée portée par chacun d'eux.[81] Les deux lignes ainsi créées au sein de chaque scène, se croisant obliquement et dont le point de jonction se trouve précisément être les mains saisissant le message, insufflent aux représentations une dynamique très forte dont le centre est clairement mis en valeur. Ce mouvement dominant de croisement des obliques est également renforcé par la symétrie inversée des couleurs données aux deux rois.[82] Le couple de gauche présente

[81] Cette miniature est assez endommagée, ce qui ne nous permet pas d'identifier clairement les visages, les mains, les objets. Ainsi, les endroits stratégiques de l'image sont effacés : les quatre visages, et le point de jonction entre chaque couple sur lequel repose toute la tension stratégique du récit : la remise des messages.

[82] Dans les miniatures, « les couleurs excellent à produire des jeux d'alternance, de chiasme, d'échos, de rappels qui donnent sa dynamique à l'image, associent visuellement certaines figures entre elles, font entrer une certaine temporalité dans l'espace figuratif, soutiennent à l'occasion un axe narratif. », J.-Cl. SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 46. U. ECO analyse ainsi l'usage des couleurs élémentaires (notamment le bleu et le rouge), dans les miniatures et l'effet produit : « Immédiateté et simplicité, telles sont donc les caractéristiques du goût chromatique médiéval. A telle enseigne que l'art figuratif de cette époque ignore le colorisme des siècles suivants, et joue sur une gamme élémentaire de couleurs, sur la juxtaposition de couleurs éclatantes, sur des espaces chromatiques nettement tracés et excluant la nuance, qui produisent l'effet



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

un roi vêtu d'une tunique rouge et de collants bleus, tourné vers la droite et baissant les yeux vers l'homme des mains duquel il reçoit une lettre. Le couple de droite présente un homme agenouillé qui regarde, vers la droite, un roi vêtu d'une tunique bleue et de collants rouges, lui tendant son message. Les deux rois encadrent l'image entière et sont ainsi tournés l'un vers l'autre. La construction de la miniature permet donc de rendre à la fois la séparation géographique et les liens qui se créent entre les rois, par l'intermédiaire des messagers.

La scène de gauche représente le roi Meliadus confiant au messager la lettre qu'il destine au roi d'Estrangorre et dont la transcription suit, dans le texte situé sous la miniature. La scène de droite représente, quant à elle, ce messager remettant la lettre au roi d'Estrangorre. Bien que la couleur de ses vêtements ne soit pas identique, il s'agit bien du même messager, vêtu (civilement) de la même façon, portant son fin bâton doré. Un effet de symétrie inversée se retrouve dans les coloris des tissus rouges notamment, créant un élan et une continuité de l'un vers l'autre. Dans la première scène, l'oblique des bras recevant la lettre de Meliadus, croisée par l'oblique de la baguette qui sort du cadre pour aller vers la scène de droite, indique d'emblée le mouvement que suivra le messager dont un pied et le dos sont déjà coupés par le même cadre, comme aspirés par le mouvement à venir.

Ces deux représentations d'un même personnage dédoublé, occupant le centre de la miniature vue dans son ensemble, en font le point central et le pivot de la scène. Tout comme dans le texte Yvain a un rôle charnière de première importance : par son mouvement, il permet à la communication de s'établir entre deux personnages éloignés. La figuration d'un même personnage dans deux scènes disinctes permet également de présenter deux séquences temporelles différentes du récit, tout en indiquant la continuité narrative qui les unit.

Le deuxième roi (le roi d'Estrangorre) a tout l'arrière du corps rogné par le bord droit de la miniature. Comme pour le corps du messager de la première scène, peut-être est-ce là une manière de traduire le mouvement du récit qui pousse toujours plus – selon le sens de lecture de l'écriture occidentale – vers la droite. Cela crée alors une dynamique de lecture de l'image qui incite les yeux autant que l'imagination à poursuivre la lecture de la miniature au-delà de sa place circonscrite dans le folio. Et ce, jusqu'à rejoindre, après l'intervalle vide qui existe entre deux images mais qui se trouve

lumineux grâce à un accord d'ensemble […]. », dans *Art et beauté dans l'esthétique médiavale*, Paris, Grasset, 1997, p. 79.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

facilement comblé par l'imaginaire, la prochaine miniature de la série. La miniature suivante (image 30) présentera ainsi, selon une progression narrative efficace et fidèle au texte, ce même roi d'Estrangorre, mais bien campé, cette fois, au milieu de l'image, et confiant sa réponse au messager Yvain. [83]

Comme dans l'iconographie du manuscrit BnF fr. 340, l'accent est fortement mis sur l'échange des messages, sur la relation épistolaire entre les deux rois. Mais l'insistance sur l'importance de ces échanges est encore plus sensible dans cette miniature qui synthétise, selon un procédé redondant (dans la mesure ou le sujet représenté est, à peu de choses près, le même), deux épisodes distincts. Alors que la miniature du précédent manuscrit donnait à voir un même sujet pouvant valoir pour plusieurs scènes, ici, à l'inverse, le séquençage narratif est matérialisé par la bi-partition qui permet de représenter deux scènes sans pour autant créer de confusion. Les deux procédés permettent aux miniaturistes de traduire picturalement le déroulement du récit dans lequel ils s'inscrivent. Le ton de joie et de réjouissance qui, dans le texte, accompagne ces échanges n'est donc guère exploité, dans le manuscrit Bodmer 96 qui accorde, encore plus fortement que le manuscrit BnF fr. 340, une grande importance à la représentation des liens qui reprennent, de la parole qui circule à nouveau, sous forme écrite dans un premier temps, entre Meliadus et le roi d'Estrangorre. Les personnages figurés ne produisent pas de gestes de parole, contrairement à ceux échangés entre les rois et les messagers du manuscrit BnF fr. 340. Tout est davantage concentré sur la transmission de paroles écrites, et donc sur la relation entre les deux rois, plutôt que sur la relation entre les rois et les messagers.

La représentation insistante de ces liens, avec l'empressement de chacun à donner ou recevoir le message de l'autre, permet aussi de traduire, bien que de manière indirecte,

[83] Il s'agit de l'image 30 qui est encore plus endommagée que la précédente. Les contours des personnages sont flous, les traits des visages sont effacés et les couleurs ont passé. L'image semble avoir été usée par des doigts de lecteurs trop avides de la toucher. Cependant, les collants du roi, dont on distingue encore la masse floutée de la couronne dorée, sont rouges, ce qui semblent indiquer (selon la logique des coloris mise en place) que le manteau qu'il revêt était bleu. Ces couleurs associées au personnage, tout comme la composition de la scène – le messager est agenouillé, à gauche, et lui se tient debout, à droite – crée un effet de continuité narrative très net avec la deuxième partie de la miniature précédente. D'autre part, le précédent manteau bleu comportait déjà quelques traces d'usures laissant apparaître la couleur du parchemin. Ces miniatures sont parmi les plus abîmées de la série du manuscrit Bodmer 96 qui nous intéresse. Est-ce à dire que les « lecteurs-auditeurs-spectateurs » réagissaient particulièrement fort à cet épisode d'échanges épistolaires, de réconciliation et de diplomatie chevaleresque – ce qui expliquerait aussi pourquoi les miniaturistes ont représenté ces différentes séquences avec autant de soin, malgré leur caractère thématique redondant ? Le même roi d'Estrangorre, représenté face à l'armée qu'il réunit, dans la miniature 31 qui suit (parallèlement à l'image 47 du manuscrit BnF fr. 340), porte les mêmes attributs, les mêmes couleurs de vêtement, quoique le bleu de son manteau commence lui aussi à disparaître. On ne peut attribuer cet effacement à la qualité du bleu utilisé (même s'il est sans doute moins résistant que le rouge, notamment, dont on voit plus de traces sur ce qu'il reste du vêtement du messager de l'image 30, par exemple) car, dans cette image, le même bleu se retrouve, beaucoup moins altéré, sur l'écu et le cheval de l'un des chevaliers de l'armée. C'est donc bien, semble-t-il, la preuve d'une attirance particulière des manipulateurs du manuscrit à l'égart de ce personnage – et de ces miniatures.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Bodmer, t. 1, fol. 299 v° (image 30)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

le sentiment de joie intense qui anime chacun d'eux, alors que leur lien d'affection et de solidarité chevaleresques est renoué. On note, d'ailleurs que ce n'est pas sous l'aspect guerrier de chevaliers armés que les rois sont représentés, dans cette série de trois miniatures comme dans celles du manuscrit BnF fr. 340, mais sous l'apparence mondaine d'hommes de court, plus propice à refléter (par association d'idées) les réjouissances.[84]

*L'image 49*

La quatrième et dernière miniature du manuscrit BnF fr. 340 qui jouxte des temps de joie dans le récit est l'image 49. La série ininterrompue des trois précédentes images est donc cassée et nous sommes beaucoup plus loin dans le texte, dans la deuxième moitié du long combat entre Meliadus et Ariohan. Ce passage comporte peu de mentions de joie – cela se comprend. Nous avons vu cependant, dans les relevés des rires et des sourires, que certains apparaissent durant cette longue séquence. C'est le cas justement avant la miniature qui nous intéresse ici. Lors d'un dialogue où les deux champions excitent leur combativité, Ariohan se met à rire quand Meliadus lui annonce qu'il lui prendra bientôt ses armes. Cette provocation s'avère finalement exacte et sa réalisation déclenche la bonne humeur de Meliadus, qui

> se trait un poy arriere lié et joiant assez plus que il ne fu huy mais, car bien voit que a cestui point est au dessus de la bataille, puis qu'il a escu et espee dont son compaignon est desgarni. Se il ne le met huy mais a mort ou a outrance, assez le doit on poi prisier.[85]

S'ensuit une rubrique qui ne mentionne pas cette joie, mais se concentre sur le fait d'arme et la supériorité du roi Meliadus :

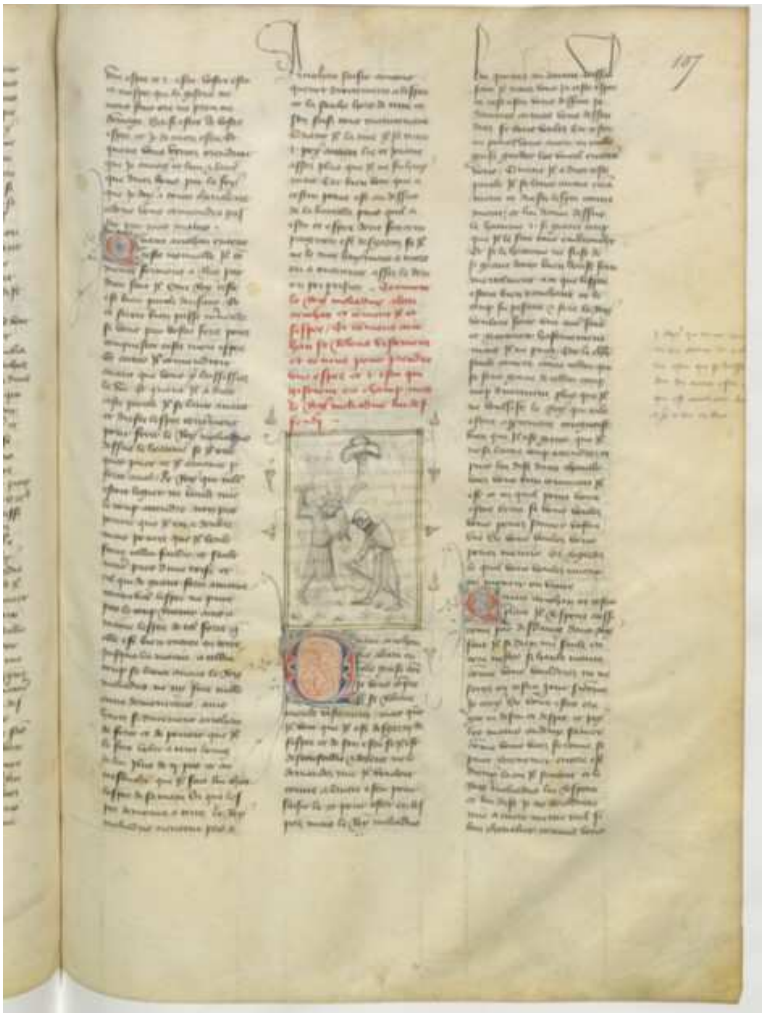
> Comment le roy Meliadus abati Ariohan et comment il ot s'espee et comment Ariohan se releva vistement et courut pour prendre une espee et un escu qui gisoient ou champ, mes le roy Meliadus lui defendi.

La miniature, ensuite, présente, à gauche[86], un chevalier couronné qui lève son épée

[84] La miniature 31 (reprenant le thème de l'image 47 du manuscrit BnF fr. 340 étudiée plus haut) qui donne pourtant à voir le roi d'Estrangorre rassemblant son armée, ne le figure pas non plus armé (contrairement aux chevaliers qui lui font face), mais toujours en habit civil, avec son sceptre en guise de lance et sa couronne en guise de heaume… C'est donc le caractère courtois et royal du chevalier qui domine ici.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*



BnF fr. 340, fol. 107 r° (image 49)

[85] Folio 107 r°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 371.
[86] On remarque que dans ce manuscrit, le côté gauche de l'image est la plupart du temps réservé aux rois, où aux personnages importants, c'est le côté valorisant de la miniature.

au-dessus d'un chevalier penché sur un écu et une épée tombés à terre. Là encore, en parfaite cohérence avec le texte et la rubrique, c'est l'épisode de la supériorité militaire de Meliadus qui est exploité. Aucun signe d'échange de parole ou de bonne humeur ne peut se lire. Peut-être y a-t-il toutefois un léger clin d'œil de la part du peintre, dans la posture inférieure, et donc grotesque, choisie pour figurer Ariohan. En effet, celui-ci est penché pour ramasser des armes, il est donc dans une attitude déséquilibrée, moins digne, proche de la terre. De plus, il agit sous la menace de l'épée de Meliadus qui est prête à lui tomber dessus et lui interdit d'aller au bout de son geste, comme le spécifie la rubrique. D'autre part, l'attitude énergique et victorieuse de Meliadus, dressé jusqu'à la pointe de son épée, peut faire écho à toute la joie ressentie par le personnage à ce moment du texte. Mais c'est avant tout le jeu sur la supériorité du héros de Logres et sur l'infériorité du chef saxon qui est central dans cette miniature. Au lecteur, selon son humeur, d'y voir du comique ou du dramatique en plus.

De l'analyse de l'iconographie de la joie dans le *Roman de Meliadus*, il ressort le même constat que pour la *Compilation*. Même si certaines miniatures jouxtent d'importants passages de joie, ce sentiment n'est pas exprimé picturalement, ou alors de façon très indirecte (par les échos produits par le souvenir du texte, la gestuelle ou, plus rarement, le type de vêtements). Alors que certains épisodes, nous l'avons vu, sont très expressifs et décrivent une gestuelle joyeuse détaillée et même visuelle, cela n'est pas exploité par les miniaturistes de notre manuscrit. Nous n'avons donc pas pu mettre en avant une iconographie de la joie à proprement parler.

En revanche, deux remarques s'imposent. Tout d'abord, il ressort des miniatures étudiées l'importance accordée à la figuration des échanges de paroles entre les personnages. Ensuite, l'importance du lien entre ces échanges de paroles dans les images et les temps de joie dans le texte. Ainsi, trois miniatures, sur les quatre du manuscrit BnF fr. 340 qui jouxtent des temps de rire et de sourire, représentent des scènes de discussion. Le lien entre la joie du texte et la figuration de la parole dans l'image nous a permis de postuler que, pour les miniaturistes, la figuration des échanges de parole pouvait être une manière de traduire l'énergie joyeuse des chevaliers. L'importance du lien de parole entre eux ressort d'ailleurs remarquablement dans les trois miniatures qui accompagnent le récit des échanges épistolaires entre Meliadus et le Bon Chevalier sans Peur qu'il n'est pas anodin que le miniaturiste (tout comme celui du manuscrit Bodmer 96) ait choisi de figurer avec autant d'insistance.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

## 4. Conclusion : une atténuation de la joie ?

De nombreuses constations d'ordre stylistique (constructions grammaticale et syntaxique, fréquence d'apparition des champs lexicaux, temps des verbes), ainsi que l'importance accordée au sourire permettent de conclure à un certain effet d'atténuation de la joie dans le *Roman de Meliadus*, en comparaison des folios de transition étudiés dans la *Compilation* 1. Sous cet angle, le sourire peut être considéré comme l'expression et la communication d'une joie plus feutrée. Cet effet d'atténuation des signes extérieurs de la joie se décline encore plus subtilement en « sourire intérieur »[87], dans ce texte. L'éventail des manifestations de joie est donc large : commencer à rire, rire, commencer à sourire, sourire, sourire en soi-même. En outre, la joie est souvent ressentie par une foule (l'armée, le peuple de Kamaalot, l'armée saxonne) et n'est pas seulement l'apanage d'individu. Cette plus large diffusion de la joie se trouve renforcée par le peu d'occurrences de verbes réciproques construits sur le modèle de « se conjoir », « s'entreconjoir ». Nous ne trouvons qu'une occurrence de *s'entreconjoir*, ici : *Ils se sont entreconjoÿ une grant piece et accolez*.

L'effet d'atténuation de la joie se retrouve encore par la présence de sourires intérieurs. Il arrive régulièrement, en effet, surtout durant le duel entre Meliadus et Ariohan que les chevaliers soient dits « souriants en eux-mêmes ». Tout comme l'on trouve aussi beaucoup dans le *Roman de Meliadus* de discours interne. Ces sourires intérieurs de Meliadus et Ariohan, notamment, sont-ils un signe de la tension dramatique qui se joue, de la concentration extrême à laquelle sont en proie les deux chevaliers lors de ce combat ? Comment à un point aussi crucial du récit peut-on conserver de la joie ? Ce genre de sourires traduirent les pensées intérieures des personnages et, malgré l'épuisement de leurs corps, la persistance de leur vitalité et leur plaisir à s'affronter.

Il est remarquable que le fin de ce duel (de quatorze folios) dont dépend l'honneur et

[87] Ph. Ménard note note qu' « au XII^e siècle, le rire intérieur est rare », il en relève seulement deux occurrences dans le *Roman de Florimont*. Puis il relève un cas de sourire intérieur dans la *Première Continuation de Perceval*, à la fin du XII^e siècle, où l'expression *a lui meïsme s'en sorrit*, concernant Gauvain, apparaît : « C'est la première fois que le mot sourire est employé ainsi et qu'il est nettement spécifié que l'on a affaire à un sourire intérieur. Les œuvres du XIII^e siècle offrent plusieurs exemples de rires intimes et réservés au for intérieur […]. […] les romanciers courtois ont été les premiers à signaler clairement cette nuance du rire et du sourire. », *Le rire et le sourire…, op. cit.*, p. 447. L'auteur



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

la liberté du royaume de Logres n'est marquée par aucune explosion de joie. La seule joie que nous lisons est celle des saxons autorisés à retourner sur leurs terres, décrite très succinctement par le narrateur. Mais rien sur l'allégresse des chevaliers, d'Arthur, de Meliadus ou des gens de Logres face à la fin victorieuse de cette guerre dont les préparatifs, les premières batailles et le duel final nous occupent depuis vingt-neuf folios. Il est seulement fait mention de l'épuisement de Meliadus. Puis, le texte enchaîne sur la construction de la chapelle commémorative, visitée plus tard par Charlemagne. La joie se concentre ailleurs. Dans cette partie, Meliadus catalyse tout : le récit, les aventures, l'héroïsme, la joie. C'est majoritairement Meliadus qui génère la joie, c'est lui qui provoque le rire, le sourire, ou bien c'est lui qui sourit, qui rit.

Les trois premières séquences notées dans ce tableau (la guerre qui fait suite au rapt de la reine d'Écosse, l'exil et l'emprisonnement de Meliadus, puis enfin le début de la guerre contre les Saxons) renvoient à des épisodes graves et sérieux, où le personnage de Meliadus est *en crise*. Le ton est lourd d'émotion et de tension, les larmes coulent abondamment. Cela est rendu d'autant plus sensible que ces épisodes prennent le temps de se développer sur plusieurs folios et sont reliés les uns aux autres de façon cohérente, selon une logique narrative tenue.

L'effet d'éclatement narratif, produit par les nombreux épisodes qui constituent la *Compilation*, et que l'on trouve aussi dans le *Roman de Guiron*, est ici contrebalancé par un *continuum* narratif très fort : de la folie amoureuse de Meliadus découle son emprisonnement au royaume de Logres, duquel découle sa participation aux affrontements contre les saxons, de laquelle découle, enfin, le duel glorieux contre Ariohan. Cet enchaînement produit un effet de contraste saisissant par rapport aux derniers folios étudiés de la *Compilation*. Les situations prennent alors le temps de se développer, tant au niveau de l'action que des sentiments.

Une fois de plus, ce sont les chevaliers qui sont presque exclusivement les porteurs de ces temps de joie. Seules deux occurrences, renvoient plus généralement à des temps de liesse collective : celle de la ville de Kamaalot et celle des deux armées ennemies, à l'annonce de l'affrontement entre Ariohan et Meliadus. Rire, sourire et joie apparaissent pendant les temps de retrouvailles entre chevaliers, comme nous avons pu le voir précédemment dans les folios de la *Compilation* 1. Mais ici, les retrouvailles joyeuses prennent des formes plus variées que les rencontres hasardeuses sur les chemins

cite notamment un exemple de *Guiron le courtois*, tiré du paragraphe 198 de l'analyse de R. Lathuillère, mais ne détaille pas plus cet élan de joie intérieure.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

sylvestres de l'errance. Nous voyons Gauvain retrouver Meliadus dans sa prison pour lui annoncer sa libération, Meliadus retrouver, par écrit, le Bon Chevalier sans Peur, et en réponse le Bon Chevalier sans Peur retrouver Meliadus par une lettre qui scelle leur réconciliation. Tout cela préfigure la rencontre physique qui a lieu ensuite, réunissant Meliadus, le Bon Chevalier sans peur et Pellinor, trois rois, parmi les principaux chevaliers errants du récit, dans une apothéose de joie partagée. Notons que le texte ne parle pas simplement de *conjoÿ* ici, mais qu'il appuie encore plus (par l'accumulation des deux préfixes « entre » et « cum ») sur la réciprocité de la joie qui unit les trois chevaliers, avec le verbe *entreconjoir*. D'autre part, les autres temps de joie du *Roman de Meliadus* apparaissent directement liés aux actions militaires et héroïques des chevaliers, et sont même générés par elles. Ainsi, à l'issue de la première journée de bataille, le bilan d'Arthur fait « rire » nos trois principaux chevaliers. Pellinor en rajoute, dans ses commentaires sur la valeur chevaleresque de ses deux amis et, lui aussi, provoque le « rire » ; ce qui permet sans doute de dévier les tentations d'orgueil que peuvent susciter ce type de discussions (savoir qui est le meilleur…) et de désamorcer les rivalités entre eux. Les deux exemples de joie collective cités plus haut sont eux aussi liés aux actions militaires.

Malgré cela, la joie contribue à donner une dimension courtoise aux personnages, cependant aucun rire, aucun sourire ne se rapportent au sentiment amoureux, contrairement à l'emploi qu'en font les romans courtois, comme le souligne Ph. Ménard : « S'il est une matière propice aux demi-teintes du sourire dans le roman courtois, c'est bien le thème de l'amour. »[88] Dans nos textes, en revanche, l'amour n'a pas de place. Au contraire, il est vécu comme problématique : ainsi l'attirance de Meliadus pour le reine d'Écosse est source de guerre et de désordre.

Tous ces rires, ces sourires rappellent ceux que l'on rencontre dans le *Tristan* en prose, notamment ceux de Tristan :

« Tristan est un personnage oblique, clandestin souvent, prenant des chemins de traverse, double, retors même : il sourit, pour les autres ou lui-même ; jouant de l'incognito, il manie l'ironie, le travestissement. Ses nombreux sourires, ses rires, contrastant avec son nom, le confirment comme héros masqué, déstabilisant le monde arthurien et le roman par l'inadéquation permanente entre le signifiant et le signifié. »[89]

[88] Ph. MÉNARD, *Le rire et le sourire…*, *op. cit.*, p. 185.
[89] Ch. FERLAMPIN-ACHER, *Le roman de Tristan en prose*, t. V, publié sous la direction de Ph. Ménard et édité par Ch. Ferlampin-Acher, Paris, Champion, p. 97.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Les auteurs de nos textes ont certainement dû s'inspirer du personnage de Tristan et de ses joies régulières et marquantes. Cependant, la dimension « retorse », « oblique » ou trompeuse des signes de joie produit par ce chevalier n'est pas présente dans la *Compilation* ou le *Roman de Meliadus*. Le rire y est généralement franc et sans arrière pensée, sans calcul ni malice. Il est plus volontiers l'expression d'une irrepréssible montée de joie, d'émotion et de satisfaction chez les chevaliers. Le rire, le sourire, sont avant tout un moyen d'expression et de communication, ils ouvrent presque systématiquement à une prise de parole directe dans le texte. Contrairement à la tendance du rire tristanien, dans notre roman, le rire ne masque rien, au contraire, il s'extériorise, il se donne et se partage.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# II – GESTES, ÉMOTIONS ET PAROLES DES CHEVALIERS DANS LA *COMPILATION* ET LE *ROMAN DE MELIADUS*

Il s'agit à présent de voir une autre façon d'exprimer la joie dans le récit, à travers l'analyse des gestes de tendresse, puis des gestes de prière qui mêlent joie et tendresse dans un élan de transcendance et permettent, dans une certaine mesure, de retrouver la dimension mystique de *gaudium*. Nous verrons également les gestes et gestuelles iconographiques en lien avec la représentation des visages (couverts ou découverts) des chevaliers, à mettre en lien avec la *figuration de la parole*.

## A. – Les gestes de tendresse

### Les signes de l'affection

Ces gestes expriment l'attachement, la solidarité et même l'amour entre chevaliers. Ils sont produits lors de scènes de retrouvailles, de reconnaissance ou encore de reprise de conscience après un violent choc et le champ lexical qui leur est attaché est toujours le même. Nous en avons relevé les occurrences dans tout le texte édité par J. Fligelman Levy, afin de voir si certains des textes compilés sont plus enclins à décrire ces signes et gestes d'affection. Avant toute chose, il est nécessaire de préciser qu'il en va de l'affection comme de la joie : celle-ci concerne exclusivement les personnages de chevaliers. On n'embrasse pas de dames, dans le manuscrit BnF fr. 340, et personne d'autre que les chevaliers ne s'adonne à ces manifestations de tendresse. La synthèse qui va suivre prend en compte les diverses occurrences de *baisier*/*se baisier*/*s'entrebaisier*, *acoler*/*s'acoler*/*s'entreacoler*, et *embracier* qui sont les trois



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

principaux verbes[90] utilisés par l'auteur-compilateur de notre manuscrit pour décrire cette attitude particulière des chevaliers :

- *Compilation* 1 : 20 occurrences
- Folios de transition : 3 occurrences
- *Roman de Meliadus* : 6 occurrences
- *Compilation* 2 : 16 occurrences

D'emblée, un constat saute aux yeux : le texte de la *Compilation* semble nettement plus propice aux manifestations de tendresse que celui du *Roman de Meliadus*. Nous avions déjà pu voir qu'au niveau des occurrences de rire et de sourire, les deux textes étaient également assez déséquilibrés[91], de même qu'au niveau plus global du champ lexical de la joie. Ce déséquilibre se retrouve donc encore au niveau des signes de tendresse : cela serait-il lié ? Il nous semble que oui, dans la mesure où les scènes de joie sont souvent propices à l'expression de l'affection qui lie les chevaliers. Nous aurons l'occasion de voir cela au cours de l'étude des quatre scènes de tendresse que contient le *Roman de Meliadus*.

Le premier signe d'affection entre chevaliers se produit au folio 91 v°, lorsque Meliadus, enfin libéré de son emprisonnement, est amené devant le roi Arthur :

> Et le roy Artus qui estoit assis en un faudestuef quant il voit le roy Meliadus venir, il se dresce encontre lui et lui vient a l'encontre et le reçoit moult honnourablement et il [Meliadus] se vouloit agenouiller devant lui pour baissier (sic) lui le pié mais le roy ne lui sueffre mie ançois l'assiet delez lui et le commence a le reconforter durement, et le roy [Meliadus] le mercie moult forment de la bonté que il lui a faite a cestui point.[92]

Cette scène développe une gestuelle codifiée, simple et visuelle dont la netteté contraste quelque peu, d'ailleurs, avec le relatif flou de la construction syntaxique qui, après la première ligne ne précise plus quel personnage est défini sous l'appellation *roy* ou sous le déterminant *il*. Dans une scène d'hommage comme celle-ci, cela prête à d'intéressantes confusions idéologiques, peut-être cultivées par l'auteur afin de redonner toute son importance au roi Meliadus.

[90] Ces verbes sont présentés ici selon l'ordre décroissant de leur fréquence d'apparitions dans la prose.
[91] Pour la *Compilation* dans son ensemble : 9 sourires et 17 rires relevés, contre 8 sourires et 9 rires pour le *Roman de Meliadus*.
[92] Folio 91 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 314.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Arthur assis, se lève, va à la rencontre de Meliadus puis se rassied, tandis que Meliadus marche vers le roi, tente de s'agenouiller pour baiser le pied d'Arthur, est empêché par ce dernier et finalement s'assied à ses côtés, dans une position qui rétablit un équilibre entre les deux rois. Ainsi, tous les mouvements des corps des personnages, dans une gestuelle parfaitement synchronisée[93], rendent compte de la situation affective dans laquelle chacun d'eux se trouve. La simple prise en compte de ces différents mouvements nous permet de comprendre que nous sommes dans une scène de retrouvailles, d'accueil et de réconciliation[94].

Il est remarquable de voir que le baiser (geste le plus significatif dans cette scène, mais également à l'échelle globale du champ lexical de la tendresse) ne s'accomplit pas ici, contrairement à tous ceux que nous avons pu relever. La raison en est simple : il s'agit d'une *tentative* de baiser d'hommage, (ce qui est doublement rare dans le texte du manuscrit, en tant que tentative surtout et qu' « osculum » ensuite[95]). Le geste de Meliadus est ainsi interrompu, rejeté par Arthur, non par dédain mais au contraire par respect, pour éviter que Meliadus ne s'humilie davantage – le souvenir de sa captivité est encore trop récent. En effet, l'attitude entière de Meliadus devant Arthur, s'oriente toujours plus vers le bas : station debout, puis inclinée, projetant d'atteindre le pied du roi, endroit par excellence d'humilité, le pied étant au niveau du sol. Seulement Arthur,

[93] Pourrait-on parler de *chorégraphie* ? Mais ce terme est évidemment, d'une part, réservé au domaine de la danse et, d'autre part, totalement anachronique par rapport à l'époque médiévale. Ou bien, il faudrait inventer un mot pour dire l'*écriture du mouvement*, qui ne soit pas relié spécifiquement à la danse (la *kinégraphie*)… Au théâtre, les metteurs en scène, depuis une vingtaine d'années (Annie Lucas, Robert Cantarella, Frédéric Fisbach, notamment) parlent de « partitions gestuelles » ou de « gammes gestuelles », utilisant le vocabulaire spécifique à la musique pour se mélanger à lui. Réfléchir, à partir des outils des arts dits « vivants », le texte médiéval, nous aide à ressentir les différentes modalités d'organisation interne au récit. Le récit résulte de la symbiose de plusieurs éléments discursifs (action, description, réflexion). La gestuelle précise, mise en place par l'auteur pour délivrer des informations sur ses personnages, leurs rapports entre eux, et sur les actions en cours par des descriptions de mouvements de corps, fait partie de l'une de ces modalités. Mouvements de corps prévus et ordonnés par l'auteur selon son récit, en vue de délivrer un sens et une impression. Reprendre les outils du théâtre permet ainsi de remettre du corps dans le récit. Ce qui importe ici, c'est de mettre en valeur l'écriture du mouvement ; ce qui confère une dimension performative interne au texte. Que ce soit avec les mots *chorégraphie* ou *partitions gestuelles*, ces désignations contiennent l'idée de minutie, de réglage et de beauté visuelle des mouvements corporels pour produire un sens. Il nous semble utile de transposer cela à l'étude de la gestuelle de nos personnages. Ce qui nous rapproche aussi de l'idée de *tableaux*, certes figés dans le récit, mais vivants. Le récit à la fois fige et anime. Tout comme l'image à la fois fige et contient le mouvement (ou plus exactement l'idée du mouvement). Ces indications de gestuelles très présentes dans nos récits nous ont ainsi amené à les désigner comme des « miniatures textuelles », tant leur efficacité visuelle, picturale nous semble forte et cohérente par rapport à l'esprit médiéval. Alors, évidemment, cela nous amène à brasser quatre domaines différents : peinture, danse, théâtre et littérature… Le point d'évidence entre tous ces domaines est la pregnance des corps de personnages (qu'ils soient figurés, animés ou bien décrits) qui produisent et *performent* un discours. L'idée de « miniatures textuelles » permet, en outre, de faire le pont entre la peinture (art de l'espace) et le théâtre (art du temps), ce qui nous semble d'autant plus intéressant dans le cadre de la littérature manuscrite médiévale. Il s'agit en somme de mettre au point un outil qui nous permette de faire ressortir l'importance des mouvements corporels dans le texte. Alors, peut-être faut-il tout simplement parler de *l'écriture du mouvement*.

[94] Lexicalement aussi, l'auteur insiste sur la proximité physique (et donc symbolique) qui réunit à nouveau les deux rois : l'adverbe *encontre* répété à peu d'intervalle de distance, puis l'adverbe *delez*, traduisent bien cet élan de rapprochement, de promiscuité.

[95] CARRÉ Yannick, *Le baiser sur la bouche au Moyen Âge. Rites, symboles, mentalités, à travers les textes et les images, XI^e-XV^e siècles*, Paris, Le Léopard d'or, 1993.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

magnanime, ne veut pas prendre le risque que ce signe de soumission ne desserve un personnage d'une telle condition et d'une telle valeur, déjà affaibli et humilié par plusieurs semaines de détention. Un détail renforce encore cette plongée vers le bas de Meliadus : le texte ne parle pas de *baisier*, mais de *baissier*… Est-ce volontaire ou bien de l'ordre du lapsus de la part du copiste ? Il suffit d'une lettre en plus pour que ce baiser prenne, en surimpression, la forme de la plus humble soumission, reflètant ainsi parfaitement l'attitude psychologique et physique du personnage principal du roman. En outre, ce *baissier* d'hommage tenté par Meliadus est également le geste de remerciement et de gratitude du prisonnier qui recouvre sa liberté, ce que le texte cité dit explicitement, en dernier lieu.

À travers ces quelques lignes descriptives, il est étonnant de voir à quel point le corps des personnages se fait le premier vecteur de mouvements psychologiques intérieurs, avant même la parole, et à quel point les auteurs savent utiliser toutes les ressources visuelles et symboliques qui lui sont liées.[96] Cette cellule descriptive apparaît presque comme une « miniature textuelle » ici, tant l'efficacité descriptive est forte et visuelle. Ensuite, dans le texte, la parole prend le relais, à travers des dialogues au discours direct. Et puis la fête pourra véritablement être, et battre son plein, comme le narrateur l'explique avec emphase et stéréotype :

> Après cestui parlement commence la joye et la feste si merveilleuse que ja avoit grant temps passé que en la maison le roy Artus n'avoit eu fait si grant feste devant.

Les temps sont donc bien délimités (retrouvailles, gestuelles, paroles, joie et fête), selon une chronologie orientée vers la joie au cours de laquelle chaque étape permet d'exprimer un sentiment, de développer une situation précise. Des signes d'affection à l'état de joie, il n'y a donc qu'un pas, celui de la chronologie textuelle justement. Même si le signe en question est ici plus un gage d'hommage cérémonieux qu'une manifestation spontanée de tendresse, comme c'est plus souvent le cas dans le manuscrit, le relais fonctionne.

[96] Sur les gestes comme « *expression* des mouvements intérieurs de l'âme, des sentiments, de la vie morale de l'individu » et ses fonctions de communication, voir J.-Cl. SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990. Voir également P. ZUMTHOR : « Le geste est représentation ; comme tel à la fois image et symbole. […] Dans cet univers où triomphe par ailleurs la vocalité, le geste ne constitue pas un langage séparé ; il s'articule sur un mode de pensée et sur les dispositions de l'âme ; comporte, comme tel, une morale […] », dans *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 38. Voir également *Le geste et les gestes au Moyen Âge*, *Senefiance*, t. 41, 1998.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

La deuxième scène que nous voudrions étudier se situe un folio plus loin, alors que le Bon Chevalier sans Peur reçoit, par l'intermédiaire d'Yvain, une lettre du roi Meliadus tout juste délivré. Le Bon Chevalier sans Peur, très heureux de recevoir des nouvelles de Meliadus, sourit en s'adressant à Yvain. Puis, il « *prent les lettres et se drece encontre et le baise et dit : « Certes, de cestui present sui je moult liez, que ce est bien le plus noble present qui oncques me fust envoié.* […]»[97]

On retrouve ici la même gestuelle, la même expression verbale que dans le passage précédent : le personnage se *drece encontre* celui qui arrive devant lui, c'est-à-dire qu'il se dresse s'il est assis, ou se redresse, et se dirige vers l'autre – la position verticale étant la plus apte à traduire l'élan, l'accueil et l'affection. Puis, le geste de tendresse explicite intervient, et là encore il s'agit d'un baiser. Ce baiser donné par le Bon Chevalier sans Peur à Yvain est un signe de remerciement pour le *noble present* qui lui est remis et surtout de respect pour son messager. En effet, quelques lignes plus haut, le texte décrit l'arrivée d'Yvain au château du Bon Chevalier sans Peur et la *joie merveilleuse* que ce dernier lui fît, *que il le prisoit moult de courtoisie et de chevalerie*. Il est évident que l'on n'embrasse pas n'importe quel chevalier (et dans le *Roman de Meliadus* encore moins que dans la *Compilation*, étant donné que les baisers y sont beaucoup plus rares)… On n'embrasse que ceux qui en sont dignes, ceux dont on se sent proche en valeur et en rang, les équivalents, les véritables compagnons.

Enfin, ce baiser permet aussi au Bon Chevalier sans Peur d'exprimer et de communiquer toute la joie qu'il ressent devant cette lettre de son ami et après avoir entendu la principale information de la bouche d'Yvain : la libération de Meliadus. Cette joie est confirmée avant ce geste de tendresse, par les sourires, et après, par la prise de parole directe dans laquelle le Bon Chevalier formule ce qu'il ressent : *sui je moult liez*. Le texte est donc très explicite et, encore une fois, le lien entre geste de tendresse et grande joie ressentie est étroitement établi par le narrateur.

Le troisième épisode qui contient un geste de ce type apparaît au sein du folio 95 r°. Le Bon Chevalier sans Peur et le roi Pellinor arrivent à Kamaalot et retrouvent Meliadus sorti de prison. Le texte déborde alors de mentions de joie que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner :

> Grant est la joie et grant est la feste que les roys s'entrefirent quant il s'entrevirent et puis se vont entrebaisier. Grant est la feste que le roy Meliadus fait au Bon Chevalier

[97] Folio 92 r°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 316.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

sans Paour. Et cil lui refait aussi bien. Moult est lié en son cuer quant il le voit delivré et quant il se sont entreconjoÿ une grant piece et accolez les uns les autres.

Ici, joie et affection se trouvent imbriquées, se générant l'une, l'autre. Il s'agit de l'unique passage où le ton du texte se permet une effusion déclinée sur autant de lignes et, qui plus est, à trois personnages. Bien souvent les signes de tendresse ne se font que dans des relations exclusives d'un à un, pour des raisons de commodité stylistique – faire vivre plusieurs personnages simultanément relèvent de la virtuosité – et matérielle – s'embrasser à plus de deux personnages à la fois est plus malaisé, surtout avec des armures… Nous trouvons, en outre, dans cet extrait, deux occurrences différentes du champ lexical de la tendresse : *s'entrebaisier* et *s'accoler*, ce qui est également unique et prouve à quel point la joie des retrouvailles est forte. D'autre part, le verbe utilisé dans cette scène n'est pas *baisier* mais *entrebaisier*, le préfixe marquant la réciprocité de l'action, alors que, dans tous les autres cas étudiés dans ce point, le baiser est à sens unique[98]. Ce constat s'applique d'ailleurs aussi bien à l'échelle entière des différents textes étudiés du manuscrit BnF fr. 340, où les occurrences du verbe *entrebaisier* sont beaucoup plus rares que celles de *baisier*. Ainsi, le baiser chevaleresque se donne (ou se reçoit selon le point de vue de lecteur que l'on adopte, mais le texte quant à lui, se place toujours du côté de celui qui fait l'action d'embrasser), et dans la majorité des cas ne s'échange pas. Ou bien, quand il s'échange, c'est le signe d'un liesse particulièrement forte entre plus de deux chevaliers, comme dans le cas présent[99].

La durée accordée à cette scène de joie tendre, contrairement aux deux autres qui sont très ponctuelles et ne durent que le temps du verbe donné, explique peut-être cette présence du verbe *acoler*. En effet, le narrateur insiste sur la durée des retrouvailles de ces trois chevaliers dont il est finalement dit qu'il *se sont entreconjoÿ une grant piece et accolez les uns les autres*. Il est difficile de faire durer *une grant piece*, dans le récit, l'action d'embrasser – surtout lorsqu'il s'agit de baisers entre chevaliers qui ne sont pas censés développer le caractère sensuel de ceux échangés entre des amants courtois par

[98] Dans le premier cas, c'est Meliadus qui tente d'embrasser le pied d'Arthur ; dans le deuxième, c'est le Bon Chevalier sans Peur qui embrasse Yvain ; dans le quatrième, ce sont les chevaliers qui embrassent Meliadus et à aucun moment le texte ne spécifie que Meliadus rend les baisers qu'il reçoit.

[99] Le lien entre le verbe utilisé et la réciprocité de l'action accomplie est explicité dans une formulation du folio 28 r° de la *Compilation* 1 : […] *il s'entrebaisent endui en paix*. La présence de l'adjectif numéral *endui* vient souligner ici ce que le préfixe « *entre* » indique déjà, et montre bien que *baisier* et *s'entrebaisier* correspondent à deux actions différentes. Il faudrait étudier les fréquences d'apparition de ces deux verbes dans les romans qui mettent en scène des amants courtois pour voir si les baisers s'y échangent davantage, et si donc l'unilatéralité de la majorité des baisers relevés ici est une spécificité chevaleresque.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

exemple. C'est pourquoi, le narrateur décline la gestuelle des personnages dans cette autre action (se prendre par le cou, ou dans les bras les uns des autres) qui présente, de plus, l'avantage de pouvoir durer sans monopoliser la bouche des personnages qui peuvent alors exprimer par des rires, sourires ou autres sons et paroles induites au-delà des phrases du texte, la joie ressentie.

Ce passage rend sensible la ponctuation que ce genre de scène génère au cours du récit. Comme les temps de description produisent des pauses, les temps de joie et d'échanges de signes d'affection sont autant de pauses dans le récit de l'action chevaleresque, de pauses dans l'errance et dans l'aventure. Mais si le récit ne progresse pas au niveau de l'action, en revanche, il progresse au niveau de l'énergie qu'il met en scène : les chevaliers agissent ainsi comme s'ils se « rechargeaient ». Lors de ces scènes, ils refont en quelque sorte le plein d'énergie. À l'instar des temps d'hébergement[100] dans les châteaux ou de repos au bord des fontaines, les temps de retrouvailles joyeuses entre chevaliers donnent au récit une impulsion nouvelle. Comme si l'énergie interne du récit elle-même se rechargeait, se recyclait régulièrement, par le truchement des chevaliers, pour pouvoir avancer. Et l'on mesure à quel point ces instants de reprise d'énergie sont nécessaires (pour l'auteur comme pour le lecteur ou l'auditeur) dans des œuvres comme la *Compilation* de Rusticien de Pise et *Guiron le courtois* où le récit a tendance à tourner sur lui-même, sur ses propres entrelacements qu'aucune quête principale ne vient dynamiser vers un but défini.

Enfin, la quatrième et dernière scène de tendresse entre chevaliers dans le *Roman de Meliadus* se situe beaucoup plus loin dans le récit, au folio 102 v°, juste avant le début du duel entre Meliadus et Ariohan :

> Quant le roy Meliadus voult son heaume lacier, le roy Artus le baise tout en plorant. Aussi font tous les autres roys. Nul ne le baise s'il n'est roy. Le Bon Chevalier sans Paour et le roy Pellinor lui mettent le heaume en la teste et li lacent. Et quant il lui ont lacié, le roy Artus le prent par la main destre et le maine jusques aux lices et le met dedens et maintenant s'en retourne vers les autres roys tout lermoiant des yeux.[101]

Nous sommes au seuil fatidique d'un combat qui décidera du sort du royaume de Logres. Meliadus, qui tient le rôle du champion, est soutenu par ses compagnons. Tous

[100] Katarzyna DYBEL présente ainsi l'hospitalité comme l' « une des vertus les plus appréciées dans nos romans où le motif du vavasseur hospitalier se retrouve plus souvent que les autres. Grâce à elle, l'errance chevaleresque devient possible. », dans *Être heureux au Moyen Âge, d'après le roman arthurien en prose du XIII^e siècle*, Louvain, Peeters, 2004, p. 168.
[101] Folio 102 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 356.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

les chevaliers l'entourent, lui témoignent leur affection, le soignent, l'aident à se préparer et le soutiennent moralement jusqu'au début du combat. Les démonstrations d'affection sont nombreuses dans ce passage et se traduisent de différentes manières. Tout d'abord par le baiser du roi, puis par les baisers des autres chevaliers, et par les gestes de mise en place du heaume. Ensuite, Arthur prend Meliadus par la main (droite). Enfin, les plus grandes marques d'affection et démotion sont contenues dans les larmes d'angoisse du roi qui baignent ces différentes manifestations d'attachement.

Dans cette scène, le baiser – signe de tendresse par excellence – prend la valeur d'un encouragement, d'une profonde marque d'attachement et d'émotion, car c'est un combat à mort que doivent se livrer les deux champions. C'est pourquoi le baiser ici est mélangé aux larmes (*Artus le baise tout en plorant*). Ces baisers donnés à Meliadus par le roi Arthur et par les autres chevaliers rois présents (notamment Urien, Pellinor et le Bon Chevalier sans Peur, mais ils ne sont pas tous nommés spécifiquement) agissent également comme un hommage rendu par des hommes de haute valeur à un chevalier lui-même de haute valeur. Il est une preuve de solidarité et d'équité entre membres d'une même classe, d'une même communauté – cette nécessité d'équité de rang et de prestige dans le baiser a déjà été évoquée, lors du baiser donné par le Bon Chevalier sans Peur à Yvain. La classe est toute puissante et ses lois sont clairement formulées ici : *Nul ne le baise s'il n'est roy*. Encore une fois, donc, on n'embrasse pas n'importe qui, de même qu'on n'est pas embrassé par n'importe qui lorsque l'on est un chevalier du *Roman de Meliadus*.

Les autres marques d'attachement et de respect ému envers Meliadus sont les gestes de Pellinor et du Bon Chevalier sans Peur qui *lui mettent le heaume en la teste et li lacent*. On remarque que dans cette scène, tout est tourné vers le visage, réceptacle et émetteur de tous les hommages, de toutes les émotions, symbole de vertu et de force chevaleresque, avec notamment cet intérêt porté au heaume. En effet, c'est au moment où Meliadus *voult son heaume lacier* que le roi Arthur se met à l'embrasser et tous les autres ensuite. La mise du heaume, c'est le visage couvert, l'absence de visage, en somme, et par conséquent, la communication stoppée, l'émotion cachée : on ne peut plus atteindre l'autre qui n'est plus représenté par son visage mais par un masque métallique dur, froid et fermé. Ainsi, l'intervalle où Meliadus a encore le visage découvert est empli de manifestations de tendresse chevaleresque et la mise du heaume agit comme le signe de la fin de ces manifestations. Il ne reste plus que les larmes



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

personnelles de chacun et Meliadus est alors entièrement tourné vers ce qu'il doit accomplir, insensible au reste.

À ce propos, il est remarquable de voir que, dans ce passage, les pensées ou les émotions de Meliadus sont tues par le narrateur qui se focalise uniquement sur celles des chevaliers qui l'entourent. Aucun échange de parole, direct ou indirect, n'intervient non plus dans la prose et Meliadus est comme absent, objet. Il ne peut que se laisser faire : il se laisse embrasser, sans rendre les baisers reçus, apprêté sans faire de geste, il émeut sans paraître ému, et se laisse finalement conduire : Arthur *le prent par la main destre* pour le mener *jusques aux lices*. Aucun signe de réaction n'est mentionné et Meliadus ne semble pas atteint par les signes de tendresse ou les abondantes larmes du roi. Peut-être est-ce une façon pour l'auteur de traduire l'état d'angoisse et de concentration extrême dans lequel le chevalier se trouve à cet instant du récit. Au folio précédent, d'ailleurs, Meliadus avait exprimé à Gauvain sa peur du combat à venir : […] *je puis bien dire que oncques mais a jour de ma vie je n'oy affaire a chevalier dont je eusse si grant doubtance*[102] *comme je ay de cestui a qui je me combatray pour l'onneur du royaume de Logres* […]. L'écho de cette déclaration résonne dans le silence présent et l'impassibilité de Meliadus et explique dans quel état d'esprit le chevalier se trouve.

Les signes d'affection déployés ici diffèrent de ceux que nous avons précédemment étudiés sur un point principal : l'atmosphère dans laquelle ils baignent n'est plus la joie, mais au contraire une tristesse angoissée, née de la peur du risque pris par le chevalier et de l'incertitude quant au sort qui l'attend – en somme, la *doubtance* par excellence... Cette tristesse se traduit notamment par les larmes abondantes du roi Arthur qui est dit *tout lermoiant des yeux*. La joie n'est donc pas l'unique sentiment, l'unique état qui favorise l'expression de la tendresse entre les chevaliers. La tristesse est également propice à ce genre de manifestations – nous aurons l'occasion de développer ce point dans la seconde partie de ce travail.

En contrepoint de ces quatre scènes de tendresse dont la sobriété stylistique, lexicale, corrélée à la faible fréquence d'apparition au sein des soixante-quatre folios, nous semble caractéristique du ton général du *Roman de Meliadus*, nous allons voir quelques scènes prises dans chacune des deux parties de la *Compilation* qui, comparativement, semblent relever d'une débauche de tendresse. Cette différence de ton permettra de mettre d'autant plus en valeur la sobriété du *Roman de Meliadus*. La

[102] *Doubtance* (du latin « dubitare », hésiter, douter) désigne en premier la crainte et la peur, en second, le doute et l'hésitation.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

fréquence d'apparition des occurrences attachées au champs lexical de la tendresse est déjà significative en soi. En effet, les soixante-cinq premiers folios de la *Compilation* en contiennent vingt, soit cinq fois plus que le *Roman de Meliadus*, sur la même quantité de texte.

Au folio 64 v°, par exemple, à la fin d'une joute où Galehot est battu, le chevalier vainqueur se met à genoux et lui apprend qu'il n'est autre que son neveu Segurades. Cette révélation d'identité provoque alors la réaction suivante :

> Quant Galeholt entent qu'il est cellui que il avoit pensé, il est tant liez que nul plus. Or ne se tient il de riens a deceü de ce qu'il a esté abatus. Lors oste il son heaume et abat son ventaille et leva son nepveu de genoulz et le baisa plus de cent fois sans dire mot. Et aprés ce parole et dist […].[103]

La gestuelle mise en place dans cette scène de joie est intéressante, car elle reprend le code du heaume dont nous avons précédemment parlé. Galehot, *tant liez que nul plus*, enlève une première couche sur son visage, le heaume, puis une seconde, la ventaille[104]. Ensuite, il entre en contact physique avec son neveu en le relevant et enfin l'embrasse. Une fois encore, le baiser se fait dans un sens unique et se trouve décrit du point de vue actif de celui qui le donne. La joie extrême du personnage produit des gestes d'une tendresse extrême elle aussi : il est dit que Galehot *baisa plus de cent fois* son neveu. Cette expression figée est très fréquente dans le texte de la *Compilation*[105]et montre bien à quels débordements excessifs de tendresse les chevaliers se prêtent dans cette œuvre, contrairement à ceux du *Roman de Meliadus*. La bouche de Galehot étant toute occupée à couvrir le visage de Segurades de baisers, il est évident qu'il ne peut pas parler et le narrateur le précise bien, ce qui conforte l'idée d'effusion de joie et de tendresse. Puis, une fois rassasié, Galehot peut prendre la parole. Comme souvent dans le récit, la prise de parole directe est intimement liée aux temps de joie.

Avant de se mettre à genoux devant son oncle, Segurades était déjà passé par toute une série de transformations de son aspect extérieur, lui aussi. Cette transformation est double (elle concerne la hauteur du personnage et son épaisseur) et concomitante (le cheminement spatial de la première correspondant au temps de la seconde). D'une part, donc, le corps du chevalier passe du haut vers le bas, pour atteindre le niveau humble de

[103] Folio 64 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 223.
[104] Capuchon de mailles protecteur porté sous le heaume.
[105] On en trouve également une variante, sous une forme un peu plus mesurée, au folio 17 v°, où Tristan et Palamedes courent les bras tendus l'un vers l'autre et *s'entrebaisent et acolent plus de vint fois*. Cette effusion a lieu après une



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

la terre (c'est-à-dire le niveau de son oncle vaincu). D'autre part, le corps du chevalier se dépouille de plusieurs de ses couches, passe du métal à la peau, notamment au niveau du visage. Segurades, donc

« […] *descent de son cheval et oste son heaume et son escu et abat sa ventaille et destaint s'espee et la giette jus et s'en vint ainsi a son oncle, qui ja estoit relevez et mist a genoulx devant lui et li dist* […]. » [106]

Le mouvement descendant du chevalier se retrouve également dans l'ordre selon lequel il enlève ses armes : il commence par le haut du corps et descend au niveau de la ceinture, avec l'épée. Puis, poursuivant ce mouvement vers les pieds et la terre, le texte mentionne les genoux du chevalier. En outre, selon un parallélisme symbolique fort, l'épée que Segurades *giette jus* reproduit le mouvement de son propriétaire – l'adverbe *jus* désignant ce qui est en bas, par terre – qui se jette aux pieds de son oncle dans une attitude d'abandon et d'hommage.

Une fois de plus, immédiatement après ce dépouillement, une prise de parole directe intervient. Le visage découvert, nu, de Segurades, comme celui de Galehot, permet ainsi la communication et l'échange d'émotion. Pour que la joie et la tendresse puissent s'exprimer pleinement, que la parole se répande entre eux, les chevaliers doivent nécessairement se débarrasser de leurs attributs guerriers, s'alléger, s'ouvrir et, dans une certaine mesure, s'humaniser.[107] Ainsi, le heaume enlevé agit comme le déclencheur codifié des processus conjoints de reconnaissance et de joie (tendre). La fin de cette scène est significative, de ce point de vue, car Galehot prend Segurades par la main et l'emmène s'asseoir sous un arbre pour discuter et échanger des nouvelles tranquillement. Alors la joie est explicitement nommée : *Et font si grant joye de Segurades que greigneur ne la porent faire, qui tout adés le tenoit embracié*[108]. Les deux chevaliers se tiennent donc l'un contre l'autre, dans une position de détente et de tendresse et le narrateur insiste sur la durée de cette position, concomitante au temps de

grande querelle entre les deux chevaliers tout juste réconciliés ; ce qui explique sans doute le choix d'un chiffre plus raisonnable ici…

[106] Folio 64 r°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 222. *Ventaille* est tantôt féminin, tantôt masculin dans le texte. Nous aurons l'occasion d'étudier les dépouillements de chevaliers et le rapport à leurs armes dans la seconde partie de ce travail.

[107] On verra plus loin à quel point l'armure peut sembler *inhumaine* dans certaines miniatures et particulièrement dans le programme iconographique du manuscrit Bodmer 96, où les chevaliers ressemblent à des automates (coupés notamment de tous signes de parole, de tous signes expressifs du corps).

[108] Folio 64 v°, *Ibid.*, p. 223.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

parole, à travers l'adverbe duratif *adés*. Une tendresse dont l'effusion s'explique également par la reconnaissance des liens de sang qui unissent les chevaliers.

Cette prise par la main qui vient ainsi sceller un épisode de reconnaissance et de joie, fait écho à une gestuelle identique développée un peu plus haut dans le texte, au folio 63 v°, alors que Segurades invite Galehot à passer la soirée dans son pavillon :

> Il mengierent par grant loisir parlant toutesvoies entr'eulx de courtoisie et de solas, et quant il orent mengié il se leverent des tables et Galeholt prist Segurades par la main et s'en issi o tout lui du paveillon et alerent parmi ces champs une heure ça et autre la parlant toutesvoies ensemble de maintes choses.[109]

La relecture *a posteriori* de cet épisode à la lumière de la scène de retrouvailles finale permet d'expliquer le comportement de Galehot. Car si, au début du passage, Segurades avait tout de suite reconnu en Galehot son oncle, celui-ci en revanche n'avait pas reconnu son neveu qui s'était bien gardé de dévoiler son identité. Le geste de lui prendre la main[110], notamment, est étonnant dans cette partie du récit, dans la mesure où Galehot est l'invité de Segurades – ce serait donc plutôt à ce dernier de prendre son hôte par la main. Ce geste qui permet d'exprimer l'attachement (au sens concret et symbolique), est significatif de ces temps de pause où les discussions prennent un ton courtois. La dimension courtoise de la scène est explicite (le mot *courtoisie* est même employé), et la gestuelle des personnages qui se promènent main dans la main, la reflète parfaitement. On constate, par ailleurs, que, tout comme pour les baisers, ce geste de tendresse courtoise n'est pas effectué de manière réciproque : c'est Galehot (le plus vieux des deux) qui prent la main de Segurades. La gestuelle mise en place dans cette scène est ainsi liée à la nature courtoise des propos que Galehot et Segurades échangent en flânant dans les *champs*, et du plaisir qui en ressort. Mais elle traduit également un phénomène beaucoup plus souterrain, dévoilé par la suite : les liens de sang. En effet, Galehot, troublé par le visage de Segurades qui lui rappelle un ancien ami, ne cesse de le regarder. Même après l'avoir quitté, il est hanté par ce chevalier qui n'a pas voulu lui donner son nom. Un peu plus loin, le texte parle ainsi de ce *Galeholt, qui toute la nuit avoit pensé a Segurades*. Tous les signes d'attachement et d'attention qu'il montre

[109] Folio 73 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 220.
[110] Nous avions vu ce même geste, dans un contexte très différent cependant, lors de la scène où Arthur ému et bouleversé, mène Meliadus au combat contre Ariohan. Ce geste reflétait alors davantage l'enjeu émotif du passage que sa dimension courtoise, mais il marquait comme dans tous les cas, l'attachement du roi pour ce chevalier héroïque. Le geste de se prendre par la main pour se parler se retrouve fréquemment dans le texte de la *Compilation* 2.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

envers Segurades traduisent, finalement, l'intuition qui le guide et l'attire, comme s'il savait « malgré lui » qu'il s'agissait de son neveu.

Rares sont les miniatures qui représentent ces scènes où des personnages en pleine conversation se tiennent courtoisement par la main – tout comme, plus globalement, les gestuelles de tendresse. Les scènes d'hommage dans lesquelles un chevalier s'agenouille, mains tendues, vers le seigneur qu'il honore sont les seules représentations qui exploitent cette tendance – mais encore développent-elles davantage l'idée de respect et de soumission que de tendresse. La plupart du temps, les scènes de discussions courtoises, qui intéressent cependant fortement les miniaturistes, sont figurées par des scènes d'intérieur qui montrent des chevaliers (deux ou plus) vêtus d'élégants vêtements, assis sur un banc ou sur un lit, faisant des gestes de parole, têtes inclinées les uns vers les autres.[111]. Un seul programme iconographique, parmi les quatorze volumes consultés, symbolise le caractère courtois de certaines discussions en reprenant la gestuelle vue plus haut. Il s'agit du manuscrit d'origine italienne BnF fr. 5243 (composé autour de 1380) qui, lors de certaines scènes d'intérieur, figurent des personnages assis qui discutent en se tenant par la main. Ce manuscrit est également le seul à figurer une accolade entre chevaliers[112]

Enfin, le dernier passage de la *Compilation* 1 que nous aimerions étudier se situe au folio 65 r°, quelques lignes avant l'entrée du personnage de Guiron. On y lit la gestuelle suivante :

> Quant Hettor le Brun entent ceste nouvelle fu tant liez et tant joyeux que a paine se pot il tenir en estant. Il court a Girart les bras tendus et le baise plus de cent fois.[113]

L'expression *baise plus de cent fois*[114] se retrouve ici aussi et s'inscrit dans un élan vers l'autre, un empressement encore plus explicitement décrits par le narrateur. La joie est si forte qu'elle agite le corps entier du chevalier qui ne peut plus rester immobile debout (*en estant*), mais se lance dans une course pleine de fougue, les bras tendus vers l'autre. On ne peut avoir meilleure image – image plus parlante –, de cette énergie de

[111] Cf. les images 39 et 47 du manuscrit Bodmer 96[2], par exemple.
[112] Dans les images 65 et 66 et 67 notamment, situées aux folios 49 r° et 49 v° et 50 r°.
[113] Folio 65 r°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 224.
[114] Une autre gestuelle des chevaliers – mais qui ne leur est pas exclusive cette fois – s'exprime de la même façon dans le texte : *se saigne plus de cent fois*. Cette gestuelle excessive de signes de croix sur soi correspond à des temps d'émerveillement ou de stupeur des personnages face à une prouesse chevaleresque dont ils sont témoins ou qu'on leur rapporte.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Bodmer, t. 2, fol. 75 r° (image 39)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

29. Nouvelle acquisition française 5243, f. 50

BnF fr. 5243, fol. 50 r° (image 67)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

joie qui agite les personnages, qui met en branle leurs corps et ébranle leurs cœurs.[115] Cette énergie qui les meut et les relie, dans un mouvement spontané et irrépressible (*que a paine se pot il tenir en estant*…) de solidarité et d'affection.

Pourtant, ce ne sont pas des personnages de même rang, ici, car Girart le Barbu est un *varlet* de Galehot, nous dit le texte, un des ses hommes – sans spécifier s'il est chevalier ou non –, mais les nouvelles qu'il apporte à Hettor sont si bonnes que celui-ci ne peut contenir sa joie et remercie le messager avec l'effusion qui a été vue. En effet, Girart est chargé d'apprendre à Hettor que son fils Segurades est *sain et haitié,* en compagnie de Galehot qu'il a vaincu à la joute. Ces nouvelles vont d'ailleurs donner lieu à des marques de joie extrême, deux colonnes de texte plus loin – ce que nous verrons plus loin.

Mais la partie la plus impressionnante en signes de tendresse est sans conteste *Compilation 2* qui en contient, sur vingt-trois folios, seize occurrences – soit deux et demi fois plus que *Compilation* 1. Pourtant, le champ lexical de la joie y est plus faiblement présent et on ne compte notamment aucun sourire et seulement deux rires. L'absence de signes forts de joie apparaît cependant compensée par l'importance donnée aux signes de tendresse, dans cette partie.

Nous avons vu l'importance du lien entre marques d'affection et joie dans le *Roman de Meliadus* et dans la *Compilation* 1. Nous avons également évoqué le lien entre marques d'affection et expression de tristesse, lors des larmes d'Arthur pour Meliadus avant son long combat contre Ariohan. Il s'agit à présent de voir un mélange de ces deux phénomènes, à travers les larmes de joie. En particulier, une scène de la fin du texte de la *Compilation* 2 est impressionnante par les nombreux signes de joie et de tendresse qu'elle développe, avec des pleurs de joie, au milieu d'une scène d'embrassades à plusieurs chevaliers. Et quelle scène, sinon celle des retrouvailles entre les plus prestigieux chevaliers que sont Meliadus et Tristan, le père et le fils, pourrait déclencher autant de signes de tendresse joyeuse ? Le lecteur a évidemment en mémoire la scène des adieux déchirants entre le père et le fils lors du départ en exil de Meliadus après l'épisode de la reine d'Écosse...[116]

[115] Ce genre de descriptions efficaces, brèves et *visuelles* (que nous appelons « miniatures textuelles ») se suffisent à elles-mêmes ; ce qui explique peut-être en partie l'absence systématique de miniatures pour les accompagner.
[116] Même si cet épisode n'appartient pas au texte de la *Compilation* mais au *Roman de Meliadus* et même si la chronologie n'est pas la même entre les deux textes (car dans la *Compilation*, Tristan est un jeune homme alors que dans le *Roman de Meliadus*, il est un enfant), ce phénomène d'écho nous semble fonctionner dans le manuscrit.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

À la fin de la *Compilation*, au folio 114 v°, Meliadus se met *en la queste de Guiron le courtois et des autres compaignons de la Table Ronde qui estoient enprisonniez en diverses parties*. Après quelques aventures, Meliadus finit par retrouver les différents chevaliers, seulement ce n'est pas Guiron qui suscite un tel débordement d'émotion mais Tristan, son fils. Et ce, malgré l'insistance du narrateur à orienter – de manière assez artificielle, il faut le dire – la quête spécifiquement sur Guiron le courtois. Ainsi après une série de joutes où Meliadus (accompagné de Lac et Haroan[117]) sort victorieux de tous les chevaliers qu'il recherche, Tristan vexé par sa défaite et par celle de ces compagnons, demande au vainqueur de dévoiler son identité :

> […] Adonc lui dist le roy : « Sire, je sui appellé Meliadus. » Et quant Tristan entendi que c'estoit le roy Meliadus, son pere, il descendi tantost de son cheval a terre et s'agenoilla devant son pere et lui baisa le pié et dist : « Haa, sire, merci. Je suis Tristan vostre filz. » Adonc decendi le roy et osta son heaume de sa teste et acola et baisa Tristan et Tristan lui. Le roy plora moult tendrement des yeux de son chief, et aussi fist Tristan. Adonc descendi Haroan et messire Lac et accolerent et baisierent Tristan. Et lors quant Lancelot vit qu'il estoient descendus a pié, il feri le cheval des esperons et ala a eulx. Et quant il apperçut le roy Meliadus, il le courut accoler et baisier et tous les autres chevaliers lui firent feste et joye. Adonc firent le roy desarmer et Haroan et messire Lac et les menerent entour la fontaine et s'assistrent tous ensemble. Adonc compterent au roy toutes leur aventures et comment il leur estoit avenu. Et le roy leur raconta les seues. Quant il se furent une piece reposez et il orent parlé de pluseurs choses, Tristan leur dist : « Seigneurs, dist il, la gent de cest pays appellent ceste fontaine la Fontaine du Val de Pleur. Et je veuil que des ore mes soit appellee la Fontaine du Val de Joie, car maintenant ai je la plus grant joye que je oncques eusse en toute ma vie quant je ay trouvé le pere qui m'engendra que je ay sentu si fort et si preux que je croy bien que en tout le monde n'a nul si bon chevalier comme il est et d'autre part ma joie double et la vostre doit doubler de ce que nous nous sommes ainsi entretrouvez et que le jaiant est mis a mort qui tant nous vouloit de mal. Nous en devons bien tous Dieu louer et mercier. – Loé en soit il, » ce respondirent tous. Après ces paroles, monterent tous en la tour de Marmonde. La se jouerent et esbatirent tout le jour et au vespre soupperent et puis s'alerent dormir et reposer.[118]

La gestuelle des extraits précédemment étudiés se retrouve ici, dans un passage organisé sur une série de conséquences. Ces conséquences sont introduites par cinq adverbes *adonc* qui viennent ponctuer le récit, matérialisant la gradation d'une joie en expansion parmi les onze chevaliers en présence. Le premier *adonc* introduit le dévoilement de l'identité de Meliadus (faite sans réticence, pour une fois). Un dévoilement qui lui-même a pour conséquence l'empressement (rendu par l'adverbe de temps *tantost*) de Tristan à se mettre dans une position d'hommage vis-à-vis de son père. Ainsi, Tristan descend de cheval *a terre.* Cette précision, *a priori* inutile

[117] Qui semble être une autre graphie pour désigner le chevalier Ariohan.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

puisqu'allant de soi, permet d'insister sur la posture humble prise par le chevalier qui ensuite s'agenouille, puis baise le pied de son père. Il faut alors imaginer Meliadus toujours monté sur son cheval pour que le contraste soit total et parlant entre les deux personnages.

Cette gestuelle d'hommage est identique à celle que Meliadus a tentée auprès du roi Arthur qui en a interrompu l'accomplissement, au folio 91 v° du *Roman de Meliadus*. Ainsi, les principaux chevaliers, que ce soit dans la *Compilation* de Rusticien de Pise ou dans le *Roman de Meliadus*, sont tour à tour en haut, en bas, verticaux ou horizontaux, à cheval, déchus, rendant ou recevant des hommages, baisant ou recevant des baisers. Cette circulation effectuée selon le principe de la roue de Fortune est l'une des structures internes du fonctionnement des personnages.

Le deuxième *adonc* marque la réaction de Meliadus après que Tristan a révélé son identité à son tour. Le même mouvement de « descente » suit, en conséquence, avec en plus le geste d'enlever le heaume, ce qui permet au personnage de développer une gestuelle de tendresse moins cérémonieuse que celle de son fils : il est dit que Meliadus *acola et baisa Tristan et Tristan lui*. Le narrateur utilise et accumule les deux principaux verbes de tendresse du texte dans une même phrase qui insite, également, sur la réciprocité de ces gestes dont on a pu voir qu'elle n'allait pas toujours de soi. Une réciprocité encore pointée au moment des larmes de Meliadus qui sortent *moult tendrement des yeux de son chief et aussi fist Tristan*. La joie ici s'exprime au plus fort de son attendrissement, par les larmes.[119]

La réciprocité des actions et des émotions (le dévoilement du nom, les embrassades, les larmes) n'est cependant pas simultanée et le narrateur insiste bien pour mettre Tristan en seconde position, comme celui qui suit et imite son père. La seule action faite en premier par Tristan est la descente de cheval et le baiser d'hommage ; ce qui est une autre façon d'insister sur le respect et la soumission du fils par rapport au père.

---

[118] Folio 120 r°/v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 414-415.

[119] Les larmes de joie sont moins répandues que les larmes de douleur dans nos textes. Nous trouvons notamment une brève apparition de larmes de joie dans le *Roman de Meliadus*, lorsque le roi de Norgalles apprend la guérison du roi Arthur : *Et lors aprist nouvelles du roy Artus qui moult durement lui pleurent car un chevalier qui du roy Artus venoit lui dist que le roy Artus estoit gueris et que il pouoit aucques chevauchier* […] (folio 86 r°, *ibid.*, p. 294). Aucun mot ne dit explicitement la joie, dans ce passage, mais elle est induite par la présence des larmes et par le contraste que cette nouvelle de la guérison apporte par rapport au souci qu'impliquait la maladie d'Arthur (car les saxons en ont profité pour envahir le royaume de Logres). Un autre cas de larmes d'émotion attendrie (qui relève plus de la joie que de la tristesse), dans le *Roman de Meliadus*, intervient au folio 99 r°, lorsque Arthur désigne Meliadus pour être le champion qui sauvera le royaume de Logres de l'invasion saxonne : *Quant le roy Meliadus ot ceste priere, les lermes lui cheent des yeux, et se dresce et leur dist* […].



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

L'organisation, l'*écriture gestuelle* produit donc son propre code de sens, complémentaire à celui du récit.

À la suite de cette scène principale, une autre série de conséquences s'enchaîne, toujours marquée par les adverbes *adonc*. Les deux compagnons de Meliadus suivent ce mouvement de descente et se joignent aux effusions de tendresse traduite également par les deux verbes accumulés[120] : ils *accolerent et baisierent Tristan*. Mais il n'est pas dit qu'ils pleurent. Les larmes de joie sont ainsi réservées aux deux principaux personnages qui génèrent par leurs liens de sang tout l'enjeu émotif du passage. Tout le groupe de Meliadus se réjouit donc, en premier, et ce sont les marques d'affection qui signifient la joie éprouvée, ici. Ensuite, cet élan gagne le groupe de Tristan. Ainsi se retrouve, au niveau du groupe, le même mouvement de réciprocité différée vu au niveau des individus Meliadus et Tristan (chacun des deux personnages polarise et génère des mouvements de joie dans le groupe de l'autre). Lancelot se précipite vers le groupe des quatre chevaliers et participe lui aussi aux embrassades collectives : *il feri le cheval des esperons* et *courut accoler et baisier* Meliadus. Une expansion générale de la joie est ensuite soulignée par le narrateur : *et tous les autres chevaliers lui firent feste et joye*. L'apparition du champ lexical de la joie montre son mélange intime avec l'expression de la tendresse et agit comme la marque d'une forte intensité, au moment où Meliadus, Tristan, Haroan, Lac, Lancelot se sautent au cou les uns des autres et s'embrassent.

Puis, le mouvement de désarmement et de descente toujours plus vers le sol se poursuit, après un quatrième *adonc* : les onze chevaliers *s'assistrent tous ensemble* près d'une fontaine. Une même position assise, à terre, au repos, les met tous sur le même plan et la parole peut alors s'échanger calmement après toutes ces effusions – ce qui est introduit par le sixième et dernier *adonc*. Tristan prend la parole pour rebaptiser le lieu dans lequel ils se trouvent en fonction de toute cette joie éprouvée, *joie double*, comme il dit ; ce qui montre à quel point l'émotion est vécue intensément dans cet épisode. La toponymie inscrit donc la trace – sinon immatérielle et fugace – du passage de la douleur à la joie, tout comme la Douloureuse Garde devient la Joyeuse Garde dans le *Lancelot* en prose, permettant ainsi à une émotion de s'inscrire dans une mémoire collective, la toponymie étant l'une des choses qui se partage le mieux, avec le plus grand nombre.

[120] Cette acumulation peut rappeler les doublets de synonymes – figure de style fréquente dans les romans en prose. Cependant, il ne s'agit pas de synonymes, ici, mais bien de deux verbes qui décrivent une gestuelle différente, quoique complémentaire.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Parmi les cinquante-trois images qui ponctuent les trois textes qui nous intéressent, une miniature, en particulier, dans la *Compilation* 1, se rapproche de ces expressions d'attachement joyeux, de tendresse entre chevaliers. Elle intervient avant un passage qui insiste sur la *grant hayne* qui règne entre Tristan et Lancelot, et sur les efforts entrepris par Arthur pour faire cesser une telle discorde impensable entre ces deux chevaliers. Il s'agit de l'image 28, située au folio 49 v°, précédée d'une rubrique elle-même très évocatrice : *Comment li roys Artus prist Lancelot et Tristan et les mena en une chambre et les pria amoureusement tant qu'il furent bons amis ensemble a tout jours mais*.

Afin de réconcilier les chevaliers, le roi Arthur leur envoie un message qui les convoque tous deux à Kamaalot. Une fois arrivés à la cour, Arthur *leur fet grant joye et grant feste et tous les autres qui y estoient aussi*. La soirée passe avec plaisir puis, Arthur prend à part les chevaliers ennemis et les emmène dans une chambre pour leur parler :

> Li roys s'assist sus une couche de samit et Lancelot et Tristan ne s'assistrent mie, ainçois demourerent en estant devant le roy et ne faisoient parole li uns a l'autre comme cil qui grant hayne s'entreportoient.[121]

Nous sommes donc dans un contexte affectif strictement opposé à ceux que nous avons vus jusqu'à présent. Malgré l'ambiance joyeuse et festive qui célèbre la venue de Tristan et Lancelot, ce n'est pas l'amitié ni la solidarité, encore moins la tendresse, qui unit les chevaliers, mais une haine profonde. Arthur est ici dans une position royale assumée, moralisatrice même – position de roi envers ses sujets, de père envers ses fils, de juge envers des coupables. Sa supériorité se trouve marquée par la gestuelle mise en place par le narrateur : Arthur est assis sur une riche couche, tandis que les deux chevaliers restent debout devant lui, silencieux et raidis dans leur ressentiment. Ce silence prend la forme spécifique de l'absence de dialogue entre eux, le narrateur précise bien qu'ils *ne faisoient parole li uns a l'autre*. On voit donc à quel point l'inimitié entre les chevaliers génèrent un bloquage de la parole en eux et que ce bloquage est signe de dysfonctionnement. Cela permet de mettre en valeur, *a contrario*, ce que sont les liens *normaux* entre chevaliers : les relations de parole. C'est donc Arthur qui parle le premier et exhorte Tristan et Lancelot à revenir à leurs anciens sentiments :



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

BnF fr. 340, fol. 49 v° (image 28)

[121] Folio 49 v°, *Ibid.*, p. 174.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

« Seigneurs, fet li roys, je ay merveille par tout le monde est alee renommee que vous estes les deux chevalier ou monde qui plus vous entr'amez. Certes ce ne doit pas estre en telle maniere ne raison n'est dont je vous prie pour amour de vous et de moy et tant comme je pourroie plus prier comme mes amis que vous lessiez toutes haynes et toutes rancunes et que vous soiez bons amis et bons compaignons si comme vous avez esté autre fois, et ce est ce que je vueil que vous faciez. » A tant se taist li roys que il ne dist plus. Et quant il ot parlé en tel maniere, Tristan et Lancelot ne distrent mot d'une grant piece.[122]

Le champ lexical développé par Arthur est celui de l'amour (qui fonctionne évidemment comme l'opposé lexical de cette *hayne* qui est tout l'enjeu du passage). Nous n'avons pas trouvé un tel champ lexical dans les autres extraits, un champ lexical qui est loin d'être dominant dans nos récits. Certes, l'antagonisme amour/haine se retrouve, mais ponctuellement, pour des situations très précises, et ne concerne pas la majorité des évocations de lien affectif entre les chevaliers. Les mots *amour* et *haine* eux-mêmes ne sont pas aussi fréquents dans le récit que ceux qui se rapportent notamment au champ lexical de la joie ou de la douleur.

Il semble que, globalement, la nature des liens entre les chevaliers soit donc mieux définie par la notion de joie et de tendresse que directement par celle d'amour. Ici, cependant, nous sommes dans une situation exceptionnelle de discorde entre deux des meilleurs chevaliers, ce qui explique la nécessité d'une telle mise en scène, avec l'intervention du roi Arthur, et l'utilisation de termes forts pour décrire la nature des liens entre les chevaliers. Des liens autant décrits sous l'angle de l'amour que sous celui de l'amitié, c'est pourquoi apparaissent autant d'occurrences *ami*/*amour* en quelques lignes seulement : *s'entr'amez*, *amour*, *amis*, *bons amis*, *bons compaignons*. De façon significative, ce ton se trouve annoncé dès la rubrique qui surplombe la miniature, avec l'utilisation, inédite dans les autres rubriques, et fort rare dans le texte pour parler des chevaliers, de l'adverbe *amoureusement*. Nous sommes donc toujours dans le champ lexical de l'amour. On ne retrouve pas ailleurs une telle concentration de ce vocabulaire concernant les rapports entre chevaliers dans le manuscrit, ce qui met d'autant en valeur le côté exceptionnel de la crise affective entre Lancelot et Tristan et, par conséquent, la nécessité de la résoudre au plus vite.

Après les paroles moralisatrices d'Arthur, suit un lourd silence qui sera rompu par Tristan :



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

A chief de piece parole Tristan tout premierement et dist : « Monseigneur le roy, sachiez tout premierement que il n'est nulle chose ou monde que vous me commandissiez que je ne feïsse, et pour ce suis je tous appareilleiz de faire vostre commandement. Et la hayne que je avoie encontre Lancelot n'estoit pour autre chose aucune fors que pour paroles que je avoie oy dire que il devoit avoir dictes de moy, dont je croy, si comme j'ay puis entendu, qu'il n'estoit mie verité que il deist oncques de moy se bien non, dont je di a monseigneur Lancelot que ci est que je vueil estre son chier ami a tous les jours de ma vie et lui pri que il me pardoint desoremais se je lui fis oncques chose qui lui despleüst, car je bien pardonne a lui debonnairement. »[123]

Ainsi, il suffit que le roi ordonne et la haine passe tout de suite, comme l'indique l'imparfait de l'indicatif utilisé immédiatement par Tristan : *la hayne que je avoie encontre Lancelot*. Obéissance spontanée du chevalier à son roi et reconnaissance de l'absurdité d'un tel ressentiment vont de pair. Il n'y a pas la place pour la moindre rancœur, seulement pour une petite justification qui nous permet de comprendre la cause de cette *hayne* : les racontars et les on-dits… Et juste après, suit une déclaration d'amitié franche et forte fondé sur le pardon.

Le temps de parole de Tristan étant fini, c'est sur Lancelot que se focalise ensuite le narrateur. Le récit s'organise selon une structure claire, entre temps de parole et temps de silence, et entre les trois personnages en présence, chacun son tour occupant le devant du récit, dans un ordre d'importance décroissant. Le temps de parole accordée à chacun allant en diminuant, Lancelot n'a droit qu'à une ligne de discours direct. Cependant, il lui est réservé de rire, ce qui, d'une part, explique qu'il parle moins et, d'autre part, compense aisément la restriction de son temps de parole pour exprimer la joie qu'il ressent face à cette réconciliation, à laquelle il consent bien volontiers lui aussi.

La miniature qui nous intéresse intervient juste avant les passages cités plus haut. Elle donne à voir, à gauche un château fort, à droite, trois hommes élégamment vêtus, serrés les uns derrière les autres, tournés vers son entrée. Le premier homme porte une haute couronne et désigne de l'index le bâtiment dont l'entrée descend jusque devant les plis de la tunique du roi. Cet effet de perspective (dont la cohérence géométrique a été aménagée pour les besoins du sens symbolique de l'image) produit un mouvement de continuité de l'un à l'autre et semble inviter tout le groupe mené par le roi à pénétrer dans les murs. Il s'agit d'Arthur qui commande à ses chevaliers d'entrer dans son château. Le deuxième homme pose la main droite sur sa poitrine et le troisième, derrière

[122] Folio 50 r°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 174.
[123] Folio 50 r°, *ibid.*, p. 174.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

eux, donc tout à droite de la miniature, pointe aussi l'index en direction du château.[124] Le premier des deux hommes qui suivent le roi représente probablement Tristan, si l'on considère l'image selon la chronologie du texte. En effet, Tristan est celui qui répond le premier (l'adverbe *premierement* apparaît d'ailleurs deux fois en deux lignes, au début desa prise de parole) au sermon d'Arthur, pour accepter sans hésiter la paix demandée par le roi. Cette acceptation peut être représentée par le geste de la main sur la poitrine. L'homme accepte d'entrer dans le château : il accepte donc, symboliquement, la réconciliation. Le geste de la main de l'autre homme qui désigne, comme Arthur, le château peut également signifier l'intention du personnage d'entrer dans le-dit château et vaut donc, symboliquement, pour acceptation de la demande de réconciliation. Le miniaturiste n'a pas choisi de représenter la discussion entre les trois personnages qui a lieu, dans une chambre, après le dîner et les réjouissances. Au caractère intime et isolé de la scène dans la chambre, il préfère le plein air d'une scène qui représente l'entrée à Kamaalot des deux chevaliers qui ont répondu à l'appel du roi. Dans le texte, le commandement d'Arthur est transmis par des messagers, cependant l'image a pris le parti de ne pas figurer d'intermédiaire entre Arthur, Tristan et Lancelot et de fusionner en une même scène l'ordre du roi, l'arrivée des chevaliers et leur accueil à Kamaalot par Arthur. D'autre part, le fait que les deux chevaliers soient, comme le roi, habillés en civil (alors qu'ils viennent de chevaucher tout armés, mais leurs chevaux eux-mêmes ne figurent pas dans l'image) préfigure d'emblée le caractère mondain et courtois des réjouissances organisées au château en leur honneur et, d'une certaine manière, l'intimité des échanges qui vont avoir lieu.

## Le sentiment d'amour

Le mot *amour* renvoie davantage à l'idée de l'amour courtois entre amants. À l'opposé, dans ce monde chevaleresque, la *hayne* désigne spécifiquement le sentiment farouche qui règne entre des ennemis. Ici, ces antonymes sont employés pour décrire

[124] Pour toutes les analyses de gestes et gestuelles des personnages dans les miniatures, nous renvoyons aux ouvrages de GARNIER François, *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, tome 1 : *Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'or, 1982 ; *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, tome 2 *: La Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'or, 1989 ; *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, tome 3, *Le langage de l'image au Moyen Âge, la relation texte-image*, Paris, Le Léopard d'or, 1993.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

une situation de conflit exceptionnelle entre Tristan et Lancelot, dont on craint, en outre, qu'elle ne dégénère à plus grande échelle.[125]

Le texte de la *Compilation* 1 contient la plus grande apparition du champ lexical de l'amour (*amour*, *aimer*, *s'entr'aimer*), avec plus d'une vingtaine d'occurrences. Mais la majorité d'entre elles concerne un épisode où Lancelot et Guenièvre sont en présence l'un de l'autre, c'est donc principalement d'amour courtois[126] qu'il s'agit et non de liens affectifs entre chevaliers. Nous trouvons notamment, au folio 55 r°, huit occurrences du mot *amour*, concernant les prouesses chevaleresques faites pour des dames lors d'un tournoi, et au folio 55 v° les exploits de Lancelot accomplis pour l'amour de Guenièvre.

Se retrouvent également, tout au long de la prose, des formules stéréotypées comme : *car il aimoit [tel chevalier] de si grant amour que*… qui mêlent sentiment amoureux et solidarité chevaleresque dans un même élan d'affection. La encore la nature de l'amour se trouve précisée, malgré la redondance impliquée (aimer d'amour). L'une de ces formules se retrouve d'ailleurs pour parler du lien entre Tristan et Lancelot. Ainsi au folio 39 v°, il est dit que Tristan *aimoit Lancelot de si grant amour que se il le veist mettre au dessoubz, il n'eust jamés au cuer joie.*[127] Il s'agit donc toujours du même couple de chevaliers dont les liens se trouvent caractérisés par le vocabulaire de l'amour : des chevaliers qui sont les deux amoureux, par excellence, dans la tradition littéraire.

Cet amour entre chevaliers est également à relier à la solidarité qui les caractérise et au partage d'une valeur essentielle : l'honneur. Toutes ces expressions d'*amour* renvoient à la notion de compagnonnage si importante dans l'univers de la chevalerie arthurienne. La solidarité ainsi créée et fédérée autour du roi Arthur permet de dépasser l'amour et l'attachement innés des liens de sang et de s'inscrire dans une autre communauté, choisie cette fois, et dont les liens peuvent être aussi forts que ceux des lignées et du sang, une communauté d'esprit dont les membres sont rassemblés par des valeurs et un idéal commun. On se souvient, par exemple de ce que déclare Meliadus à

[125] On lit au folio 49 v° : […] *et moult en parloient par toute la court le roy Artus toutes les gens. Et moult avoient grant ire de ce que Tristan et Lancelot estoient devenus ennemis mortelz et moult avoient grant paour que pour celle hayne ne venist en l'ostel du roy Artus discorde, et li roys dist qu'il n'avra gramment de repos devant ce qu'il avra mis paix entr'eulx deux.* (Transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 173).

[126] Comme au folio 18 r°, Dalides explique à Galaad qu'il *aime par amours une des plus belles dames du monde* (transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 64). La redondance « aimer par amour » et la nécessité de préciser de quelle sorte d'amour il s'agit est assez étonnante et montre que plusieurs natures d'amour sont possibles dans ce monde chevaleresque.

[127] Transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 140.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Arthur, avant son duel contre Ariohan : *lors m'avez vous fait si grant honneur que plus ne m'en peussiez vous faire se vous feüssiez mes freres charniex*.[128]

Ainsi, pour expliquer le caractère privilégié de sa relation avec Arthur et la force des sentiments qui les attachent l'un et l'autre, Meliadus se réfère aux liens de sang, dépassés par l'amour chevaleresques. Le lien entre l'honneur et l'amour est ténu, on le voit et les questions de la solidarité chevaleresque ouvrent autant d'occasions de réinventer des généalogies où l'honneur remplace le sang. Les liens d'honneur recomposent ainsi des familles chevaleresques aussi solides que celles des lignées. Même si, dans l'exemple cité, la comparaison reste dans le domaine du fantasme (*comme se vous feüssiez*) elle n'en indique pas moins la force des liens ainsi créés.

Un peu plus loin dans le récit, alors que Pellinor et Meliadus discutent ensemble pour savoir si le Bon Chevalier sans Peur aurait pu être choisi comme champion, nous lisons encore :

> « – Par celle amour que vous devez a toute chevalerie, fait le roy Pellinor, or me dictes une chose que je vous demanderay. – Sire, fait le roy Meliadus, dictes, car je en diray toute la verité a mon escient. – Vous semble il que le Bon Chevalier sans Paour fust souffisant en ceste querelle et que il peust nostre honneur deffendre encontre cellui bon chevalier ? – Certes, sire, dist le roy Meliadus, du Chevalier sans Paour di je bien que ce est le plus hardi chevalier de toutes hardiesce qui soit en tout le monde […]. Je l'aime et le doy aimer et je l'aimeray toute ma vie, car il m'a tant valu que chevalier ne me pourroit plus valoir.[…] »[129]

Meliadus rappelle le lien qui l'attache au Bon Chevalier sans Peur grâce à qui il a été libéré de la prison d'Arthur. Ainsi, c'est à la fois la *hardiesce* du chevalier qu'il admire et la dette d'honneur qu'il lui doit qui expliquent l'*amour* que Meliadus lui porte. La triple formulation, *Je l'aime et le doy aimer et je l'aimeray toute ma vie*, indique toutes les facettes de cet amour proclamé avec la grandiloquence habituelle des chevaliers : le présent du sentiment, l'obligation morale de le ressentir et la longévité nécessaire de celui-ci dans le futur absolu. Cet amour chevaleresque est donc une question d'honneur et de code moral, tout comme Pellinor le rappelle, en préambule : *Par celle amour que vous devez a toute chevalerie*.

Les tous derniers folios du *Roman de Meliadus* contiennent également quelques intéressantes mentions d'amour chevaleresque dans le questionnement final, posé à

[128] Folio 99 r°, *ibid.*, p. 140.
[129] Folio 100 v°, *ibid.*, p. 350.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Charlemagne, pour savoir qui, de Tristan ou de Meliadus, est le meilleur chevalier. Charlemagne donne sans détour sa préférence au père :

> « Je diroie que le roy Meliadus valut miex que Tristan son filz et vous diray raison pourquoy. Ce que Tristan fist, selonc ce que je voy, il fist aucques par amours, et le tres grant fait que il fist, il n'eüst ja fait se ne fust amours qui le constraignoit a faire et qui mainteffois le mist en moult mortelz perilz, pour quoy je di que il fist plus pour force d'amours que par autre chose. Amours lui estoit esperon et aguillon qui de bien faire le semonnoit et contraingnoit moult de foys. En telle maniere comme je vous di estoit de Tristan, mais du roy Meliadus ne puis je mie ce dire se je en vueil dire le verité, car ce que il fist il ne fist mie par force d'amours mais par force de son corps seulement. De sa propre bonté lui vint de faire bien et non de force d'amours. Et nonpourquant je di bien que Tristan fist plus assez. »[130]

À travers cette mise en balance de la valeur de deux des principaux héros du texte[131], nous lisons une intéressante explication du véritable honneur chevaleresque et de la véritable *force* qui doit animer un chevalier. En effet, Charlemagne préfère Meliadus dont les motivations profondes (l'*esperon et aguillon qui de bien faire*) et l'énergie chevaleresque (rendue ici par le mot médiéval *force*) viennent de lui-même, de son être, de *son corps seulement*, de *sa propre bonté*, et non d'un sentiment qui prend racine à l'extérieur de soi dans l' « amour amoureux » – pourrait-on dire, puisqu'il s'agit ici de bien distinguer les deux réalités que recouvre ce mot unique. Alors que Tristan, lui, tire son héroïsme du sentiment amoureux, d'une énergie qui ne vient pas uniquement de lui-même mais de l'autre, de l'extérieur : de la *force d'amours*. Il a donc moins de mérite que son père qui tire sa vaillance et sa valeur uniquement de sa *propre bonté*. Charlemagne ne conteste pas la valeur héroïque du fils, mais son principe d'origine.

Ainsi, le mot unique, *amour*, revêt des sens bien distincts pour les chevaliers de *Guiron le courtois* dont Charlemagne se fait le porte-parole final. Selon le contexte amoureux ou purement chevaleresque, le sens varie, sans pour autant que le mot change ou se voit précisé. Ainsi, quelques lignes plus loin, Charlemagne prend une dernière fois la parole, avant la fin du *Roman de Meliadus*, pour décréter, alors qu'il suspend son écu dans la chapelle commémorative en l'honneur de Meliadus et Ariohan :

> « Pour l'amour des bons chevaliers qui ci se combatent, feray je honneur en ceste bataille. »

[130] Folio 110 v°, *ibid.*, p. 383.
[131] On retrouve ici encore cette rivalité générationnelle caractéristique des textes de *Guiron le courtois*.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Le même mot est donc utilisé par Charlemagne pour dévaloriser le principe d'action de Tristan et pour honnorer la mémoire de Meliadus et Ariohan, puisque c'est par *amour* pour ces *bons chevaliers* qu'il fait suspendre son écu. Une fois de plus, *amour* et *honneur* se trouvent donc étroitement mêlés et nous pourrions tout aussi bien lire : « Pour l'honneur des bons chevaliers ». Ces subtiles différences de sens, selon le contexte dans lequel le mot vient s'insérer, implique pour le lecteur d'avoir conscience des différentes acceptions contenues par ce mot qui ne se trouve ni précisé ni questionné par le récit, car allant sans doute de soi pour un esprit médiéval.[132] La plupart du temps, cependant, ce sont les signes de joie et de tendresse qui fonctionnent comme marques d'affection entre chevaliers, sans que le mot *amour* soit explicitement employé.

## Conclusion

Dans la *Compilation*, on rit beaucoup, on sourit, et on s'embrasse. Dans le *Roman de Meliadus*, on sourit et on rit équitablement, mais moins souvent, et surtout l'on s'embrasse beaucoup moins (évidemment, il convient de prendre aussi en compte les différentes masses textuelles : la *Compilation* comptant en tout 103 folios, le *Roman de Meliadus* 64), les scènes de tendresse sont courtes et sobres (un ou deux verbes seulement pour décrire l'action : généralement un baiser suffit – quatre occurrences sur cinq reprennent ce verbe seul), en comparaison de celles de la *Compilation*... Et elles concernent toutes, directement ou indirectement, Meliadus.

Il est remarquable que les textes étudiés, que ce soit dans la *Compilation*, dans le *Roman de Meliadus*, développent un univers essentiellement masculin. Comme dans l'univers épique, nos textes mettent en scène presque exclusivement des personnages masculins (les femmes ne sont présentes que par petites touches ponctuelles et éphémères) qui doivent faire les preuves de leur force virile, de leur courage chevaleresque, de leur valeur morale. Les personnages sont tendus dans l'expression et la mise à l'épreuve – le plus souvent *gratuite* dans nos romans[133] – de leur virilité. C'est pourquoi les temps de joie qui génèrent de telles effusions de tendresse entre eux prennent une consistance d'autant plus impressionnante et remarquable, par contraste.

[132] Une étude plus approfondie de l'apparition de ce champ lexical et des subtiles différences qu'il apporte pour décrire l'intensité de certains liens entre chevaliers serait à mener sur l'ensemble de notre corpus.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Pour autant, nous ne voyons pas de contradiction à cela, mais plutôt l'expression d'une identité masculine multiple, riche, (sans doute attendrie par l'ère courtoise, entamée depuis plusieurs décennies à l'époque de l'apparition de *Guiron le courtois*) et qui a besoin de temps différents où l'énergie se reconstitue et s'exprime par un autre biais que celui de la force guerrière.

Dans un souci d'équilibre du récit et de diversité pour renouveler l'attention des lecteurs-auditeurs, le narrateur ménage donc des pauses pour ces chevaliers au cours desquelles s'exprime la joie caractéristique de leurs personnalités. Ces chevaliers ne trouvent d'ailleurs de joie véritable et pleine que dans la compagnie de leurs semblables, de leurs égaux. Ils semblent, en outre, avoir un besoin intense de ces manifestations joyeuses, amicales et tendres, de ses contacts physiques allégés, détendus et charnels, différents de ceux occasionnés par la violence des joutes, sous les couches de fer de leurs lourdes armures. Les chevaliers ont besoin d'être des camarades. Leur force a besoin de réconfort et de solidarité, sans doute afin de contrebalancer la violence et la tension des mises à l'épreuve de leur corps et de leur vie imposées par le système chevaleresque auquel ils participent, régi par la toute puissante question de l'honneur. C'est d'ailleurs ce mouvement intrinsèque et excessif de mise à l'épreuve, de recherche de contact, de reconnaissance et d'affection qui nous incite à considérer la personnalité littéraire de ces chevaliers sous l'angle de l'énergie adolescente. Psychologiquement, l'effet de réel produit par ses temps de pause, de joie et de tendresse nécessaires au bon fonctionnenement du récit, nous semble d'une grande force et participe d'un élan d'*humanisation* de ces chevaliers qui semble spécifique à la matière de *Guiron le courtois*.[134]

## B. – Les gestes de prière

Pour poursuivre nos analyses des différentes gestuelles assimilables à l'énergie joyeuse, il convient maintenant d'en évoquer l'expression extrême, à travers l'étude de

[133] Gratuite, car elle ne répond à aucune organisation supérieure du récit, à aucune nécessité narrative autre que ponctuelle et anecdotique, à aucun projet *global* de quête assumé comme tel.
[134] Nous verrons cet élan d'humanisation notamment à travers l'étude des corps chevaleresques et des détails réalistes, dans la seconde partie de ce travail.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

la dimension religieuse de la joie. On retrouve ainsi l'un des sens profond de l'étymologie « gaudium » évoquée plus haut. Avant toute chose, une brève synthèse sur la fréquence d'apparition des signes religieux (c'est-à-dire, les prières et les signes de croix) dans le récit montre qu'ils sont spécifiques au texte de la *Compilation* 1 qui en contient une dizaine d'occurrences. Deux occurrences apparaissent également dans les folios de transition ; ce qui fait un total de onze occurrences pour ce texte[135]. On ne trouve pas de gestuelle de prière ni de signe de croix dans le *Roman de Meliadus* et nous n'avons relevé qu'un signe de croix dans la *Compilation* 2[136]. En revanche, le mot *joye* dans son acception religieuse est explicitement présent notamment à la fin du *Roman de Meliadus*, dans les *lettres entailliees* sous les statues de Meliadus et Ariohan, à côté de mentions de prières, dans une adresse au passant :

> […] or redi
> Pour moy priere et oroison
> Que Dieux ost de chestivoison
> La moie ame s'elle y est mise,
> En tel joie me soit tramise
> Que je sois en la gloire mis
> Ou demourront li Dieu amis ![137]

Nous lisons également sous la statue du chevalier saxon :

> […]
> *Par cest brief et par cest escript,*
> *Pry toy que pries Jhesucrist*
> *Que il ait de m'ame pitié*
> *Que pres de sa grant deïté*
> *La mette en la vie de joie,*
> *La ou nul n'est qui ne s'esjoie.*[138]

Parmi les onze occurrences de gestes religieux relevés dans la *Compilation* 1, six concernent des chevaliers (dont la moitié pour le Chevalier à l'Ecu vermeil qui semble se distinguer par sa piété) ; quatre concernent des « hôtes » ; et une renvoie à Guenièvre et à ses dames. Ces signes concernent donc en majorité les personnages de chevaliers. Ils sont en lien avec la joie, la douleur ou encore le merveilleux. La gestuelle de prière

[135] Pour ce point, nous regrouperons le texte de la *Compilation* 1 et des folios de transition, rétablissant la continuité entre eux. Les onze occurrences relevées se situent aux folios 18 r°, 26 r°, 26 v°, 32 r°, 35 v°, 38 r°, 38 v°, 59 r°, 65 r°, 72 r° et 75 r°.
[136] Lancelot se signe, au folio 119 v°.
[137] Vers 26-32, folio 109 v°, *ibid.*, p. 379-380.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

dominante sont les signes de croix : on en trouve sept occurrences. Dans la majorité des cas, l'action de se signer résulte d'un sentiment d'effroi et d'admiration mêlés, face à un événement ou à une nouvelle appréhendés sous l'angle de la *merveille*. Le mot *merveille* jouxte ainsi quatre des sept signes de croix. Les évocations de ces gestes sont rapides et tiennent généralement en une phrase type qui fait le lien entre une chose vue (*et quant il voit ce*) ou une parole entendue (*quant il entent ce*), un sentiment de stupéfaction (rendu notamment par la présence du mot *merveille*) et une prise de parole. On lit, par exemple, […] *quant Guiron entent ce, il en a gran merveille, que il se saigne plus de cent fois. Il dist au roy : «* […].[139]

Les signes de croix sont divisés en trois catégories. Les légers, qui se font sans autre commentaire (*si se saigne de la grant merveille*), les intempestifs (*si se saigne plus de cent fois*) et les graves (*si fait le signe de la Vraie croix enmi son vis*), en fonction des événements qui les suscitent et des personnages qui les font.

Nous allons étudier, plus particulièrement, deux gestuelles de prière différentes qui se font l'expression d'un état de grande joie chez les personnages. Le premier se situe au folio 26 r°, alors que l'hôte qui héberge Tristan reçoit de bonnes nouvelles par l'intermédiaire d'un valet :

> Et quant l'oste entent ceste nouvelle, si tent ses mains vers le ciel de la grant joie qu'il en a et dist : « Sire Diex, benois soiez vous qui avez voulu que la felonnie de cestui chastel ait esté abatus. Des ore mes pourront venir les chevaliers errans par ceste contree seurement. »[140]

Dans ce passage, la gestuelle résulte d'une émotion autant qu'elle permet de la traduire : *si tent ses mains vers le ciel de la grant joie qu'il en a*. Nous retrouvons le même schéma de réaction d'un personnage face à une nouvelle qui suscite joie ou douleur. Il s'agit toujours d'une émotion à la limite de la démeusure, ce qui nous permet d'y voir l'expression d'une énergie débordante chez les personnages. « Émotion » est d'ailleurs à prendre également selon son sens étymologique premier « movere », ce qui meut les êtres, puisque le narrateur insiste bien ici sur l'élan du corps qui réagit et s'exprime. L'émotion, *la grant joie*, est d'ailleurs directement nommée, pendant cette gestuelle, avec toujours cet épithète amplificateur, clarifiant ainsi complètement et le tableau produit (la « miniature textuelle ») et le récit. L'acte de prière est ici exprimé à

[138] Vers 41-46, folio 109 v°, *ibid.*, p. 381-382.
[139] Folio 72 r°.
[140] Folio 26 r°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 93.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

la fois par le geste des mains tendues[141] et par les paroles au discours direct de l'hôte. La mise en scène du personnage permet donc de mettre en valeur le lien direct entre joie et prière ; la prière étant l'une des expressions possibles de la joie, à côté du rire, du sourire, des cris et des embrassades.

La dimension chrétienne de cette *joye*, bien présente à travers les différentes gestuelles relevées ici, est encore plus radicalement sensible dans le second exemple que nous allons analyser :

> Et quant il sont venus devant la maison Hettor, Hettor leur compte ce que Girart leur avoit compté mot a mot. La joie et la feste commence si grant et si merveilleuse et par toute l'Isle Nonsachant aussi comme se Dieu meïsmes fust entr'eulx tous descendus. Tous coururent au moustier du Saint Esprit qui estoit la maistre eglise de l'isle et chascun apporta un cierge ou un tortis alumé et rendirent graces a Nostre Seigneur Jhesu Crist de ces nouvelles que leur a mandé Segurades et lui prient que il le facent retourner prochainement. Messire Hettor, qui tant est liez que nul plus, donne tant de ses deniers et de ses joyaux a Girart le barbu qu'il en fu partis riches homs entre lui et son lignage toute sa vie.[142]

Dans ce passage, unique en son genre dans le manuscrit, le lien entre la joie et la prière est explicite. Le lien à la transcendance est à la mesure de l'importance des réjouissances. Toujours en réaction à une nouvelle, nous retrouvons ici le couple *joie* et *feste* dont la force est dite *si grant et si merveilleuse* qu'elle s'étend *par toute l'isle*, allant jusqu'à être comparée à la force de joie suprême représentée par Dieu. Ainsi, nous lisons cette comparaison remarquable : *aussi comme se Dieu meismes fust entr'eulx tous descendus*. Nous assistons à un point de réjouissance extrême chez les chevaliers. Ils ont reçu de si bonnes nouvelles de Segurades que la joie qu'ils éprouvent les met dans un état proche de la transe. S'ensuit toute une description du rituel d'action de grâces mis en place pour remercier le *Seigneur Jhesu Crist de ces nouvelles*, où l'énergie de la joie transparaît encore, car il est dit que les chevaliers *coururent au moustier* pour prier. Il s'agit d'une joie débordante et lumineuse à tous points de vue, rehaussée qu'elle est par les vives lumières religieuses des cierges et des flambeaux (*chascun apporta un cierge ou un tortis alumé*) auxquelles fait écho la lumière des *joyaux* d'Hettor, dont la richesse

[141] À propos des gestes de prière, J.-Cl. Schmitt écrit : « Aux XI^e^-XII^e^ siècles, deux gestes de prière s'imposent et deviennent caractéristiques de la prière chrétienne occidentale : les mains jointes à hauteur de la poitrine, les doigts étant allongés, et la génuflexion (les deux genoux au sol). » Gestuelle dont J.-Cl. Schmitt indique ensuite l'origine : « Selon l'explication généralement admise, le geste de prière les mains jointes a été emprunté au rituel laïque de l'hommage. Celui-ci est effectivement antérieur à la diffusion la plus large de ce geste de prière puisqu'il est attesté dès le VII^e^ siècle, avant de devenir, à l'époque féodale, un geste essentiel de la société aristocratique. », dans *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 295 et 296. On retrouve donc, là aussi, l'origine de tous ces gestes de tendresse respectueuse étudiés plus haut.

[142] Folio 65 r°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 225.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

relève d'un autre domaine. En effet, ce chevalier est si *liez* des nouvelles apportés par Girart qu'il lui *donne tant de ses deniers et joyaux […] qu'il en fu partis riches homs entre lui et son lignage toute sa vie.* Non seulement Girart devient riche – lui qui était désigné par le simple mot *varlet* au début du passage –, mais son changement de statut s'inscrira durablement sur toute sa lignée, ce qui donne une indication de l'ampleur des richesses qui lui sont généreusement données. Quand on pense que Hettor organise de telles réjouissances, qu'il donne tant de ses biens, simplement pour remercier Girart de lui avoir apporté de bonnes nouvelles de son fils… Tant de démesure nous montre bien toute l'importance accordée à la transmission des nouvelles dans ce monde chevaleresque, toute l'importance accordée à la réjouissance lorsque ces nouvelles sont bonnes.[143] Tout cela traduit, également, la force du lien moral et sentimental qui unit les chevaliers entre eux. Un lien d'autant plus fort ici qu'il se trouve doublé par celui, charnel, de la filiation.

Ce passage renvoie d'ailleurs à la force particulière des liens entre Meliadus et Tristan dans la *Compilation* et dans le *Roman de Meliadus*. La solidarité chevaleresque, lorsqu'elle est doublée de la notion de filiation charnelle, donne aux liens qui unissent certains chevaliers un caractère presque sacré. La notion de filiation est de première importance, dans ces œuvres, elle est d'ailleurs régulièrement convoquée par les auteurs. Certes, le texte ne parle pas toujours d'*amour*, nous l'avons vu, pour qualifier la nature des liens entre chevaliers, mais c'est bien fondamentalement de cela qu'il s'agit, en fait. Juste avant le passage cité, le texte pose avec insistance l'empressement (autant physique que psychologique) de chacun à entendre des nouvelles de Segurades, reliant cet empressement à la qualité de leur attachement au fils de Hettor :

> Adonc courut la nouvelle par toute l'Isle Nonsachant que a Hettor le brun est venus un message qui lui apporte nouvelles de Segurades. Lors peüssiez veoir courre a la maison de Hettor grans et petis pour oïr quelles nouvelles l'en apportoit de Segurades. Grande fu la joie et la feste par toute l'Isle Nonsachant, car tous coururent petis et grans pour oïr nouvelles de cellui qu'il amoient tant comme que il fu filz ou frere charnex de chascun d'eulx et il le cuidoient avoir perdu a tousjours mes sans recouvrer.[144]

[143] C'est un phénomène récurrent dans la littérature chevaleresque. On lit, par exemple, aux vers 102-112 du *Roman de Tristan* de Thomas, au moment où la nef qui transporte Tristan et Iseult arrive sur la côte du royaume de Marc :
*A la weüe de la gent / La nef Tristran est conue. / Ains que ele seit a terre venue, / Est esmeü un damoisel / Vers le rey sur cheval ignel ; / En bois le trove si li dit / Que la nef Tristran ariver vit. / Quant li reis l'ot, molt lié se fait. / Del damoysel chevaler fait / Pur ce qu'il li dit la novele / De Tristran e de la pucele.* (*Le* Roman de Tristan *par Thomas*, traduction, présentation et notes d'Emmanuèle Baumgartner, « Champion Classiques », Champion, Paris, 2003, p. 48.) Ici aussi, le *damoisel* change rapidement de statut et accède au rang de chevalier simplement pour avoir suscité la grande joie de Marc en lui apportant la nouvelle de l'arrivée du bateau tant attendu.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Le verbe « aimer » est bien présent, dans ce passage. L'affection des habitants de l'île pour Segurades est si forte qu'elle se trouve comparée au lien charnel, à l'amour qui unit des frères entre eux, ou un père et son fils, cela en fonction de l'âge de chacun (*petis ou grans*)[145]. Le texte décale ainsi la notion de filiation de sa souche biologique, lui donnant une ampleur symbolique égale, en dehors de la lignée familiale – manière discrète de dire que les liens charnels n'ont pas l'exclusivité des relations fortes ou bien de mettre les relations extra-familiales au même niveau de qualité et de légitimité que les liens de sang.[146]

La « bonne nouvelle » se répand en deux temps. D'abord, il y a l'annonce (de l'arrivée de nouvelles de Segurades…) qui est personnifiée et « court » toute seule, comme la renommée ou la rumeur, pour informer tous les habitants – ce qui semble être le comble pour une île qui porte un tel nom : *non sachant* ! Puis, il y a les habitants eux-mêmes qui se mettent à courir pour apprendre le contenu précis de la nouvelle. On note, d'autre part, l'importance conjointe accordée – dans une même phrase courte qui décrit la réaction des habitants face à la nouvelle – au regard (*lors peüssiez veoir*) et à l'écoute (*pour oïr quelles nouvelles*), mêlant dans un même élan les perceptions du spectateur-lecteur et des personnages. Ainsi, adresse et récit permettent de traduire l'importance de la réception de la *nouvelle* répandue.

Les manifestations de joie, une fois la bonne nouvelle apprise, se trouvent renforcées, nous l'avons vu, par la présence des lumières du rituel et des joyaux du remerciement. Un dernier détail, à ce propos, retient notre attention, celui de l'écho lexical produit entre les mots *joyaux* et *joye*. Ainsi, au milieu de lignes où abondent le champ lexical de la joie (treize occurrences en une colonne de texte), *joyaux*, dont on a vu, par ailleurs, qu'il pouvait être l'une des graphies possibles de l'adjectif *joyeux*, prend une résonance particulière. Le retour au sens étymologique du substantif « joyau » nous permet de voir quel lien l'attache justement au substantif « joie » :

> « Au Moyen Âge, les bijoux s'appellent des *joyaux* (*joels* et *joiels* en ancien français). Ce mot vient d'un adjectif latin, *jocalis*, dérivé du nom *jocus* (en latin classique « plaisanterie », puis « jeu »). Un *joyau* est donc originellement quelque chose qui amuse, qui fait plaisir. […]
>
> Mais le mot *joie* (du latin *gaudia*, pluriel de *gaudium*, « joie », traité comme un singulier) a parfois le sens de *joyau* au Moyen Âge et on peut supposer que *joie* et *joyau*

[144] Folio 65 r°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 225.
[145] Au-delà du sens général de l'expression qui renvoie à « tout le monde ».
[146] Ce qui, dans un monde où les liens de sang sont dominants, est peut-être une façon, pour les auteurs, de poser par petites touches l'idée d'un dépassement du caractère trop élitiste et sectaire des lignages aristocratiques.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

ont été rapproché l'un de l'autre par une étymologie populaire. *Joie*, au sens de « bijou », a été emprunté au français par l'espagnol, qui dit *joya*, tandis que l'italien a emprunté *joyau* sous la forme *gioiello*. »[147]

L'assimilation de l'un et l'autre terme nous semble intéressante, dans un tel contexte de joie. Au-delà du caractère anecdotique d'un tel rapprochement pour le passage qui nous intéresse, cela permet d'approfondir notre approche de la joie chevaleresque et du rapport à la joie entretenu par nos chevaliers.

## C. – Visages et paroles : la tête des chevaliers

### La *figuration* de la joie

Nous avons vu quelles gestuelles permettent de traduire, d'exprimer, l'énergie et le sentiment de joie qui animent les chevaliers et meuvent leurs corps. Nous aimerions, à présent, nous focaliser sur la partie la plus expressive et la plus subtile du corps qu'est le visage, pour voir les variantes possibles à l'expression de la joie, à l'échange de paroles et quel jeu s'opère dans les comportements et les caractères des chevaliers, entre la nudité des traits et le port du heaume – la souplesse chaude de l'un s'opposant à la rigidité froide de l'autre. Pour ce point, nous aurons recours autant au texte qu'à l'image, en ouvrant nos analyses à d'autres programmes iconographiques, en plus de celui du manuscrit BnF fr. 340.

Le visage est le lieu privilégié de l'expression des sentiments, des émotions, et notamment de la joie qui nous a particulièrement intéressé. Tous ces visages de chevaliers qui sourient ou rient si régulièrement dans le récit ne sont pourtant jamais décrits par le narrateur qui se contente d'indiquer simplement la situation : tel

[147] Georges GOUGENHEIM, *Les mots français dans l'histoire et dans la vie*, tome 1, deuxième édition, A. et J. Picard et Cie, Paris, 1966, p. 247.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

personnage rit, tel autre sourit, mais c'est tout, pas de « pleines dents »[148] ni de « gorge déployée » ni rien qui décrive particulièrement les traits agités par la joie.

En revanche, nous savons si le rire ou le sourire sont intérieurs ou extériorisés et s'ils sont suivis d'une gestuelle ou d'une prise de parole. Nous avons déjà évoqué la spécificité des rires et des sourires *a soy meïsmes* qui sont l'expression interne, et donc masquée, d'un état de joie ressenti par les personnages, non extériorisé. Nous avions rattaché cela, en partie, à un effet d'atténuation de la joie dans le texte du *Roman de Meliadus*. Mais ces expressions intérieures ne sont pas seulement une marque d'affaiblissement de la joie. Elles peuvent tout aussi bien être les signes d'une joie subtile qui s'exprime à plusieurs niveaux et nous font pénétrer plus profondément dans les personnages.

Ce mode d'expression de la joie comme joie intérieure peut d'ailleurs se décliner avec le sourire sous le heaume qui relève encore d'intentions différentes. Ce genre de sourire est beaucoup plus rare dans nos textes, mais nous en trouvons un bel exemple dans la *Compilation* 1, au folio 27 v°. Le passage intervient alors que Tristan s'amuse à taquiner son hôte du moment – attitude peu courtoise de la part d'un tel chevalier, mais qui rejoint une certaine tendance du personnage tel que le *Tristan en prose* nous le montre parfois, se moquant volontiers[149]. Tristan, dans sa bonne humeur perverse et sadique qui fait rire Palamedes, prend plaisir à faire croire à son hôte qu'il va l'obliger à affronter *li plus mortelz ennemis* qu'il ait au monde. L'hôte pleure de peur et se lamente car cet ennemi le *het si mortellement qu'il ne le lesseroit pour riens du monde qu'il ne [l'] occist se yci [le] trouvoit*. Tristan s'amuse tellement de la peur et de la lâcheté de son hôte qu'il va jusqu'à le conduire, le tenant fermement par le *frain* de son cheval, au devant de l'ennemi. L'hôte supplie Tristan, en pleurant, de le laisser partir. C'est alors que Tristan *soubzrist dessoubz son heaume quant il voit que son hoste a pris si grant paour, mes il n'en respont a riens que cil le die, ains le tient tousjours par le frain et le menoit tousdis avant.*[150]

[148] À ce propos, l'ancien français *soubzrire* fait-il la différence entre le sourire qui découvre les dents et l'autre, plus discret, qui les laisse couvertes ; comme le font les verbes anglais « to grin » : sourire en montrant les dents, avec l'idée d'un sourire forcé et « to smile » : sourire en relevant les coins de la bouche, avec l'idée d'un rire amoindri (*Online Etymology Dictionary*) ? Ou bien cette différenciation est-elle rendue par l'utilisation du verbe *rire* – dont on a vu qu'il se mélange parfois au verbe *soubzrire* dans un même passsage – qui implique une gestuelle plus franche et plus développée de la bouche ?

[149] Une certaine joie agressive, moqueuse, tout comme les « sourires de maltalent », se retrouvent dans le *Tristan en prose*, ce qui n'est que peu exploité dans les textes de la *Compilation* et de *Guiron le courtois* que nous étudions.

[150] Folio 27 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 99.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Ce sourire masqué, peu courant dans les textes, est ici, semble-t-il, la marque d'une certaine fausseté de Tristan qui s'amuse aux dépends de son hôte. Il permet à la fois d'exprimer (notamment pour le lecteur) la bonne humeur de Tristan et de la dissimuler aux yeux de l'hôte, pour que la plaisanterie soit menée jusqu'au bout. Ce sourire dissimulé se fait également signe de la joie mauvaise qui anime ici le chevalier et qui ne peut donc éclater au grand jour comme dans la majorité des cas rencontrés, où la joie n'est véritable que lorsque les visages sont découverts. La dissimulation est souvent un indice de méchanceté, de tromperie ou d'intentions mauvaises : à quoi ressemble le visage de Tristan derrière son heaume ? De plus, le personnage apparaît doublement muré car aucun son ne sort de sa bouche à ce moment du récit (*mes il n'en respont a riens que cil le die*) et son silence, le refus du dialogue, contribuent à terrifier l'hôte qui est à sa merci. Ce cas de sourire masqué que nous avons rapproché des sourires intérieurs se démarque cependant nettement de la tonalité de ces derniers. Il s'agit ici d'un cas de sourire pour soi extrême et rare dans nos textes, qui dérange par la dissimulation et les intentions moqueuses et perverses qu'il contient. Il n'est pas anodin qu'il concerne le personnage de Tristan. [151]

## L'élan intérieur

Il y a donc les rires ou les sourires communiqués à l'extérieur, qui sont les plus courants dans les textes, comme nous l'avons vu tout au long de cette partie. Et, dans un mouvement qui va toujours plus profondément à l'intérieur – le visage devenant lui-même un masque, une surface dont la fixité ne traduit plus aucune émotion –, les sourires ou rires intérieurs qui relèvent de l'intimité des personnages. Ces dernières expressions de joie participent du même mouvement que les pensées ou les paroles intérieures, très fréquentes dans le récit. Elles ne contiennent cependant pas la dimension mauvaise de dissimulation contenue dans le sourire de Tristan caché sous son heaume, qui était un état intermédiaire entre le sourire extériorisé et intérieur, le

[151] Sur la joie et les moqueries de Tristan dans le *Tristan en prose*, Christine Ferlampin-Acher écrit : « Tristan est un personnage oblique, clandestin souvent, prenant des chemins de traverse, double, retors même : il sourit, pour les autres ou lui-même ; jouant de l'incognito, il manie l'ironie, le travestissement. Ses nombreux sourires, ses rires, contrastant avec son nom, le confirment comme héros masqué, déstabilisant le monde arthurien et le roman par



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

heaume étant l'enveloppe de l'enveloppe, la première enveloppe rigide recouvrant l'enveloppe vivante de *l'estre* qu'est le visage des chevaliers.

À travers ces mouvements intérieurs, le lecteur-auditeur participe à l'état interne du personnage, pénètre dans son intimité, est accueilli à l'intérieur de son *estre*, à travers des formulations stéréotypées qui varient entre discours indirect libre et discours direct. Aussi lit-on très fréquemment dans la prose : *il dist a soy meïsmes que…* suivi d'une pensée plus ou moins longue. Ces formulations varient entre les verbes « dire », « penser » et même « connaître » ou « voir » « en soi-même ».

Il arrive que ces discours indirects soient fortement développés, permettant de mêler à la fois les pensées du narrateur sur une situation et celles du personnage, comme au folio 103 v° du *Roman de Meliadus*, pendant le duel entre Meliadus et Ariohan :

> Le roy Meliadus se traveille moult fort et se paine de donner cops pesans et durs. […] Il voit bien a soy meïsmes que il ne lui en est pas mestier, car bien congnoit appertement aux coups pesans que il reçoit souvent et menu que il a affaire a tel chevalier qui assez lui donra entente avant que ceste bataille soit acomplie. Et il voit bien qu'il scet tant de la bataille et du meschief et de l'avantage et du laissier quant mestier est et de couvrir quant mestier en est, et il le convient du retraire et de l'aler avant et de tous autres avantages qui en bataille pevent avenir que il dist bien a soy meïsmes que il ne trouva oncques chevalier qui tant en sceust.[152]

Ici, vision (*il voit bien a soy meïsmes*) et pensée (*il dist bien a soy meïsmes*) du personnage se mêlent dans un même discours intérieur de Meliadus dans lequel le narrateur vient s'immiscer. Par la suite, le paragraphe se termine d'ailleurs sur le discours d'un narrateur omniscient. Ainsi, plus un discours indirect est long et plus la frontière avec la voix du narrateur devient poreuse.[153]

Ces formulations qui nous placent dans la tête des personnages (pensée, vision, réflexion, parole, tout cela se situe au niveau de la tête) peuvent également être suivies d'une prise de parole directe – bien qu'intérieure – de ces derniers. Le lecteur devient ainsi *directement* auditeur de la voix intérieure des personnages :

> Et quant Ariohan va regardant l'espee que le roy Meliadus tient qui tainte est et vermeille du sanc de son corps, tout le cuer lui fremist et art et dist a soy meïsmes : « Que que en bonnes euvres est le roy Meliadus, sans faille bien scet traire sanc d'autrui char par fine force. Ycestui gieu n'est mie bas. Or perra que il en sera a cestui point, se va il bien recordant en soy meïsmes, que puis qu'il fu chevalier

l'inadéquation permanente entre le signifiant et le signifié. », *Le roman de Tristan en prose*, t. V, publié sous la direction de Ph. Ménard et édité par Ch. Ferlampin-Acher, Paris, Champion, p. 97.

[152] Folio 103 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 359.

[153] On trouve cette même tendance dans le Tristan en prose, notamment.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

> premierement il ne trouva mais le corps d'un seul chevalier qui si bien ferist d'espee que cil ne fiere encore miex. Je l'en donne bien le los et le pris sur tous ceulx que il trouvast oncques mais. » Ceste parole dist bien a soy meïsmes Ariohan du roy Meliadus. Il le prise plus orendroit et plus le doubte que il ne fist oncques mais. [154]

On note ici que l'entrée dans l'intériorité du personnage commence avec l'évocation du *cuer* d'Ariohan et de toutes les émotions qui l'agitent. Ce qui se retrouve dans certaines formulations, parallèles à celles que nous venons de voir mais rencontrées plus rarement, comme *dire encontre son cuer* ou *dire en son cuer*, qui montrent où se localisent, physiquement, tous ces mouvements internes des personnages. Nous sommes donc déplacés de la tête vers un organe situé plus bas, davantage lié à l'idée d'émotion. Pensées, émotions et voix intérieures siègent donc aussi au niveau du cœur, symbole et source de l'intériorité et de l'intimité par excellence. Symbole également, pour ces chevaliers, du *courage* à qui il donne son nom (*le grant cuer qu'il a ou ventre…*), et source de toute cette énergie qui anime les chevaliers, et qui ressort par la tête et le visage, en expression de joie, tendresse, douleur, colère et violence. Ainsi, au folio 19 v°, nous lisons, au moment où Tristan se rend compte qu'il est en train de se battre contre Galaad :

> […] si en a grant joie et dist encontre son cuer : « Hay, Tristan de Loonnois, or es tu au champ contre le meilleur chevalier du monde a qui tu as ja eu si grant desirier d'esprouver toy a lui. […] » [155]

Le siège de la parole intérieure se trouve donc nommé et le lien entre l'énergie de joie et la parole intime est clairement posé. De plus, cette fois, la voix de Tristan qui se parle à lui-même est indiquée sans ambiguïté par le fond comme par la forme, avec l'adresse liminaire de Tristan à lui-même et le discours direct. On retrouve ce cri codifié, devenu mot, exprimé dans l'interjection *hay* qui ouvre la parole en laissant jaillir l'émotion et l'énergie joyeuse du personnage.

Cette ambiguïté entre parole intérieure indirecte, voix du narrateur, parole intérieure directe et parole extériorisée dans une adresse à l'autre est constante dans nos textes. Il arrive même que des paroles censées être formulées intérieurement soit entendues par d'autres. La frontière entre l'intimité et la communication des pensées se trouve alors complètement brouillée. Au folio 106 r°, par exemple, lorsque pendant le duel, Ariohan réfléchit à la grande force de son adversaire, Meliadus entend son discours intérieur :

[154] Folio 105 r°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 364-365.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

> Quant [Ariohan] a tant pensé a ceste chose, trop durement est esbahy. Il dist a soy meïsmes : « Beau sire Dieux, que puet ce estre de cestui chevalier a qui je me combat ? » Le roy Meliadus entendi adonc ceste parole, si s'efforce adonc de parler et respont : « Vassal, fait il, […] » [156]

Ainsi donc ce qui était à l'origine une pensée intérieure des plus intimes, puisqu'elle prend la forme d'une prière avec l'adresse à Dieu, se transforme en dialogue – forme la plus extériorisée de la parole. Meliadus répond à Ariohan qui lui répondra à son tour. Il n'y a plus alors de limite individuelle entre les personnages qui peuvent entrer dans l'intériorité de l'autre, selon une sorte de télépathie chevaleresque étonnante... À moins que cette forme de « parole à soi-même » ne soit assimilable au murmure ? ce qui expliquerait que Meliadus (à l'oreille acérée) ait pu entendre les pensées de son adversaire. Un murmure qui ne serait qu'un souffle non vocalisé, un chuchotement, permettant ainsi à la parole de conserver son caractère intime. Une parole non vocalisée, contrairement à ce qui est précisé à la suite du texte. En effet, au moment où il est dit qu'Ariohan répond à Meliadus, le narrateur s'arrête sur la réalité sonore de sa voix, cette fois :

> Quant Ariohan entent ceste parole, il respont maintenant a voix enrouee et basse : « Certes, fait il, sire roy, vous avez perdu un bon taire avant que vous ce deïssiés. […] »[157]

Cette précision de voix *enrouee et basse* n'était pas donnée pour le discours intérieur. Même s'il s'agit toujours d'une voix faiblement extériorisée, nous ne sommes donc pas sur le même plan de parole. Il s'agit d'une parole sonore, vocalisée, qui va vers l'autre, malgré l'épuisement physique du combattant. La première parole, même si elle a été entendue par Meliadus, était donc bien intérieure, ou murmurée.

Dans tous les cas, que ce soit une parole intérieure ou simplement murmurée, ce qui importe c'est qu'elle n'est pas produite sur le même plan qu'une parole de dialogue et qu'elle est pourtant entendue par l'autre qui s'efforce ensuite d'y répondre. Cet élan des voix montre quelle énergie de parole, et surtout de dialogues, habite les chevaliers et domine nos récits.

---

[155] Folio 19 v°, *ibid.*, p. 69.
[156] Folio 106 r°, *ibid.*, p. 367-368.
[157] Folio 106 r°, *ibid.*, p. 368.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

## Le rapport au heaume et la parole répandue

Après l'évocation du cœur, nous aimerions à présent revenir sur l'autre siège important de la pensée et de l'énergie : la tête des chevaliers, dont les deux faces sont le heaume et le visage. Nous avons déjà analysé plus haut la spécificité du désarmement des chevaliers qui se réjouissent et notamment toute l'importance donnée à la gestuelle du heaume enlevé qui fait réapparaître le visage du chevalier, permettant à la joie de s'exprimer pleinement. Le rapport au heaume est, matériellement et symboliquement, très présent dans nos textes, étant donné sa fonction première de doublure, de protection de la tête – excroissance *capitale,* vitale du corps… Ayant donc déjà vu les différents rires et sourires « extérieurs » et « intérieurs », ainsi que l'importance du visage découvert afin de manifester sa joie et sa tendresse envers l'autre[158], nous allons dans un premier temps nous arrêter sur le rapport au heaume lorsqu'il est précisé qu'il est mis, lorsque les chevaliers sont *armés de toutes armes*. Puis, dans un second temps, nous nous arrêterons sur le mouvement inverse de désarmement qui a lieu lors des temps de repos, à mettre en lien avec les notions conjointes de reconnaissance et d'identité.

Un chevalier dont le narrateur précise, selon une formule stéréotypée, qu'il *armé de toutes armes* est entièrement recouvert d'une enveloppe de métal qui, certes, protège son corps[159], mais qui le dissimule également. L'armure est un masque du corps et surtout du visage, donc de l'identité du chevalier – d'où tous ces jeux possibles sur l'incognito et les quiproquos identitaires dont *Guiron le courtois*, comme la *Compilation*, ou tout autre roman de chevalerie, font grand usage, depuis ceux de Chrétien de Troyens.[160] Cette caractéristique des chevaliers permet aux auteurs de jouer également sur la différence entre l'apparence des personnages et leur identité réelle, à l'*intérieur*, sous l'enveloppe métalique – ce que traduisent des expressions proverbiales

[158] Les exemples en sont très nombreux, notamment dans les textes de la *Compilation* : folios 13 v°, 14 r°, 22 r°, 28 v°, 44 r°, 51 r°, 64 r°…

[159] Ainsi, au folio 17 r°, Palamedes, après avoir sauvé Tristan dont la tête devait être coupée par un vavasseur, dit au rescapé : *a ce que vous estez desarmez, vous pourroit tost mescheoir* (transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 61).

[160] « Le goût de l'incognito apparaît pour la première fois dans les romans de Chrétien de Troyes. Après lui, le procédé deviendra vite traditionnel : ses successeurs ne se feront pas faute d'en user et d'en abuser. », Ph. MÉNARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p. 339.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

comme celles utilisées dans la *Compilation* 2, par l'intermédiaire de Tristan : *« L'en ne congnoist mie la gent aux drappeaux, ne l'abit ne fait pas le moine. »*[161].

Concernant l'armement des chevaliers, on peut lire par exemple, au folio 70 v° de ce que nous avons appelé les « folios de transition » entre la *Compilation* et le *Roman de Meliadus* :

> […] il n'orent mie gramment alé que il virent venir un chevalier [Galehot] armé de toutes armes qui conduisoit une demoiselle moult richement acesmee. Le chevalier avoit en sa compaignie deux escuiers dont li uns portoit son escu et li autres son glaive […].
>
> Monseigneur Lac […] ne fait nul delaiement, ains prent son escu et son glaive et s'en va vers la damoiselle et la prent au frain et lui dist qu'il la veult avoir pour soy par la coustume du royaume de Logres. […]
>
> [Une joute entre Galeholt et Lac commence donc :] A tant n'y ot plus de delaiement. Le chevalier [Galehot] prist son escu et le fist descouvrir et prist un glaive court et gros et un fer tranchant. Il s'esloignent et baissent les glaives et hurtent chevaulx des esperons. […] [162]

Concernant ces différents armements, le narrateur ne précise rien sur le heaume, ce qui sous-entend qu'il est mis, tout comme l'armure, puisque les chevaliers se lancent dans une joute. On n'ajoute donc, au moment de se battre, que l'écu et la lance. Dans ce passage, le seul mouvement contraire à ce recouvrememt de tout le corps du chevalier est l'instant où Galehot saisit son écu et le fait *descouvrir*. Ce mouvement permet à la fois d'utiliser l'arme défensive et de dévoiler l'armoirie du chevalier qui le porte, même si ici, le texte ne précise rien sur la surface de l'écu. Galehot le Brun a été présenté, quelques lignes plus haut, comme *le Chevalier a l'Escu d'or, la fleur de tous les chevaliers du monde*… Son nom lui-même contient la description de ses armoiries, dans une fusion de l'un et l'autre mode de désignation de soi-même : c'est pourquoi il n'est pas besoin d'en préciser davantage quant à son écu.

L'écu permet donc de *découvrir* un aspect de l'identité du chevalier, qui correspond au *nom*. L'*estre*, quant à lui, – si l'on se réfère à la courante expression *le nom et l'estre* concernant l'identité et l'existence des chevaliers – est *découvert* lorsque le visage réapparaît. Ainsi, enlever son heaume équivaut dans la majorité des cas à se faire (re)connaître.[163] Ou plutôt à accepter de se faire (re)connaître, ce qui est un signe fort de

[161] Folio 119 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 412. Quelques lignes plus loin, le narrateur approfondit encore le mouvement d'emboîtement introduit par les expressions proverbiales. Il parle de chevaliers qui ont tort de se moquer de leurs adversaires, car *il ne veoient mie les cuers des chevaliers qui estoient dedens leurs ventres*. On passe ainsi des éléments les plus extérieurs aux éléments les plus intérieurs de ce qui constitue l'identité et l'énergie chevaleresques (armure, corps, ventre, cœur).

[162] Folio 70 v°, *ibid.*, p. 242.

[163] Nous lisons, à la fin des folios de transition, une phrase bien représentative de ce lien entre visage découvert et reconnaissance : *Sachiez que quant Galinaus fu venus sus la fontaine et il treuve tant de chevaliers comme je vous ay*



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

confiance et d'élan vers l'autre, la tête mise à nue rendant le chevalier extrêmement vulnérable. On n'accède ainsi véritablement à l'autre, à la pleine connaissance de l'identité de l'autre, qu'à partir du moment où l'on a son nom – qui l'inscrit dans une terre, dans une lignée – et son visage – qui permet la relation à l'autre et la (re)connaissance de l'image physique de l'*estre*.[164]

Nous trouvons un bel exemple de reconnaissance par le visage à la fin du texte de la *Compilation* 1, lorsque Galehot rencontre son neveu Segurades sans savoir qui il est. Après que les deux chevaliers ont échangé des paroles de bienvenue et de bienveillance, Galehot

> le commence a regarder moult visiblement. Et quant il a aucques regardé, il lui dist : « Sire chevalier, pour la riens ou monde que vous plus amez, dictes moy qui vous estes. – Sire, fait Segurades, ce ne vous diray je mie orendroit. Et je vous pry que vous ne l'aiez a mal, car certes je l'ay juré sus les sains. […] – Sire, fait Galeholt, puis que juré l'avez, je m'en souffreray a tant de savoir qui vous estes, mes de quelque part que vous soiez, je vous di vraiement que, se vous ne feüssiez si jeunes, je deïsse que vous feüssiez un mien chevalier ami que je ayme sus toute riens du monde, car vous lui semblez si merveilleusement que je ne vi oncques chose plus ressembler a autre et s'aucun me demandoit de cui, disoit Galeholt,[165] je diroie que il disoit de Hettor le Brun, son pere de Segurades, car Segurades lui ressembloit si merveilleusement que ou monde n'avoit homme qui si durement ressemblast autre comme il ressembloit lui. » [166]

On note ici l'importance accordée au « regard » que porte avec insistance Galehot sur Segurades. Le verbe *regarder* apparaît à deux reprises, dont une fois couplé avec l'adverbe *visiblement*. Le regard permet le lien entre les visages, la relation à l'autre. Par le regard, on scrute les traits, on interroge l'identité de l'autre. Cela explique la question que pose Galehot, après son examen du visage du jeune chevalier : *dictes moy qui vous estes*. On est ici au cœur de toutes ces identités problématiques qui caractérisent les quêtes chevaleresques, car Segurades, tenu par son serment, ne peut *dire* son nom. Cet exemple montre bien le rôle du visage dans la connaissance, ou la reconnaissance, de

---

*nommez, il en congnut grant partie pource qu'il orent ostez leurs heaumes*. (Folio 77 v°, transcription J. FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 264-265)

[164] Danièle JAMES-RAOUL, dans *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997, intitule une sous-partie de son ouvrage « Le nom et l'être », p. 123-143, et donne d'intéressantes pistes de réflexions sur le *nom*, sans toutefois interroger le sens du mot *estre* ni la formulation complète.

[165] Nous gardons la transcription telle que John Fligelman Levy la donne, cependant il nous semble qu'il y a une erreur d'appréciation de l'énonciateur ici. En effet, ce n'est plus Galehot qui parle au style direct, mais le narrateur qui a pris le relais, et les deux virgules qui encadrent *disoit Galeholt* trompent la lecture. Ainsi, la voix du narrateur commence à : *Et s'aucun me demandoit de cui disoit Galeholt, je diroie…*, jusqu'à la fin du passage cité, que Fligelman Levy fait entièrement figurer entre les guillemets de la parole de Galehot. Encore une fois, nous nous rendons compte de la porosité des frontières d'énonciation entre les voix des personnages et celle du narrateur et du trouble qu'elle peut engendrer dans une lecture moderne – d'autant plus que la mise en page serrée des colonnes de texte dans les manuscrits ne favorise pas toujours la différenciation des voix.

[166] Folio 63 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 219.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

l'autre – même s'il n'est pas dit que Galehot regarde précisément le visage de Segurades, sans doute parce que cela va de soi. Dans les constats de ressemblance, c'est en effet surtout le visage qui compte. Ainsi, nous trouvons cinq fois le verbe *sembler*/*ressembler*, à deux reprises acolé à l'expression *si merveilleusement*, qui permet d'insister encore plus sur le phénomène surprenant de ressemblance entre Segurades et son père. Seulement, tant que le nom n'est pas donné, qui vient confirmer l'*estre* dans sa lignée, dans son existence sociale, l'individu n'est pas complet, l'identité n'est pas pleine.[167] On ne peut donc véritablement faire sa connaissance. Galehot est ici freiné dans son élan intuitif vers Segurades car ce dernier ne peut lui révéler son nom, donc lui dire *qui il est*.

Un autre extrait de la *Compilation* 1 montre bien le lien entre le désarmement et la connaissance de l'autre, mais cette fois, c'est le corps entier du personnage qui est pris en compte :

> […] un des chevaliers qui estoit retournez avec Segurades fist tendre un paveillon que il avoit fait aporter. Si hébergea Segurades dedens, et quant il fu descendus et desarmez, li chevalier qui le regardent et le voient si bien taillié de tous membres que il dient bien tout appertement que ce est bien le plus beau chevalier qu'il veïssent oncques mes a jour de leurs vies et s'il n'estoit preudome des armes ce seroit damage trop grant. Et un escuier de Carmelide que yllecques estoit le congnut maintenant qu'il lui regarde si court a lui et se vouloit mettre a genoulx, mes Segurades ne le sueffre pas […]. [168]

Nous sommes ici dans une scène d'hébergement, ce qui explique le désarmement de Segurades. Le regard désentravé peut alors se poser sur l'être qui apparaît dans sa vérité physique : les chevaliers *le regardent et le veoient si bien taillié de tous membres*. Les autres deviennent ainsi spectateurs de la beauté révélée du chevalier. Et, tout comme les spectateurs le font, ils commentent ce qu'ils voient. D'une certaine manière, la connaissance de l'autre est donc vécue comme un spectacle[169], ce qui explique l'importance donnée au regard[170]. Par ailleurs, ce désarmement de Segurades à une autre conséquence pour le regard de celui qui connaît déjà le personnage : il permet sa reconnaissance. Ainsi, l'écuyer de Carmélide *le congnut maintenant qu'il lui regarde*.

---

[167] « Parce que le nom traduit la personne, s'empêcher de le dévoiler, c'est protéger son intégrité. », Danièle JAMES-RAOUL, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997, p. 126.
[168] Folio 63 r°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 218.
[169] Selon les trois sens du substantif latin *spectaculum* : vue, aspect ; spectacle (de cirque, théâtre, *etc.*) ; merveille à voir (du verbe *specto* dont le sens premier est lié à l'action de regarder, d'observer).
[170] Le *spectator* est celui qui a l'habitude de regarder, d'observer, l'observateur, le contemplateur ; le spectateur au sens de témoin d'un événement ; le spectateur de théâtre ; enfin, l'appréciateur critique (Gaffiot). Toutes ces notions définissent parfaitement ici les chevaliers qui regardent Segurades.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Un extrait, pris plus haut dans la *Compilation* 1, nous montre plus précisément l'importance du lien entre visage découvert et connaissance, accueil de l'autre :

> A tant es vous venir tous les trois chevaliers trestouz armez fors de leurs escus et de leurs heaumes que leurs escuiers portoient. « Seigneurs, fet le vavassour, vous soiez les tres bien venus. Moult avez chevauchié de soir. – Bonne aventure aiez vous, sire, fet Tristan et ses compaignons […]. »
>
> Lors commande a ses varlés que il desarment les chevaliers. Et il le font maintenant. Et pource qu'ilz sont eschaufez des armes portez, commande le vavassour que chascun ait un mantel moult riche pour soy affubler et puis les maine en son palais qui moult bel estoit […].[171]

Les chevaliers sont armés mais le narrateur précise ici que heaume et écu ne sont pas portés, la « carapace » chevaleresque est donc réduite à son minimum qu'est l'armure. Cela favorise l'accueil des chevaliers par le vavasseur et l'échange de parole liminaire qui sera ensuite poursuivi courtoisement tout au long de la soirée. Le désarmement opéré ensuite (pour des raisons de confort et d'hygiène qui sont assez rarement précisées dans le texte : *pource qu'ilz sont eschaufez des armes portez*) est une constante des scènes d'hébergement. Ce changement d'apparence est à mettre en lien avec les réjouissances organisées pour célébrer la venue de chevaliers errants, avec l'ouverture d'un espace-temps chevaleresque différent, où repos et mondanité dominent. Ainsi, le champ lexical de la joie se trouve fréquemment employé lors de ces scènes. Nous en trouvons un exemple type, au folio 70 v° :

> Quant cil preudomme ont veü le roy Boort, il lui firent grant joie et grant feste. Il le font desarmer et lui affublent un moult riche mantel. A tant furent les tables mises et le mengier appareillié. Il s'assistrent au mengier et mangierent envoisieement. [172]

Katarzyna Dybel note ainsi, le lien entre l'accueil et la joie :

> « Le Moyen Âge fait de l'hospitalité une loi sociale de grande importance. Les textes romanesques font d'elle non seulement un impératif social et moral mais aussi une vertu courtoise et une des sources du bonheur individuel et collectif. »[173]

[171] Folio 24 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 88.
[172] Folio 70 v°, *ibid.*, p. 242. Les scènes d'accueil des chevaliers, de désarmement et de remise de riche manteau avant de passer à table sont récurrentes dans nos textes. Nous en trouvons d'autres exemples aux folios 34 r°, 35 v°, 41 r°, *etc.*
[173] Katarzyna DYBEL, *Être heureux au Moyen Âge, d'après le roman arthurien en prose du XIII^e siècle*, Louvain, Peeters, 2004, p. 167.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Ainsi, l'une des premières choses que les hôtes font lorsqu'ils reçoivent des chevaliers, c'est de les désarmer et de leur faire revêtir des manteaux riches et confortables. Se désarmer, c'est se mettre à l'aise[174] et réapparaître. Dans cette scène, la reconnaissance par la vue produit un sentiment de joie intense, d'autant plus qu'il s'agit de retrouvailles entre des chevaliers qui se connaissent bien. Tout le rituel de désarmement qui s'ensuit permet au chevalier de devenir un homme civil et courtois. Il peut alors profiter des réjouissances, des loisirs dont sa caste et les temps de halte lui offrent le privilège de jouir.

Une miniature du tome 1 du manuscrit Bodmer 96 représente très bien ce genre de situation de rencontre entre un chevalier et son hôte, ainsi que la différence d'apparence qui caractérise chacun d'eux, avant ces temps de désarmement rituel. Dans cette image, nous sommes au seuil de ces temps d'hébergement, à l'instant précis de la rencontre, et avant que le chevalier ne *réapparaisse*. Il s'agit de l'image 15, située au folio 230 r°, dans un passage qui insiste sur la joie éprouvée par un *seigneur* à héberger le roi Meliadus chez lui. La miniature est surmontée de la rubrique suivante : *Comment le roy Melyadus dessendi del cheval et de la feste que le seigneur du chastel li fist et furent couchiez en une chambre en .II. lis entre lui et le roy Pharamont*.

Le contexte textuel de joie immédiat est donc donné (en plus de celui de la colonne de texte) par la rubrique, ce qui donne d'emblée le ton de l'image. Celle-ci est composée de deux espaces : à gauche s'étale un large château fort qui bouche l'horizon de la scène et s'impose comme la seule voie possible. Sa façade est présentée de trois-quarts face, tournée vers le chevalier qui arrive de la droite de l'image. Ce chevalier à cheval constitue le deuxième espace de la miniature. Il est entièrement armé, comme le sont la majorité des chevaliers de ce programme iconographique : cotte de maille, lance, écu et heaume fermé, la moindre parcelle de peau est recouverte de métal. Le cheval lui-même est entièrement caparaçonné (on en voit cependant les oreilles, les yeux, la bouche expressive et les sabots, ce qui est bien plus que ce qu'on distingue pour l'homme…). Le chevalier est représenté de profil, il chevauche de droite à gauche et se dirige face à l'hôte et au château. La moitié de son dos et de sa monture se trouve rognée par le bord droit de la miniature, ce qui dynamise la représentation, créant un

[174] On peut ainsi lire au folio 69 v° : *Il le fait desarmer et aaisier de quanqu'il puet*. (Transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 239).



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Bodmer, t. 1, fol. 230 r° (image 15)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

mouvement d'entrée dans l'image. De plus, l'antérieur gauche du cheval est replié, ce qui est une façon de figurer l'amble, l'allure tranquille et stable de la chevauchée.[175]

Ainsi, à l'univers stable, immobile et imposant de l'espace de gauche s'oppose l'autonomie légère et mobile du chevalier sur sa monture. La herse de l'entrée principale du château est relevée pour laisser sortir le seigneur du lieu et entrer le chevalier errant. L'hôte, quant à lui, est situé au centre de la composition, à la jonction exacte des deux espaces décrits plus haut, à la frontière entre l'intérieur, symbolisé par le château, et l'extérieur, symbolisé par l'errance. Il est debout, vêtu d'un court manteau bleu bordé de fourrure et tient, dans sa main droite, un chapeau rouge, en signe de salut respectueux pour le chevalier qui arrive. Son visage, entièrement découvert de ce fait, est accueillant et tourné vers le chevalier. Son regard se porte sur lui et sa bouche, légèrement ouverte semble laisser passer des paroles de bienvenue à son égart. Cela se trouve renforcé par le geste de la main gauche – proportionnellement aussi importante que le visage – tournée, paume offerte, vers le chevalier, en signe de parole. La gestuelle comme l'apparence de ce personnage dont on voit les traits, la couleur de la peau et le rose des joues, traduit donc pleinement l'idée d'accueil, de parole et de courtoisie. Cela met d'autant en valeur le caractère pesant du chevalier muré derrière son armure, dont les mains ne produisent, en outre, aucun signe de parole, trop occupées qu'elles sont à tenir les rênes et la lance – si imposante qu'elle sort du cadre, ce qui contribue également à créer une idée de mouvement et de mise en relief du personnage par rapport au fond de la miniature.

Cette image met donc en scène, de façon efficace, la confrontation de deux univers, à la fois opposés et complémentaires, l'un civil, l'autre guerrier. Cette confrontation est très courante dans le récit, lors des haltes qui scandent régulièrement l'errance chevaleresque. Les bonnes dispositions de l'hôte et le château accueillant de la miniature reflètent bien les scènes décrites dans le texte et permettent même de lire, de façon sous-jacente, la joie qui anime les hôtes honorés lorsqu'un chevalier demande à être hébergé. L'humilité respectueuse de l'hôte de cette miniature contraste d'ailleurs avec la hauteur arrogante du chevalier sur sa monture, *armé de toutes armes*. Ici, nous sommes encore au seuil de la séquence d'hébergement – tout comme les personnages

[175] L'amble correspond à la représentation « montrant les deux membres diagonaux relevés et pliés. », Brigitte PRÉVOST et Bernard RIBÉMONT, *Le cheval en France au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 176. Sur la représentation picturale des chevaux, voir également Christiane RAYNAUD, « Le cavalier et sa monture : conventions iconographiques et innovations dans le *Roman de Tristan* en prose », dans *Le cheval dans le monde médiéval*, *Senefiance*, n° 32, CUER MA, 1992, p. 467-478.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

sont au seuil du château. Par conséquent, le chevalier n'a pas encore intégré l'espace-temps courtois de la pause qu'il s'accorde. Il n'est pas encore dégagé de tous ses attributs, son *humanité* n'est pas encore dévoilée et sa parole est bloquée. Mais la rubrique prend le devant de l'image en indiquant, dès ses premiers mots, l'instant où les deux univers pourront se rejoindre : *Comment le roy Melyadus dessendi del cheval*. En descendant de sa monture – premier mouvement pour accéder à l'univers courtois de la pause –, le chevalier se met d'égal à égal avec son hôte, il établit une relation plus équilibrée. Alors les réjouissances peuvent avoir lieu ; ce qui se trouve indiqué dans la suite de la rubrique, avec la conjonction de coordination qui la relie au premier segment cité, selon une temporalité logique qui respecte les étapes de ce genre de scène : *et de la feste que le seigneur du chastel li fist*.

À travers cette miniature, on voit que l'accent est mis sur la confrontation entre deux univers bien distincts, l'un mondain, l'autre guerrier. L'élan de parole et de joie (si l'on se réfère au texte) concerne uniquement celui qui accueille. Figuré dans une posture respectueuse et ouverte, il contraste fortement avec l'attitude altière et même arrogante[176] de celui qui est accueilli, muré dans son armure.

La gestuelle qui consiste à enlever son heaume pour se faire reconnaître de l'autre est très exploitée dans nos textes. Quelques exemples de ces scènes ont été analysés lors de l'étude des gestes de tendresse, aussi n'allons-nous pas les développer ici. Nous citerons cependant un passage très représentatif de ces temps de retrouvailles :

> […] a tant es vous venir un chevalier armé de toutes armes et se aucuns me demandoit qui il estoit, je diroie que ce estoit Dynas. Et quant il voit Tristan, si ne fet nulle delaiance ains oste maintenant son heaulme et s'en vint droit a li et s'agenoille erraument et lui dist : « Sire, bon soir vous doint Dieux. » Et quant Tristan voit Dynas, si laisse le harper et court a lui et redresce : « Amis, fet il, bien soiez venus » […]. Puis se fist Dynas desarmer et li ostes fist metre les tables […]. [177]

Le mouvement d'un chevalier *armé de toutes armes* qui enlève son heaume dès qu'il reconnaît un ami est clairement exposé ici. Il signifie que le chevalier est en

[176] Voir par exemple la bouche ouverte du cheval : attitude agressive, moqueuse ou simplement essoufflée ? qui peut symboliser le visage invisible du chevalier – puisqu'il est dit que les chevaliers ne font qu'un avec leur monture… La représentation des chevaliers, invisibles sous leur armure et muets, est spécifique du manuscrit Bodmer 96, nous aurons l'occasion de revenir sur ce point.
[177] Folio 35 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 126-127.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

confiance[178] et peut donc s'offrir à la reconnaissance de l'autre, en découvrant son visage, en révélant la vulnérabilité de sa tête. Il s'agit d'une scène de retrouvailles, l'enjeu n'est donc pas dans la révélation des identités puisqu'ils se connaissent. C'est pourquoi le narrateur nous donne immédiatement le nom du chevalier qui arrive dans le récit : *se aucuns me demandoit qui il estoit, je diroie que ce estoit Dynas*. Nous retrouvons toute la gestuelle, vue précédemment, d'empressement et d'attachement entre ces chevaliers. Puis, après les premières paroles échangées, vient la seconde étape du désarmement, complet, cette fois, qui permet au personnage de passer dans l'espace-temps courtois et mondain de la pause chevaleresque.

Inversement, mettre son heaume permet de se masquer, de dissimuler son identité – situation d'incognito que les chevaliers exploitent volontiers.[179] Nous allons en étudier deux exemples où le heaume sert explicitement de masque. Le premier se situe au début de la *Compilation* 1, au folio 17 r° :

> Palamedes prist ces armes et met son heaume en sa teste pource que Tristan ne le peüt congnoistre ne nul autre et se met au chemin avecques le vavassour et tous ses chevaliers et allerent hors du chastel […].[180]

La volonté de dissimuler son identité derrière le heaume est ici clairement énoncée par le narrateur : *pource que Tristan ne le peüst congnoistre ne nul autre*. Le second exemple est situé aux folios 25 v°- 26 v°, lors d'un dialogue entre Tristan (qui est avec Palamedes et le chevalier de Loonnois) et son hôte du moment[181]. Le passage cité est assez long mais très représentatif de ce mouvement de voile et de dévoilement des identités, et permet d'embrasser plusieurs des points vus jusqu'à présent. Nous l'avons scindé en deux temps :

> « – Beau sire, tout ce que je vous ay conté, vi je advenir devant celle tour d'icellui chevalier a l'escu blanc dont nous avons devant parlé.
> – Beau hostes, fet Tristan, et savez vous qui estoit le chevalier ?

[178] Il ne craint donc pas pour sa tête… Dans un tel univers, l'expression est à prendre au premier degré (cf. les expressions persistantes « être désarmé », « être désemparé » qui renvoient aux notions militaires de n'avoir plus d'armes ou de fortifications et expriment, de manière imagée aujourd'hui, ce qui était à prendre auparavant au premier degré : le danger que représente pour l'individu d'être privé de ses armes offensives ou défensives, d'être « mis à nu »).

[179] Voir Florence PLET, « Incognito et renommée. Les innovations du *Tristan* en prose », *Romania*, t. 120, 3-4, 2002, p. 406-431.

[180] Transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 60.

[181] Ce passage a lieu juste avant la scène, étudiée plus haut, de Tristan qui rit sous son heaume. L'hôte qui s'est trouvé victime de la mauvaise plaisenterie de Tristan est celui dont il va être question ici. Son acharnement à vouloir connaître l'identité de Tristan va finir par provoquer la mauvaise humeur du chevalier, à l'origine de la plaisanterie cruelle.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

– Certes, sire, nennil. Et assez demanday son nom, mais oncques ne le pos savoir.

– Et se vous le veiés, fet Tristan, le congnoistriés vous ?

– Certes, nennil, fet li ostes, car je ne le vy oncques gueres se armé non. Car tant comme je fu ceans, ne le vi onques gueres a descouvert. Pource ne le pourroie je mie congnoistre. » Et Tristan commença a rire des paroles que son hoste lui avoit dictes contre Palamedes. Et li hostes qui vit ce si li dist :

« – Sire, pour neant ne soubzriez vous mie, si croy que vous me sariez bien a dire nouvelles du chevalier miex que je ne saroie a vous. Se Dieux vous doint bonne aventure, dictes moi ce que vous en savez.

– Certes, sire, fet Tristan, je ne vous diray mie son nom, mes je vous en diray trestout ce que je en sçay et que je en ay apris. Et si sui certains que il ne me sara mie moult bon gré. Or regardez selonc vostre advis se l'un de nous trois fu cellui de qui vous parlez. » Et li ostes commença maintenant a regarder les trois compaignons et regarda premierement Tristan et puis le chevalier de Loonnois et puis Palamedes. Et quant il les ot assez regardez, si dist a Tristan :

« – Sire, je ne sçay que je vous die se Dieu me sault. Il ne m'est pas advis que en nul de vous peust avoir tant de bonté comme il avoit en cellui dont nous parlons.

– Pourquoy ? fet Tristan. Et n'avons nous assez grandesce de corps ? Pourquoy nous deüssiens faire uns grans effors ?

– Certes, fet li hostes, vous estes assez grans chevaliers et bien taillié de corps et de membres, mais je ay veu maintesfois de beaux chevaliers et grans qui sont faillis et recreans selonc leur droiture que je n'auray jamés fiance en trop grant et beau chevalier qu'il sont faillis et recreans.

– Halas, fet Tristan, encore me venist miex estre teü de ce dire, car je sçay bien que vous avez ce dit pour moy qui sui grant. Si vous diray une autre chose, que l'un de nous trois abati vos .XII. parens pour certain.

– En nom Dieu, dist li hostes, qui qu'il soit, il soit li bien venus ; que puis que il est en mon hostel, je puis bien dire qu'il y est un des bons chevaliers du monde. Et certes a dire voir, je croy qu'il ne ait au monde son pareil. »

Le début de ce passage insiste bien sur l'incognito du chevalier qui a refusé de dire son nom et dont le corps, armé, était demeuré *invisible* aux yeux de l'hôte : *je ne le vy oncques gueres se armé non*, dit-il à Tristan. L'armure sert donc bien à *couvrir* l'identité – *ne le vi onques gueres a descouvert. Pource ne le pourroie je mie congnoistre* – dans un jeu de cache-cache qui excite les consciences et n'a de valeur que parce que l'identité finit toujours, tôt ou tard, par être dévoilée.

Le caractère *invisible* du chevalier se trouve d'ailleurs confirmé par le « test » que fait subir Tristan à l'hôte (*Et se vous le veiés, fet Tristan, le congnoistriés vous ?*), incapable de reconnaître le chevalier en question qui est pourtant devant ses yeux. On note, par ailleurs, que ce n'est pas le visage qui est interrogé ici, mais l'apparence entière des chevaliers dans leur *grandesce*, *corps* et *membres*.

La connivence établie par le narrateur (*Tristan commença a rire des paroles que son hoste lui avoit dictes contre Palamedes*) entre le lecteur et Tristan, contre l'hôte, permet d'apprécier les enjeux du dévoilement de l'identité de Palamedes, ainsi que le rire de Tristan. En effet, Tristan, respectant le désir d'incognito du chevalier, refuse de révéler



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

son nom (*je ne vous diray mie son nom*) et se met à rire de l'ignorance de l'hôte. Puis, il décide de s'en amuser et lui demande de bien le regarder, ainsi que ses deux compagnons, pour savoir si l'un d'eux n'est pas, par hasard, le chevalier dont il parle.

Tout comme nous l'avions vu précédemment avec la découverte du corps désarmé de Segurades vécue comme un spectacle, le regard prend ici toute son importance, dans la mesure où il peut permettre la découverte de l'identité de l'autre. Ainsi, quatre occurrences du verbe *regarder* sont concentrées sur à peine quatre lignes de texte[182]. Cette mise en scène du regard produit, par ailleurs, un effet comique dans le décalage qu'elle crée entre l'ignorance totale de l'hôte et sa promiscuité avec celui qu'il recherche. Un autre effet comique se trouve dans la réponse de l'hôte, après qu'il a examiné les trois chevaliers. Une réponse qui confirme et renforce son ignorance : *Il ne m'est pas advis que en nul de vous peust avoir tant de bonté comme il avoit en cellui dont nous parlons* – et qui introduit en plus une réflexion sur l'apparence des corps chevaleresques et la valeur morale qui ne vont pas toujours de paire. Le comique produit ainsi de la connivence entre les chevaliers et le lecteur et exclut l'hôte de la communauté chevaleresque. Il crée une tension qui retarde d'autant le dévoilement possible de l'identité.

Cette première « quête » de nom échoue, ou plutôt, elle n'aboutit pas. Tristan aura certes donné de plus en plus d'indices à son hôte patient (*je ne vous diray mie son nom, mes je vous en diray trestout ce que je en sçay et que je en ay apris*), mais pas assez pour qu'il découvre qui est Palamedes. D'autre part, la question demeure sans réponse car elle se voit rapidement supplantée par une seconde question qui concerne non plus une, mais trois identités :

> La ou il parloient en tel maniere comme je vous ay conté, a tant es vous leans venir un varlet qui dist au seigneur de leens : « Sire, nouvelles vous apport assez merveilleuses. […] »
>
> [Le valet rapporte un exploit récent de trois chevaliers. L'hôte veut savoir qui ils sont :] A tant appelle li hostes le varlet qui les nouvelles lui ot apportees et li demanda queles armes les chevaliers portoient, si firent la derreniere desconfiture et le varlet lui devise queles, et li hostes congnoit maintenant que se sont ses hostes sans faille qui firent la derreniere desconfiture. Si les prise ore plus qu'il ne faisoit devant. Et dist bien a soy meïsmes que il ne puet estre qu'il ne soient chevaliers de grans effors quant il ont si haulte besoingne menee a fin. Et si ne furent que trois seulement. Et pource s'umilie il assez vers eulx.

[182] « […] *Or* regardez *selonc vostre advis se l'un de nous trois fu cellui de qui vous parlez. » Et li ostes commença maintenant a* regarder *les trois compaignons et* regarda *premierement Tristan et puis le chevalier de Loonnois et puis Palamedes. Et quant il les ot assez* regardez, *si dist* […].



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

« – Seigneurs, fet li ostes, quant vous venistes ceens, je ne vous congnoissoie de riens ne encore ne vous congneusse je se ne fust cestui varlet qui m'a donné congnoissance de vous. Et tant m'en a dit que je congnois par voz armes que vous estes les trois chevaliers qui feistes la seconde desconfiture pource vous prie je tant comme je pourroie prier, mes seigneurs et mes amis, que vous me dictes qui vous estes. Et savez vous pourquoy je le demant ? Pour vostre honneur et pource que je sache conter aux chevaliers qui par yci passeront qui furent ceulx qui si grant chevalerie firent. »

Quant Tristan enten la priere de son hoste, si lui respont et dist :

« – Beau sire, je ne sçay mie la volenté de mes compaignons, et pour ce ne respondray je mie que de moy. Et sachiez que je suy un chevalier errant qui vouldroie estre meudres que je ne sui maintenant. Maintes fois ai trouvé greigneur faute de chevalerie en moy que je ne voulsisse, se Dieu me sault, […]. Or vous ay conté de mon estre ce que je vous en diray a ceste fois, si vous pri que vous ne le tenez a mal.

« – Non feray je, fet li hostes, pource que je voy que vostre volenté est tele. »

Lors se tourne vers Palamedes et lui dist :

« – Beaux hostes, ne me ferez vous greigneur courtoisie que vostre compaignon de dire moy vostre nom.

– Beaux hostes, fet Palamedes, ce que il vous dit de lui, vous dis je de moy : uns chevaliers noble et errans sui comme il est, et sachiez que assez ay souffert paine et travail pour chevalerie […]. »

[…] Lors parole li hostes au chevalier de Loonnois et lui dist :

« – Et vous, beaux sire, me direz vous qui vous estes ? Se Dieux vous doint bonne aventure ne le me celez mie aussi comme font vos compaignons. » […]

« – […] Or sachiez que un chevalier sui de povres euvres et sui du royaume de Loonnois. Homs sui Tristan le tres bon chevalier et le puissant, mes au nom Dieu n'a mie grant temps que je vins ou royaume de Logres pour apprendre chevalerie. Hostes, or vous ay dit tout mon estre.

– Se Dieu vous doint bonne aventure, fet li preudoms, aprés ce que vous m'avez fet tant de courtoisie, or m'en faites encore tant que vous me diés les noms de voz compaignons. »

[Mais le chevalier de Loonnois lui-même n'a pas réussi à apprendre les noms de ces chevaliers : ] « – […] je ne pos oncques apprendre ne de leur estre autre chose que je vous ay conté ne par eulx ne par leurs escuiers. Et quant eulx vers moy se vont celant si durement, vous ne devez pas tenir a merveilles se il se cuevrent envers vous. »

Et quant li hostes entent ce, si se saigne de la grant merveille que il a […].[183]

Ce deuxième passage, immédiatement à la suite du précédent, nous place dans la même dynamique de découverte d'identité. On assiste à toutes les étapes du cheminement de paroles qui mène à la connaissance de l'identité des trois chevaliers, relancé par l'intervention d'un *varlet* porteur de nouvelles. Grâce à ce dernier, l'hôte apprend *queles armes les chevaliers portoient* et peut alors identifier les chevaliers qu'il héberge comme ceux de l'exploit : il *congnoit maintenant que se sont ses hostes sans faille*. Le champ lexical de la connaissance se déploie donc à nouveau, dans les paroles prononcées par l'hôte, après le récit du valet. L'identification relance la demande

[183] Pour l'ensemble des deux passages cités : folios 25 r°- 26 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 91-95.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

insistante du nom[184], présentée comme une conséquence obligée : *pource vous prie je tant comme je pourroie prier, mes seigneurs et mes amis, que vous me dictes qui vous estes*.

La connivence, installée par le narrateur, entre les chevaliers et le lecteur qui connaissent (presque tous) les identités en présence est encore plus forte dans ce passage, puisque le narrateur distribue clairement la parole, ce qui creuse encore plus la séparation entre les chevaliers et l'hôte. On assiste à une véritable coalition contre l'hôte. Comme toujours, ceux qui dissimulent leur nom sont dans une position de supériorité face à celui qui ignore ou qui cherche à savoir. Ils peuvent s'amuser de cette situation déséquilibrée, notamment en parlant par demi-mot, énigme ou sous-entendu, comme le font ici les trois chevaliers.

Le regard pour découvrir les identités vient donc compléter la rumeur des exploits. Ainsi, l'hôte identifie les chevaliers grâce à la description de leurs *armes* : il peut donc relier les personnes (corps et visage) qu'il a sous les yeux et l'acte rapporté, ce qui a pour conséquence première d'augmenter la considération qu'il a pour ses hôtes : *Si les prise ore plus qu'il ne faisoit devant*. Cette considération elle-même à pour conséquence de renforcer son désir de les connaître pleinement. Car, même s'il a récolté de nombreux indices, l'identité des chevaliers reste tronquée : le nom manque. Et il manque d'autant plus à l'hôte que les indices sont tous réunis, que les chevaliers sont présents devant lui.[185]

Mais le jeu continue, les chevaliers refusent de donner leur nom. Pourtant, ils répondent tout de même à la demande de leur hôte : *me dictes qui vous estes*. Dire qui l'on est, en effet, ne signfie pas forcément qu'il faille donner son nom. Le récit que chacun fait de lui-même répond à cette demande sur l'*estre*. Ainsi, lorsque Tristan, qui est le premier à prendre la parole, conclut sa présentation par ces mots : *Or vous ay conté de mon estre ce que je vous en diray a ceste fois, si vous pri que vous ne le tenez a mal*, il montre bien qu'il a répondu à la demande de son hôte, tout en sachant qu'il manque à sa réponse un détail capital. C'est pourquoi, il prie l'hôte de ne pas s'offenser. En conséquence, l'hôte sera plus direct dans sa deuxième demande, adressée à

[184] *«* […] *quant vous venistes ceens je ne vous* congnoissoie *de riens ne encore ne vous* congneusse *je se ne fust cestui varlet qui m'a donné* congnoissance *de vous. Et tant m'en a dit que je* congnois *par voz armes que vous estes les trois chevaliers qui feistes la seconde desconfiture* […]. *»*

[185] Il ne manque plus que lui pour que « quoi » soit complet, au juste ? La fin de l'ananlyse nous permettra d'y répondre.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Palamedes : *Beaux hostes, ne me ferez vous greigneur courtoisie que vostre compaignon de dire moy vostre nom*. Seulement, cette demande sera tout aussi déçue...

Le passage est intéressant car il fournit la raison explicite de la demande du nom, ce qui est rare dans nos textes : *Et savez vous pourquoy je le demant ? Pour vostre honneur et pource que je sache conter aux chevaliers qui par yci passeront qui furent ceulx qui si grant chevalerie firent*. Ainsi, selon ce que dit l'hôte, « nom » équivaut à « renommée, rumeur ». Le nom est ce qui permet le récit, le *conte* des exploits.[186] Sans le nom des acteurs, les exploits ne peuvent s'ancrer dans une réalité véridique et singulière – une réalité exemplaire. L'exemple, est à la fois ce qui est commun et unique, c'est le singulier qui devient universel, par le récit qu'on en fait et qu'on partage. Mais il faut d'abord que le singulier soit singularisé, et donc nommé. Sans des noms précis qui les attestent, les exploits sont rejetés dans un flou fictif qui n'a aucun intérêt à être partagé. Le récit contribue à créer une communauté (dans la fiction, il s'agit de la communauté des chevaliers, dans la « réalité », de celle des lecteurs), seulement, sans un nom qui l'ancre dans une singularité exemplaire, le récit ne peut pas être communiqué, il ne peut pas même exister.

Pourquoi Tristan et Palamedes refusent-ils donc obstinément de communiquer leurs noms ? Tout est une histoire d'intérêt, de tactique chevaleresque, mais surtout de lutte morale entre la recherche de l'honneur – à l'origine de la renommée, comme le dit si bien l'hôte – qui anime les chevaliers et la recherche de l'humilité qui doit également caractériser tout bon représentant de la chevalerie errante. L'équilibre est difficile à trouver entre le désir de l'honneur et la crainte de l'orgueil. Ne pas donner son nom, c'est donc aussi refuser d'entrer dans la renommée, refuser le désir de renommée, surtout, trop proche du péché d'orgueil. Ne pas donner son nom permet au chevalier de rester un humble errant au service de l'aventure, toujours recommencée.[187]

---

[186] Mais l'inverse est également vrai : les exploits permettent au nom de celui qui les perpétue d'acquérir une valeur identitaire. Ainsi, le jeune chevalier de Loonnois n'a pas de nom particulier car son peu d'expérience ne lui a pas permis de réaliser de prouesses qui mettent en avant sa singularité chevaleresque. Sur la rumeur dans le *Tristan* en prose, Christine FERLAMPIN-ACHER écrit : « La rumeur est un discours de chœur, souvent mentionné, mais toujours au style indirect. […] Elle est un élément essentiel dans l'idéologie chevaleresque où la valeur a besoin de la réputation pour se concrétiser. », « Les dialogues dans le *Tristan* en prose », dans *Nouvelles recherches sur le* Tristan *en prose*, Jean DUFOURNET (dir.), Paris, Champion, 1990, p. 100.

[187] « L'anonymat ou l'incognito sont donc alors des marques de recommencement, d'humilité prometteuse » écrit Marie-Luce CHÊNERIE, dans son article « Lancelot et Tristan, chevaliers errants », dans *Nouvelles recherches sur le* Tristan *en prose*, J. DUFOURNET (dir.), Paris, Champion, 1990, p. 56. Aussi lit-on, dans la *Compilation* 2, le dialogue suivant, entre Meliadus et son hôte du moment : *« - Sire, ce dist le chevalier, je vous prie que vous me diés comment vous estez appellez. – Sire, ce dist le roy Meliadus, ce ne povez vous savoir a ceste fois, car nous sommes dui chevaliers errans qui sommes en queste d'une grant besoigne pour le roy Artus. – Haa, seigneurs, dist il, vous estes des chevaliers de la Table Ronde ; entre vous, chevaliers de la queste, ne voulez dire voz noms ? – Sire, ce dist le roy Meliadus, car nous alons en assez de besoignes que nous ne voudrions mie estre congneuz. »* (Folio 118 r°, *Ibid.*, p. 408).



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Le troisième chevalier qui prendra la parole dévoilera, quant à lui, davantage son identité, dans la mesure où il s'estime inférieur en valeur à ses deux compagnons. Et, dans la mesure où il est inférieur, son identité ne se trouve pas encore totalement singularisée. Elle reste vague, sans nom propre (c'est-à-dire un nom qui appartienne au chevalier et lui soit spécifique) : *un chevalier sui de povres euvres et sui du royaume de Lonnois. Homs sui Tristan le tres bon chevalier*. L'identité n'est donc pas autonome, mais définie par l'appartenance à un royaume et à un chevalier ; ce qui renforce sa moindre valeur par rapport aux autres chevaliers Tristan et Palamedes, dont la singularité forte, le nom, est à protéger.

Selon les mentalités médiévales, et comme l'écrit Danièle James-Raoul : « Le nom signifie : il dévoile la quintessence de l'être »[188]. On comprend mieux alors pourquoi les chevaliers s'entêtent à ne pas révéler leur nom : ils protègent le cœur de leur individualité.[189] Le dévoilement du *nom* résiste, donc, il reste caché, *couvert* : *quant eulx vers moy se vont celant si durement, vous ne devez pas tenir a merveilles se il se cuevrent envers vous*, dit le chevalier de Loonnois à l'hôte. Et l'on retrouve ici cette idée de couverture, de masque de l'identité chevaleresque – ce que le heaume recouvrant le visage symbolise et concrétise à la fois.

Dans ces extraits, la notion d'*estre*, et son rapport au *nom*, se trouve explicitée par les récits que donnent d'eux-mêmes les chevaliers. L'on saisit mieux, alors, les enjeux de l'expression *le nom et l'estre*, par la nécessité qu'elle induit de creuser les deux faces identitaires afin d'accéder pleinement à l'autre. Mais, au-delà de toutes ces notions d'individualité et d'identité qu'elle interroge, cette expression désigne finalement l'*existence* même de l'autre – on rejoint ainsi le sens de la racine latine *esse*, qui fonde

[188] Danièle JAMES-RAOUL, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997, p. 126. On trouve déjà une formulation de ce genre chez Jacques Ribart qui étudie la symbolique du nom et note l' « importance primordiale à cette véritable définition d'un être que représente le nom qu'il porte – et, singulièrement, ce nom qu'il ne partage avec personne d'autre et qu'on appelle, justement, le nom propre. » Il ajoute qu' « une très vieille tradition […] voit dans le nom propre comme la quintessence de celui qui le porte. », J. RIBART, *Le Moyen Âge. Littérature et symbolisme*, Paris, Champion, 1984, p. 73. La formule est attirante, quoique le mot « quintessence » semble finalement assez inadapté au sujet abordé. En effet, la définition de la quintessence (qui serait le cinquième élément) se rapporte davantage aux choses qu'aux êtres. Elle désigne, selon le *Grand Larousse en cinq volumes*, « ce qu'il y a de plus raffiné en quelque chose, ce qui est l'essence même de quelque chose ». Autant donc parler de l' « essence » (du latin *esse*, être) qui renvoie au principe qui constitue fondamentalement un être ou une chose. Nous rejoignons donc davantage la définition du nom que propose Paul Zumthor, incluant la notion de parole : « Le nom est une parole appliquée à un être ou à une chose et qui dès lors est sienne, constitutive de son essence, lui conférant un pouvoir, signifiant intérieurement un appel à la vie. », dans *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Seuil, 1997, p. 51. Voir également, Dominique LAGORGETTE qui dit du nom qu'il est « ce résumé d'essence qui devance l'individu et qui permet de le connaître avant même de le reconnaître. », « *Avoir a non* : étude diachronique de quelques expressions qui prédiquent le nom », *Linx*, 33, 1995, p. 132.

[189] Pour bien cerner le sens de l'*estre* et son lien intrinsèque au *nom*, il suffit de le recontextualiser. Lorsque la question « qui est-ce ? » ou « qui êtes-vous ? » nous est posée, la réponse la plus spontannée formule notre nom.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

le verbe ancien français *estre*. Cela explique pourquoi les énergies s'ingénient autant à découvrir ou à protéger ces données vécues comme existencielles.[190]

Du point de vue des chevaliers, nous avions vu que le refus de dévoiler son nom permettait d'aller à l'encontre de la renommée et donc de se garantir contre tout péché d'orgueil. Les démarches intérieures des (bons) chevaliers errants nécessitent donc une délicate recherche d'équilibre entre l'honneur et l'orgueil. Mais cette façon de *celer*, de *couvrir* leur nom et tout le vocabulaire qui lui est attaché, est révélatrice de leur rapport au nom. Que met-on tant d'ardeur à cacher si ce n'est les choses précieuses, les « trésors » ? Le nom – « quintessence de l'être » et synonyme de l'existence même des chevaliers – est ainsi vécu comme un « trésor » à protéger. Les paroles du chevalier de Loonnois sont à ce propos très éclairantes. En effet, à la fin du dialogue avec l'hôte, il lui explique en ces termes pourquoi les chevaliers refusent de donner leur nom :

> « – Beau sire, qui petit tresor garde, il ne fet mie force du moustrer, ains le moustre legierement, mes cellui qui grant tresor garde en devient plus orguilleux si ne le demoustre mie volentiers. Beaux chiers hostes, je ne sçay en cestui monde nul tresor si riche comme valeur et bonté et ces deux chevalier qui ci sont d'icellui riche tresor garnis, si en sont si orguilleux comme vous veez et ce n'est mie grant merveille se il ne le veullent oncques monstrer, se trop grant force ne leur fet faire. […]» [191]

Le nom et la valeur chevaleresque sont donc intrinsèquement liés et la métaphore du *tresor* largement exploitée dans le passage montre quelle richesse ils représentent pour le chevalier. Associée au double mouvement *moustrer* et *demoustrer*[192], la métaphore reprend le champ lexical déjà étudié à de nombreuses reprises, du couvert/découvert et rappelle encore cette importance accordée au regard dans la connaissance de l'autre qui ne reste pas uniquement sur la surface du visage, mais nécessite d'atteindre une certaine profondeur de l'individu. L'argumentation du chevalier de Loonnois fournit donc une autre raison à l'attitude jalousement protectrice des chevaliers. L'adjectif qualificatif *orguilleux* résonne d'ailleurs un peu étrangement dans ces paroles, par le sens négatif qu'il peut contenir. Au sein d'un ton élogieux et admiratif, pointe donc comme une critique de l'attitude de ces chevaliers prestigieux… partagée précisément entre deux

[190] Les définitions du verbe « exister » (du latin *exitere*, sortir de) sont intéressantes par rapport aux personnages des chevaliers errants justement : « 1/ vivre ; 2/ être dans la réalité, se trouver quelque part, être repérable dans l'espace ou le temps ; 3/ avoir une réalité ; 4/ avoir de l'importance, de la valeur ; 5/ s'affirmer, se faire reconnaître comme une personne aux yeux de la société, d'un groupe, de quelqu'un ». À travers ces différentes acceptions, on touche directement ce qui caractérise leur comportement. En effet, les chevaliers sont sans arrêt dans l'errance, dans les chevauchées, qui sont des « sorties » par excellence, à la rencontre de l'aventure qui leur permet de mesurer et d'affirmer leur valeur chevaleresque aux yeux de leur caste – qui leur permet d'exister...

[191] Folio 26 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 95.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

personnages qui ne font pas partie de l'élite chevaleresque qu'incarnent Tristan et Palamedes. Le sens de l'adjectif est ambigu, en ancien français comme en français moderne, allant du « sentiment exagéré » à la « fierté légitime » de sa propre valeur. Il permet une double interprétation des paroles du chevalier de Loonnois qui enrichit d'autant la complexité psychologique des rapports entre les personnages.

## Conclusion

La découverte de l'identité chevaleresque glorieuse est comme un puzzle, ou un jeu de pistes. On découvre des pièces, au fur et à mesure, et on les assemble jusqu'à ce qu'elles forment un tout cohérent : visages, corps, dialogues, nouvelles, récits, armoieries, noms. Ces extraits montrent que la pièce maîtresse de cet assemblage est le nom. Tant que le nom manque, la cohérence de l'ensemble, l'identité pleine des chevaliers n'est pas atteinte et dès lors le désir de connaissance est excité. Mais pourquoi le nom est-il la pièce maîtresse, et de quel ensemble s'agit-il ? Nous l'avons vu par la bouche de l'hôte, il s'agit finalement d'avoir accès à la connaissance et à l'existence même de l'autre. Le nom apparaît ensuite comme étant la condition *sine qua non* pour que le récit se fasse. De l'anonymat, lié à un certain silence des personnages, résulte l'incomplétude du récit – et cette incomplétude est insupportable car elle menace son existence même. Le nom permet au chevalier d'exister sans la présence physique de son corps, par la renommée, les récits. Son dévoilement permet et garantit le récit. Ainsi, le nom donne vie à la fois aux chevaliers et au récit : deux notions dont on voit l'imbrication indémêlable.

Seulement, cette identité chevaleresque est problématique car elle ne réunit jamais tous les signes d'elle-même en même temps. Soit le chevalier est en civil, alors on voit son visage, son corps, mais pas ses armes ni ses armoieries ; soit, à l'inverse, il est armé, et alors son corps devient invisible (ce qui permet tous ces jeux de quiproquos et de dissimulation des chevaliers qui revêtent les armes d'un autre). Quant au nom, dans tous les cas, il dépend de la bonne volonté de son possesseur, sous quelque forme qu'il paraisse, de le dévoiler ou pas. Il dépend également de l'acuité du regard de l'autre qui peut le savoir par reconnaissance physique de son possesseur. Ainsi, la connaissance du

[192] Le verbe latin *monstrare* a en effet le sens de « montrer, indiquer » et « faire voir, faire connaître ».



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

nom crée une connivence, une solidarité[193] entre les chevaliers qui partagent alors ce qui est souvent vécu comme un secret. Dans les derniers extraits cités, par exemple, la connivence entre Tristan et Palamedes domine et exclut l'hôte – et même le jeune chevalier de Loonnois. Ainsi, le partage du nom contribue à créer la communauté chevaleresque et à renforcer le sentiment d'appartenance à cette communauté, par le caractère élitiste des relations qu'il implique.[194] Sont exclus de cette communauté prestigieuse ceux qui n'ont pas accès à la pleine connaissance de l'autre.

Cependant, rien ne garantit jamais entièrement l'identité d'un chevalier. Il manque toujours quelque chose, à un moment ou à un autre du récit, selon les événements ou les personnages rencontrés. C'est précisément ce manque qui crée le désir, sans cesse renouvelé par le récit, de connaissance de l'autre. C'est ce manque qui renforce, par réaction inverse, la construction de la communauté chevaleresque. Tout fluctue entre l'idée d'appartenance et d'exclusion. Il y a ceux qui se connaissent, ceux qui se cherchent et ceux qui ignorent, ou s'ignorent. Sans ce manque qui construit la communauté chevaleresque, il n'y a pas de désir, pas d'énergie et donc pas de mouvement, pas d'errance, pas d'aventure. Le manque de l'autre contribue ainsi à créer à la fois la communauté et la raison d'être de la communauté. Il contribue à créer également la raison d'être de nos récits, car en produisant la nécessité de voiler et dévoiler les noms, il leur impulse un mouvement intérieur fondamental.

## D. – L'iconographie : le heaume des hommes

Nous allons chercher à présent dans l'image, des marques de ce que nous avons vu dans le texte, concernant le rapport au heaume et tout ce qu'il implique sur l'identité, la reconnaissance, l'existence du chevalier. Nous allons procéder à une analyse

[193] Une connivence et une solidarité la plupart du temps joyeuses, comme l'ont montré l'analyse des scènes de joie et de tendresse entre les chevaliers qui se retrouvent.

[194] Florence PLET écrit : « Plus qu'un sujet de conversation, ces délibérations [sur le nom des meilleurs chevaliers] sont une mise à jour nécessaire de la collecte, pour donner forme à la société arthurienne. », dans « Incognito et renommée. Les innovations du *Tristan* en prose », *Romania*, t. 120, 3-4, 2002, p. 416.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

iconographique transversale des visages couverts ou découverts des chevaliers, à partir de trois manuscrits : les deux tomes du manuscrit Bodmer 96, du manuscrit Arsenal 3477 et 3478, et le manuscrit *BnF* fr. 338.

Nous avions vu que l'expression de la joie et de la tendresse, l'échange de paroles sont les signes par excellence du caractère *humain* de ces chevaliers. Ainsi, les scènes de discussion sont fortement exploitées par l'iconographie du manuscrit *BnF* fr. 340, notamment, pour transmettre l'une des formes possibles de l'énergie joyeuse qui anime les personnages. L'analyse d'autres programmes iconographiques que nous allons mener ici, montrera, *a contrario*, une certaine *déshumanisation* des chevaliers *armés de toutes armes*.

L'iconographie des manuscrits de *Guiron le courtois* consultés représente volontiers les différentes postures de communication ou de retrait chez les chevaliers. Elle propose notamment une différence d'attitude très sensible entre les chevaliers intégralement armés et ceux dont le visage ou le corps apparaissent, réservant plutôt la première catégorie pour les scènes de bataille et la seconde pour les scènes de rencontres et de discussions. Picturalement, les personnages représentés, visages couverts ou découverts, sont rarement reconnaissables. On n'identitfie pas facilement tel ou tel chevalier, sauf s'il se voit doté d'attributs particuliers (une barbe, des armoieries, une couleur de tunique, *etc.*). Mais encore faut-il que ces attributs soient, d'une part, propres à un seul personnage et, d'autre part, systématiquement exploités par les peintres pour ce personnage précis ; ce qui est loin d'être le cas. Il arrive que sur une séquence de récit de quelques dizaines de folios, l'iconographie suive le ou les personnages principaux, mais cela ne tient généralement pas toute la durée du programme iconographique.[195] Aussi, la figuration des visages de chevaliers ne vaut-elle pas comme signe de reconnaissance précise des individus. Sa valeur est ailleurs, dans l'élan de communication qu'elle symbolise et matérialise à la fois.

[195] Par exemple, au début de la *Compilation* de Rusticien de Pise du manuscrit BnF fr. 340, le personnage du Vieux Chevalier qui occupe le devant de la scène est picturalement reconnaissable à sa barbe. Guiron, dans le manuscrit *BnF* fr. 350 est reconnaissable à son écu d'or plain. Seulement, cet attribut n'est pas systématiquement employé quand Guiron apparaît dans les miniatures, ni uniquement réservé à ce personnage. De même, dans ce manuscrit, la couleur verte permet, dans une certaine mesure, d'identifier Meliadus. Au folio 99 v° du manuscrit BnF fr. 340, le narrateur décrit les armes de Meliadus comme étant *toutes vers sans autre saigne* ; également au folio 102 r° son écu est dit *plus vert que herbe. Nulle entresaigne n'y a fors que tant seulement vert* (transcription de J. FLIGELMAN-LEVY, *op. cit.*, p. 346 et 355). Nous renvoyons à notre article « Identification de Meliadus dans les miniatures du manuscrit BnF fr. 350 de *Guiron le courtois* », dans *Façonner son personnage au Moyen Âge*, éd. Par Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, CUER-MA, (« Senefiance » 53), 2007, p. 297-308. Plus généralement, c'est la rubrique qui accompagne l'image – état de texte intermédiaire entre le récit et la miniature – qui permet d'identifier un personnage.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

## Les hommes de fer et la parole

Nous avons parlé à plusieurs reprises, lors de l'étude de certaines miniatures, d'un effet de *déshumanisation* des chevaliers murés dans leurs armures. Il convient, à présent, d'expliquer le sens que nous donnons à ce terme. Cette notion, qui peut sembler excessive dans un tel contexte, nous permet de mettre en avant la disparition totale de la chair du chevalier et surtout de son visage, de ses yeux. Ce masque intégral de ce qui constitue l'apparence extérieure d'humanité des personnages produit, dans certaines miniatures, un sentiment d'étrangeté plus ou moins inquiétante. Certes, dans le monde médiéval chevaleresque (fictif comme historique), l'apparition du chevalier *armé de toutes armes* est une vision familière qui correspond à une normalité admise et reconnue. Cependant, ces visions, pour être familières n'en sont pas moins inquiétantes, dans la mesure où elles prêtent à jouer sur l'*incognito*, ce qui déséquilibre et trouble la relation. La plupart du temps, on ne peut pas savoir qui est derrière l'armure et l'inconnu effraie toujours.[196] Un chevalier recouvert de son heaume n'a, en quelque sorte, pas de visage, donc pas d'expression. On ne sait donc pas *qui* il est, ni *ce* qu'il est, s'il s'agit bien d'un homme… Un passage du *Roman de Meliadus* du manuscrit BnF fr. 340 utilise une métaphore bien significative de ce trouble quant à l'humanité de l'autre. Il s'agit d'un discours intérieur d'Ariohan, lors de son duel avec Meliadus, qui s'étonne de la capacité de son adversaire à endurer les coups :

> […] il se merveilloit trop durement en soy meïsmes comment le roy Meliadus povoit avoir tant receü de coups que il n'estoit mort, et disoit a soy meïsmes que ce fust homme de fer.[197]

Même s'il ne s'agit ici que d'une métaphore employée par Ariohan et le narrateur, l'expression *homme de fer* traduit efficacement ce questionnement sur l'humanité de l'adversaire. Elle permet d'exprimer un sentiment d'étonnement, d'admiration et de crainte mêlés face à la force qui anime Meliadus (force physique, résistance, volonté) et à l'aspect extérieur qui le constitue (le *fer*). Ainsi, le chevalier, recouvert de son armure

[196] Cf. le concept de « l'inquiétante étrangeté » dans l'article de S. Freud, « L'inquiétante étrangeté » [*Das Unheimliche*, 1919], *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 209-264.
[197] Folio 104 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 362.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

protectrice, combine apparence humaine et matériau inhumain. Il devient mi-homme, mi-machine : automate.

Le programme iconographique du manuscrit Bodmer 96, que nous allons étudier à présent, joue beaucoup sur l'aspect fermé, ferré, de la majorité des chevaliers qu'il représente et qui n'ont alors plus rien d'humain[198]. Cela se trouve renforcé par le fait que ces personnages sont rarement représentés dans des postures expressives et encore moins faisant des signes de paroles. Sentiment et communication semblent donc écartés, pour cette catégorie de personnages. À ces représentations, le programme iconographique du manuscrit oppose l'aspect ouvert, courtois, indéniablement *humain* des civils presque systématiquement figurés avec des gestes de paroles (main tendue vers l'autre, main sur la poitrine…). Comme si la parole – phénomène humain par excellence – ne pouvait plus circuler dans des êtres coupés de leur aspect humain. Cette apparence de mutisme contribue d'autant plus à en faire des êtres murés, automatiques. Ils sont donc réduits au seul mouvement de leur corps, ce qui explique pourquoi ils sont majoritairement représentés à cheval (sauf dans les cas de chute, blessures ou repos), en train de se battre ou de chevaucher. Les chevaliers sont-ils humains ? Les chevaliers sont-ils vivants ? Les deux questions se trouvent étroitement mêlées et posées par les choix iconographiques du miniaturiste. Étant privés de parole, le caractère vivant des chevaliers ne s'exprime donc qu'à travers le mouvement – rappelons, de plus, qu'il s'agit de chevaliers *errants*. Seulement, le mouvement n'est pas une garantie de vie. Il peut n'être que le résultat d'un mécanisme. La parole incarnée, en revanche, est une garantie de vie certaine[199]. C'est pourquoi l'opposition entre les personnages de chevaliers et les personnages civils est si frappante dans ce manuscrit.

Il est possible que ces choix traduisent un point de vue critique du miniaturiste sur les chevaliers errants du récit. À quelques exceptions près, les chevaliers du programme iconographique du manuscrit Bodmer 96 sont des êtres de pur mouvement[200], et non de parole, contrairement aux civils qui, eux, sont représentés dans des postures plus volontiers statiques (debout ou assis). Ainsi, au monde belliqueux, mobile et muet des

[198] Plus qu'à des automates, d'ailleurs, les chevaliers de ce programme nous font esthétiquement penser à des robots. Mais ce terme qui relève de la science-fiction, étant anachronique et connaissant l'attrait des hommes de la deuxième moitié du Moyen Âge pour les automates et autres mécanismes, nous parlerons d' « automates ». Voir à propos des automates et autres mécanismes, voir Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003, notamment pp. 233-240.

[199] Lorsqu'il s'agit d'une parole non programmée par une intelligence étrangère au corps parlant – car notre époque sait créer des robots qui parlent et conversent…

[200] La racine grecque *automatos* signifie « qui se meut par lui-même ».



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

chevaliers s'oppose le monde courtois, posé et disert des civils. [201]Nous allons donc, voir comment les images traduisent cela, à travers l'étude du rapport au heaume et des signes de l'accueil de l'autre chez les chevaliers. Nous verrons comment la façon dont les chevaliers sont représentés, têtes couvertes ou découvertes, influe sur leur rapport aux autres, et traduit l'élan de communication ou de retrait qui les anime.

Les synthèses thématiques et les analyses qui vont suivre portent sur les 56 miniatures contenues des folios 108 r° à 314 v° du tome 1 et 1 r° à 262 r° du tome 2 du manuscrit Bodmer 96 qui donnent la version de *Guiron le courtois* contenue dans le manuscrit Bnf fr.355. La numérotation de la série iconographique ne tient pas compte de la rupture et se poursuit d'un tome à l'autre.[202]

Les chevaliers de ce programme iconographique sont toujours représentés entièrement revêtus de fer, heaume fermé, que ce soit, lors des scènes de bataille, de rencontre/discussion ou de chevauchée. À de rares exceptions près, il offre donc moins de variations dans la représentation des chevaliers que certains autres manuscrits que nous verrons ensuite. Ce sont quelques unes de ces exceptions qui font sortir les chevaliers de leur aspect d'automate muet que nous proposons d'étudier ici. L'image 3, par exemple, est la seule à présenter un chevalier en civil. Il s'agit d'un combat entre un chevalier armé de toutes armes et un civil qui porte cependant une épée et la brandit pour protéger le roi qui est attaqué. La colonne de texte qui surplombe la miniature est intéressante dans la mesure où elle présente les nombreux chevaliers qui escortent le roi Arthur, en insistant sur le fait qu'ils ne sont pas armés :

> […]chevauchoit li roys Pharamons a destre et messire Blioberis a senestre et bien pouoit avoir avec eulx jusques a .XXX. chevaliers mais il n'en y avoit nul qui armes portast fors que leur espees seulement.[203]

La rubrique indique, à la suite : *Comment un chevalier armé voult occire le roy Artus d'un glaive et comment messire Blioberis abati a terre le chevalier qui voloit occire le roy Artus.*[204]

---

[201] Donc, des clercs…. Voir E. BAUMGARTNER, « Luce del Gat et Hélie de Boron. Le chevalier et l'écriture », *Romania*, t. 106, p. 326-340. Voir aussi Laurence HARF-LANCNER, « De la prouesse du chevalier à la gloire du clerc : les prologues des *Chroniques* de Froissart », dans *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, E. BAUMGARTNER et L. HARF-LANCNER (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 147-175.

[202] Ce manuscrit contient le même texte du *Roman de Meliadus*, le même nombre de miniatures l'accompagnant, intercalées aux mêmes endroits, que le manuscrit Bnf fr. 340 : les images 26 à 34 (des folios 286 v° du tome 1 à 3 r° du tome 2) correspondent aux images 42 à 50 du manuscrit Bnf fr. 340.

[203] Manuscrit Bodmer 96[1], folio 127 v°.

[204] Si avec tout cela on n'a pas compris qu'un chevalier voulait tuer Arthur… Cette insistance de la rubrique permet de donner toute sa tension dramatique à l'action présentée par la miniature.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Bodmer, t. 1, fol. 127 v° (image 3)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

L'image représente ensuite, à gauche, un chevalier entièrement masqué derrière son heaume, son écu et sa lance, dont le cheval lui-même est totalement recouvert d'un caparaçon. Face à lui se trouvent quatre hommes élégamment vêtus, dont un roi. L'homme, situé à la droite du roi[205], brandit alors son épée pour défendre Arthur. Cette épée est énorme et dépasse du cadre de la miniature, ce qui contribue d'autant à la mettre en relief, à en indiquer le mouvement défensif. Là où le texte insiste pour dire que les chevaliers ne sont pas armés, en dehors de leurs épées, l'image choisit donc de figurer des civils. En revanche, en ce qui concerne le chevalier qui attaque Arthur, le texte disant qu'il est armé, l'image le figure intégralement recouvert par son armure. Dans ce manuscrit, les représentations sont très entières : soit le chevalier est armé, soit il est en civil, mais le mélange des deux ne semble pas intéresser le miniaturiste. Ce choix permet de mettre en évidence l'opposition radicale entre deux catégories de personnages (les civils et les guerriers) et entre deux aspects de la vie du chevalier (l'errance aventureuse et la pause mondaine). Cette miniature, représentant un chevalier en civil brandissant une épée, nous permet cependant de voir un cas d'interférence, unique en son genre, entre les deux catégories.

Une autre miniature présente un cas remarquable d'interférence, avec des chevaliers armés de toutes armes qui ne portent cependant pas leur heaume. Il s'agit de l'image 8, située au folio 167 v° : trois chevaliers, tête nue, regardent Arthur qui gît à terre, blessé. Sans heaume, le regard peut se lire, la relation à l'autre est établie et des sentiments, des paroles peuvent s'exprimer. C'est pourquoi les trois chevaliers font ici des gestes de paroles, ce qui est rare dans ce programme iconographique. On peut donc noter un véritable lien de causalité entre visages découverts et gestes de parole.

Il arrive même que le texte insiste sur la nudité du visage et des mains du chevalier ainsi soulagé du poids étouffant de son armure intégrale :

> Et quant le roy et tous ses compaignons furent venus a la fontaine il descendirent de leur chevaulx et osterent les manicles de leurs haulbers et s'assient a la fontaine et lavent leurs visages et leur mains et burent de l'eaue, car li chaux estoit grant, car ce estoit ou moys de may.[206]

[205]Le texte précise que Blioberis est « à gauche », mais par rapport à qui ? au roi Arthur ou au lecteur ? Le miniaturiste choisit la gauche de son point de vue, c'est-à-dire, à la droite du roi.
[206] Folio 77 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 264.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Le lien entre la tête et les mains se retrouve ainsi fréquemment lors des descriptions d'armement ou de désarmement, comme étant ce qu'on met en dernier et enlève en premier. Ici, la belle gestuelle des mains dénudées (*osterent les manicles*) et des visages lavés illustre bien, par le contact avec l'eau, le soulagement que procure au chevalier ces chairs mises à nu. Ce passage, situé à la fin des folios de transition, pointe le lien qui existe entre ces deux parties du corps dont la trace physique ultime, ou première, est un gage de l'humanité des chevaliers, lié aux organes essentiels de la parole[207].

La tête nue est exceptionnelle chez les chevaliers en « mission » chevaleresque, et comme telle, mérite d'être soulignée. Ainsi, la miniature 12, au folio 185 v°, présente deux chevaliers qui chevauchent avec deux écuyers. Le premier est entièrement armé et le second a la tête nue, son heaume est porté par l'un des écuyers et son écu par l'autre, comme dans une procession. Cette situation, est si exceptionnelle qu'elle sert de sujet à l'image et est soulignée par la rubrique : *Comment le roy Melyadus chevauchoit touz armes et comment un chevalier l'atainst qui aloit la teste desarmée avec deux escuiers dont uns portoit son escu et son glaive et li autres son hyaume*.

Nous avons dit des visages qu'ils permettaient la reconnaissance ou la connaissance de l'identité de l'autre, que la tête était, comme le cœur, un siège important de l'énergie joyeuse qui pousse les chevaliers les uns vers les autres et permet à la parole de se répandre. La tête est également le lieu vital par excellence. Il est donc nécessaire de la protéger à tout prix ; c'est ainsi qu'elle est devenue le lieu suprême de la dignité. [208]

La plupart du temps, en effet, les chevaliers sont représentés murés dans le silence de heaumes conçus par le miniaturiste de manière à ne laisser qu'une seule ouverture : une fente noire pour le regard. La ventaille, quant à elle, est une pièce massive, toujours abaissée et non perforée[209]. Il n'y a donc que le regard qui puisse aller vers l'extérieur. La bouche – et même l'endroit qui indique la présence de la bouche –, est effacée autant

[207] Ce lien est d'ailleurs bien exploité dans le texte de la *Compilation* 2 où les chevaliers qui discutent prennent la main de leur interlocuteur. Ainsi, au folio 116 r°, quand Meliadus s'adresse à Pharamont qu'il vient de renverser : *Adonc le prist le roy Meliadus par la main et l'assist en son seant, et lui dist :* [suivent des paroles directes]. Ou encore, au folio 116 v°, quand Meliadus tente d'attendrir la dame de Maloant : *Adonc la prist le roy Meliadus par la main et lui dist tout priveement :* [suivent des paroles directes]. Il s'agit toujours ici de situations qui concernent Meliadus et qui ont un caractère délicat et privé (entre lui et un blessé, entre lui et une dame). L'utilisation de la main qui rend la discussion pressante et sensuelle permet ainsi d'insister sur les émotions en jeu et l'exclusivité de la relation établie entre les personnages. Ce principe des mains nues (comme la tête) qui permet un contact exclusif se retrouve très fortement au début du *Lancelot* en prose, quand Lancelot – qui n'est encore qu'un « valet » anonyme – se fait armer pour aller secourir la dame de Nohaut : *Et qant il est toz armez fors son chief et ses mains, si dist a monseigneur Yvain :* […] ». Suivent des paroles directes qui complètent cette apparence propice à la prise de parole. Puis, cette chair apparente lui permet par la suite de parler à Guenièvre en lui touchant la main : *Atant l'an lieve la reine par la main sus, et il est mout a eise qant il sent a sa main tochier la soe main et tot nue.* […] *Et qant il vint a son ostel, si li arme son chief et ses mains*. (*Lancelot du Lac*, coll. « Lettres gothiques », Paris, 1991, p. 455 et 459.)

[208] C'est pour ces deux raisons qu'on la coupe aux vaincus…

[209] Comment respirent-ils ?



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

qu'obstruée. Sans bouche, pas de voix, donc pas de parole, c'est pourquoi les chevaliers de ce programme ne sont que rarement figurés faisant des gestes de parole. Ceux-ci sont presque exclusivement réservés aux civils (hommes et femmes) dont les visages sont toujours visibles.

Le troisième exemple de rapport au heaume que nous aimerions analyser est contenu dans le second tome du manuscrit Bodmer 96, au folio 208 v°. Il s'agit de l'image 49, surmontée de la rubrique suivante : *Ci endroit devise coment Guiron fait oster son hyaume a son varlet et Danayn est devant luy et une damoiselle a qui Guiron parle devant une fontaine en une praierie trop bele*. Nous voyons dans cette miniature un chevalier entièrement armé (Danain), couché nonchalamment dans l'herbe. À ses côtés est assis un autre chevalier armé (Guiron) dont le heaume est saisi par un écuyer penché sur lui pour l'enlever. L'importance de ce geste a été préalablement soulignée par la rubrique. La tête masquée est représentée de profil, comme toutes les têtes masquées de chevaliers du programme iconographique. C'est une position fermée qui exclut le spectateur et représente bien l'idée de conflit dans le type de relation à l'autre qu'elle implique. Cela se voit notamment lors des représentations de joutes et de batailles. D'autre part, le dynamisme de cette position de profil correspond également aux situations de chevauchée et permet de représenter le corps du chevalier dans un mouvement très net d'avancée. Au contraire, les visages des civils sont toujours présentés de trois-quarts face, position stable la plus courante dans les miniatures, qui permet d'inclure le spectateur dans la scène.[210]

L'historien de l'art Meyer Schapiro dresse un parallèlisme intéressant entre ces deux positions picturales et des effets de syntaxe et de grammaire dans le langage : « Le visage de profil est détaché de l'observateur et appartient, avec le corps en action (ou inerte et sans but), à un espace que les autres profils partagent sur la surface de l'image. Il correspond approximativement à la forme grammaticale de la troisième personne : le pronom « il » ou « elle » non spécifié, suivi de la forme verbale correspondante ; au lieu que le visage tourné vers l'extérieur paraît animé d'un regard latent ou potentiel, dirigé vers le spectateur, et correspond au rôle du « je » dans le langage, associé au « tu » qui en est le complément obligé. Il semble exister autant pour nous que pour soi, dans un espace qui prolonge virtuellement le nôtre, et convient donc à la figure prise comme

[210] Parmi les 56 miniatures du manuscrit Bodmer 96, seules six contiennent des civils de profil (les images 2, 4, 5, 16, 25, 34) : des spectateurs, un berger, un supplicié, de minuscules personnages portant des cercueils. Autrement dit, des personnages très secondaires et de condition *inférieure* à celle des personnages principaux de chaque scène.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Bodmer, t. 2, fol. 208 v° (image 49)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

symbole ou porteuse de message. » Il précise également : « Dans les images, face et profil sont des positions relatives à un spectateur, qui distinguent et soulignent par contraste les significations et qualités déjà fixées des objets représentés. Face et profil, ici, seraient analogues à l'accentuation dans la parole, ou encore à l'usage emphatique de la position initiale pour tel mot de la phrase, par infléchissement de la syntaxe ordinaire. »[211]

Guiron, qui s'apprête à retrouver son vrai visage, peut alors faire des gestes de parole. Il est donc représenté dans une attitude expressive des bras et des mains (l'une posée sur le ventre, l'autre sur la cuisse), identique à celle de la femme assise à ses côtés ; ce qui crée un effet de dialogue plein d'émotion attendrie[212] entre les deux personnages. Une fontaine s'écoule à leurs pieds, suivant le cadre inférieur de l'image, reflètant l'atmosphère paisible de la pause dans cette *praerie trop bele*, qui permet au chevalier de redevenir un homme courtois.

L'image 51, au folio 213 r° du tome 2, représente, quant à elle, deux chevaliers armés en train de chevaucher. Comme souvent dans le récit, les temps de chevauchée sont propices à l'échange de parole. Ici, exceptionnellement, l'image figure cet échange. En effet, les deux chevaliers, chevauchant côte à côte, sont figurés le heaume de profil. Leurs têtes sont tournées et inclinées l'une vers l'autre. Le chevalier de gauche a, de plus, la main droite posée sur sa poitrine. Le regard échangé, ainsi que la gestuelle symbolisent ici le dialogue qui a lieu entre les chevaliers – et ce malgré leur armure intégrale.

Enfin, il est significatif que les deux seules miniatures à figurer un chevalier – entièrement armé – faisant clairement un signe de parole (main tendue, paume offerte), soient des miniatures présentant les personnages dans des situations peu ordinaires, et dans lesquelles le statut du chevalier est différent. La première est l'image 13, située au folio 187 v°. Cette miniature reprend le thème de l'hébergement que nous avons déjà eu

[211] Meyer SCHAPIRO, *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, éditions Macula, 2000 (pour la traduction française), p. 95 et 114. Hubert Damisch, qui préface l'ouvrage de M. Schapiro, a une formulation synthétique des plus intéressantes pour résumer la position de l'historien de l'art, disant que ses analyses « concourent à imposer l'idée que toute traduction visuelle d'un énoncé discursif se fonde, en fin de compte, sur la dimension métaphorique de la langue. », *op. cit.*, p. 26.

[212] Nous retrouvons régulièrement ce geste de la main sur le ventre ou le milieu de la poitrine chez les personnages (surtout civils, 14 hommes et cinq femmes) qui assistent à des joutes ou a des rencontres, qui sont en position de spectateurs. Mais également pour des personnages impliqués dans une scène, dans une attitude assez passive cependant. On retrouve ce geste, par exemple, chez un personnage qui regarde les statues de Meliadus et Ariohan, chez un hôte qui accueille des chevaliers, chez le roi Arthur qui se fait attaquer, chez le Bon Chevalier sans Peur qui se fait couronner, et surtout dans la miniature qui figure la présentation de l'enfant Tristan au roi Arthur. Ce geste permet de faire exprimer aux personnages une émotion sincère, qui relève de la tendresse, de la pitié, du respect ému selon les cas.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Bodmer, t. 2, fol. 213 r° (image 51)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

l'occasion d'étudier pour l'image 15. Il s'agit de l'accueil de deux chevaliers par le seigneur d'un château. La disposition de l'image est la même, avec le château fort, à gauche, herse ouverte, et les chevaliers à droite, arrivant dans l'image. Mais le statut de l'hôte, comme des chevaliers, est différent, ici, ce qui ressort également de la rubrique qui surplombe la miniature : *Comment le chevalier du chastel mena en son hostel le roy Melyadus et le nouvel chevalier et les servi le plus honnorablement que il oncques peut mais le nouvel chevalier servoit il plus*.

Ainsi, l'hôte n'est pas uniquement présenté sous son aspect civil de seigneur du lieu, mais sous son aspect guerrier de *chevalier du chastel*. La miniature rend bien compte de cette spécificité en représentant l'hôte – mi-homme, mi-chevalier – visage nu et riche tunique en haut et cotte de mailles en bas, pour les jambes.[213] De plus, l'hôte est à cheval (ce qui rappelle qu'il est lui-même « chevalier », comme l'indique la rubrique), tandis que les deux chevaliers accueillis sont représentés debout – ce qui est l'inverse de l'image 15. Un telle différence de statut, plaçant les chevaliers armés de toutes armes en position d'infériorité, est remarquable et va à l'encontre de ce qui se passe généralement dans le récit, où les chevaliers chevauchent jusqu'à ce qu'ils arrivent à l'endroit de leur hébergement. Ainsi mis dans une posture plus humble, les chevaliers peuvent sortir de leur mutisme et faire des gestes de parole (mains tendues, paumes offertes), dialoguer avec l'hôte. Celui-ci, du haut de son cheval, incline la tête vers eux et met une main sur son ventre, dans une attitude respectueuse qui rééquilibre la relation au deux autres, malgré la supériorité de sa position.

La seconde miniature, l'image 34, est contenue dans le folio 3 r° du second tome. La spécificité de cette autre représentation d'un chevalier parlant est qu'elle concerne, cette fois, une *ymage* de chevalier, gravée dans le cuivre. Là encore, le statut de chevalier est remis en cause mais, cette fois, dans son existence même. L'image donne à voir, en position centrale légèrement rehaussée, l'entrée d'un édifice religieux fortifié. Les deux marches du perron, les deux tourelles et la galerie couverte sous le fronton forment un cadre rectangulaire qui s'emboîte dans le cadre de la miniature, lui donnant de la profondeur, selon un effet de perspective aménagée. Dans cet écrin architectural, se tiennent debout deux représentations de chevaliers armés de toutes armes, de profil, tournés l'un vers l'autre. Dans le coin inférieur droit de la miniature, un groupe serré de

[213] Ce qui est un autre exemple de ces interférences entre les aspects chevaleresque et civil dont nous avons parlé plus haut.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Bodmer, t. 2, fol. 3r° (image 34)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

quatre hommes, vêtus comme des écuyers, regardent l'entrée de l'édifice. Deux d'entre eux font des gestes de parole.

Même si, picturalement, rien ne différencie *a priori* ces deux chevaliers de tous les autres figurés dans le programme iconographique, il ne s'agit pas ici, selon le texte, de chevaliers vivants, mais d'*ymage* de chevaliers. Leur position, dans le bâtiment religieux, ce cadre dans le cadre, crée une mise en abyme de l'image. Les deux *ymages* se découpent, en outre, sur un fond rouge en à-plat qui permet à la fois de mettre en valeur et d'aplanir les deux silhouettes, leur donnant un air de blason.[214] La couleur rouge rappelle le cuivre des portes dont parle le texte, sur lesquelles sont *entaillies* les chevaliers et les messages qui se déroulent *decoste* chacun d'eux. Ce rouge uni, qui aplatit la représentation, contraste fortement avec tous les autres fonds des miniatures du programme – en or travaillé ou en motifs géométriques colorés qui donnent du relief aux personnages et aux décors. D'autre part, chacune des silhouettes est représentée dans une niche matérialisée par un pilier situé entre les deux chevaliers. Ce pilier à la fois les isole, les sépare (il ne faut pas oublier qu'ils ont été de redoutables adversaires), et les réunit, l'un en face de l'autre (ce qui marque leur réconciliation et le rétablissement de la paix entre les Saxons et le royaume de Logres).

Si l'on regarde bien la miniature, en outre, une différence de facture est perceptible qui incite à penser qu'il ne s'agit pas ici de « véritables » personnages. Tout d'abord, ils sont de petite taille, par rapport aux autres chevaliers du programme et par rapport aux autres personnages présents dans la miniature (qui ne sont pourtant que des écuyers ou des valets). Ensuite, les modelés de leurs corps sont plus grossièrement effectués, au niveau des jambes, notamment. Les attaches des ventailles sont plus grossières et les épées aussi, dont les lames ne sont pas droites. Comme si le peintre avait voulu indiquer, en se contrefaisant lui-même, la supériorité de ses représentations, par rapport à celles de celui qui a réalisé les images *entailliees* dont parle le texte et qu'il doit représenter ici. Ou bien, sans aller jusqu'à cette idée de concurrence artistique interne, le peintre a-t-il voulu, par cette diférence de traitement, montrer la supériorité des chevaliers *vivants* sur les chevaliers *entailliés*.

La différenciation entre les personnages *réels* et *irréels* du récit iconographique est subtile à matérialiser, d'autant plus que les codes vestimentaires et gestuels employés

[214] Le seul autre corps de chevalier qui se découpe sur un fond rouge qui le met en valeur concerne un autre cas de chevalier extra-ordinaire : il s'agit de la dépouille de Fébus, couché dans la « caverne » découverte par Bréhus sans Pitié (image 44, folio 162 r° du tome 2). Seulement, dans cette image, le tissus rouge qui recouvre le lit n'est pas uni. Il est imprimé de fins petits cercles dorés.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

sont les mêmes pour l'une et l'autre catégorie de personnages – les chevaliers *entaillies* étant pareillement vêtus et faisant les mêmes gestes de parole que les autres. La mise en scène de l'*ymage* ainsi établie au sein de la miniature montre avec quelle maîtrise le peintre utilise l'ambiguité que génère la mise en abyme, pour enrichir le sens de sa représentation.

D'autre part, cette ambiguïté est une manière de donner aux chevaliers *fictifs* plus de consistance, et donc plus de ressemblance avec les chevaliers *réels* du programme iconographique. Nous sommes ici dans une représentation de représentation ; ce qui se trouve renforcé par la présence des quatre spectateurs civils qui regardent les deux chevaliers. Ainsi, le lecteur du manuscrit regarde une miniature figurant des personnages en train de regarder une *ymage*. Plus précisément, les quatre hommes regardent l'un des deux chevaliers : celui de gauche. En effet, ils sont tous les quatre tournés vers lui et font des gestes de paroles, comme s'ils discutaient entre eux et commentaient l'œuvre qu'ils sont en train de contempler. On peut également imaginer que ces paroles sont adressées à la première des deux *ymages*, répondant ainsi au signe qu'elle produit (main tendue, paume offerte) et établissant un dialogue avec elle. Ainsi, la parole circule entre l'*ymage* et les spectateurs – tout comme un dialogue s'instaure entre le lecteur du manuscrit et les miniatures qu'il contient.

L'*ymage* qui « prend la parole » la première, dans le texte, est la représentation de Meliadus. C'est-à-dire que le narrateur nous fait premièrement prendre connaissance du texte gravé à côté de ce personnage, comme une épitaphe.[215]Le texte qui surplombe directement la miniature est le suivant :

> A l'entree de la chapelle fist le roy Artus faire deux huis de coivre moult beaux et moult riches et dorez moult cointement. En l'un des huis estoit entaillié un chevalier armé qui avoit decoste lui lettres entaillies en l'uis meïsmes et estoient toutes lettres entaillies dedens le coivre et disoient telz paroles [:][216]

Le narrateur présente donc un premier battant de la porte. Il introduit un personnage après l'autre, et non les deux en même temps. Ainsi, en ne figurant qu'une seule des

[215] Même si Meliadus n'est pas mort lorsqu'Arthur fait ériger le monument, celui-ci est destiné à faire trace, à s'inscrire dans la mémoire sociale et historique, bien au-delà du temps de vie du chevalier. Cette fonction exemplaire et mémorielle est mise en valeur par la visite-pèlerinage de Charlemagne dont le texte, de façon très proleptique, parle tout de suite après la desription des bas-reliefs. Ces *ymages* s'inscrivent dans la même fonction que celles du *Tristan en prose*, qui commémorent Tristan et Yseut, à Tintagel. Voir l'article de E. BOZOKY, « De la parole au monument : marquer la mémoire dans la littérature arthurienne », dans *Jeux de mémoire : aspects de la mnémotechnie médiévale*, Montréal, Vrin, 1985, p. 73-82. Sur la tombe comme monument de mémoire, voir J. Cerquiglini-Toulet, *La couleur de la mélancolie*, Paris, Hatier, 1993.

[216] Folio 109 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 378.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

deux *ymages* avec un geste de parole vraiment développé, le miniaturiste respecte la chronologie du récit qui décrit d'abord la représentation de Meliadus, le message gravé à ses côtés, avant de passer à l'*ymage* et au message d'Ariohan, à droite. Ce postionnement des chevaliers dans la miniature crée un parallélisme avec le sens de lecture du texte (de gauche à droite) qui renforce l'idée de chronologie narrative dans l'image. Ce chevalier porte une tunique et un écu verts, dont on a dit que c'était souvent la couleur associée à Meliadus. En revanche, il ne porte pas sur son heaume, l'un des attributs royaux qui pourrait le différencier du chevalier de droite, cette couronne pourtant mentionnée par le texte : *et celle ymage avoit une couronne sus sa teste en semblance qu'il avoit esté roy*.[217] Cette absence de signe de royauté permet au miniaturiste, contrairement à ce que fait le texte, de mettre les deux chevaliers sur un pied d'égalité dans la hiérarchie sociale. C'est avant tout la glorieuse condition chevaleresque des deux anciens adversaires qui compte ici ; qu'importe que Meliadus ait été, en plus, roi de Léonois.

Bien que les heaumes soient totalement fermés, rendant les visages invisibles, les deux chevaliers font des gestes de paroles. Le geste de parole du Meliadus *entailliez* a de multiples destinataires. Il parle à la fois à Ariohan qui lui fait face, aux civils qui le contemplent et aux lecteurs-auditeurs du manuscrit qui regardent la miniature et prendront ensuite connaissance des *lettres* qui l'accompagnent, retranscrites par le copiste juste après la miniature. Les paroles gravées dans le cuivre avec l'effigie de Meliadus ne sont pas inscrites dans la miniature. Aucun endroit ne leur est réservé – comme c'est parfois le cas lors de la figuration de perron ou de carrefour portant des inscriptions. Cela est sans doute, en partie, dû à la longueur du message (32 vers, dans le manuscrit Bnf fr. 340). Cependant, si ces *lettres* sont absentes graphiquement, dans l'image, elles ne le sont pas symboliquement : le geste de parole de Meliadus a lui-même une valeur d'épitaphe.[218] Il reprend, condense, matérialise, simplement par le biais d'un pur mouvement codifié fixé par le peintre, toutes les paroles gravées sous lui, l'intention d'adresse, l'énergie de communication. Ainsi, dans cette miniature la parole se regarde.[219]

[217] Folio 109 v°, *ibid.*, p. 380.
[218] « Le geste est représentation ; comme tel, à la fois image et symbole. » écrit P. ZUMTHOR, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 38.
[219] Comme dans les miniatures, en général, ou dans l'art pictural dans son ensemble, il est vrai… Cependant, nous l'avons dit, il arrive que l'écriture soit lisible dans l'image, ce qui n'est pas le cas ici, où elle est uniquement symbolisée par le geste de la main du chevalier. Il est rare de rencontrer un exemple aussi flagrant de transposition de paroles écrites en geste.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

La miniature vient clore la colonne de texte, ainsi que le folio, après l'extrait que nous venons de citer. Cet extrait se termine sur des mots qu'il convient de relever : il est dit que Meliadus *avoit decoste lui lettres entaillies en l'uis meïsmes et estoient toutes lettres entaillies dedens le coivre et disoient telz paroles*. Après cette introduction, si insistante, aux *lettres entaillies* (l'expression se retrouve deux fois en deux lignes de texte) contenues sous l'*ymage*, et dont le narrateur nous annonce la transcription, ce n'est pourtant pas du texte qui suit. Ce qui répond directement à l'expression *et disoient telz paroles*, c'est l'image. La miniature prend donc le relai du texte ; ce qui met le récit pictural sur le même plan que le récit textuel[220]. Il faudra ensuite que le lecteur tourne le folio, pour avoir accès au texte versifié de l'inscription.

Une réflexion de J.-Cl. Schmitt nous semble éclairante et convenir parfaitement à la subtilité de cette miniature dans son rapport au texte : « Les spécificités respectives de l'image et de la langue interdisent que la première soit jamais désignée comme l'*illustration* d'un texte, même dans le cas d'une miniature peinte en regard de ce texte et en relation directe de sens avec lui. Le texte évoque ses signifiés dans la succession temporelle des mots ; l'image organise spatialement l'irruption d'une pensée figurative radicalement différente. Or la construction de l'espace de l'image et l'agencement des figures entre elles ne sont jamais neutres : ils expriment et produisent tout à la fois une classifications des valeurs, des hiérarchies, des choix idéologiques. »[221] Cet équilibre entre le texte et l'image, subtilement établit dans ce passage du Roman de meliadus est encore, l'un prenant le relais de l'autre, l'un valant pour l'autre se trouve exploité jusqu'à la fin du Roman de Meliadus. En effet, la version que donne à lire le manuscrit BnF fr. 340 se termine sur le regard que porte Charlemagne sur les deux ymages de la chapelle. Ces images se trouvent donc encore une fois décrites et commentées. En somme, le texte se termine par une épiphanie…

Le texte de l'inscription taillé dans le cuivre – support brillant et *dorez* qui le met d'autant en valeur, dans la construction mentale que le lecteur s'en fait – est énoncé à la première personne du singulier, comme une adresse directe de l'effigie à celui qui le regarde. L'image rend bien ce mouvement, à travers les quatre civils, debout devant la chapelle, regardant le chevalier de gauche qui (leur) fait un signe. L'inscription n'apparaît donc pas en tant que telle dans l'image, mais elle est symbolisée, nous

[220] En outre, pour les *lettres* comme pour les *ymages*, le même verbe *entaillier* est utilisé, ce qui met les deux modalités sur un même plan.
[221] J.-Cl. SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 43. L'auteur souligne. Nous souscrivons entièrement à ces propos.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

l'avons dit, par le geste de la main de Melidus, tendue paume offerte vers les spectateurs. Cette main gantée de fer se découpe très nettement du fond rouge qui la met en valeur. Au contraire, la main du second chevalier à qui la parole n'est pas encore donnée, se fond dans sa tunique bleue, le geste n'étant pas complètement développé.

L'*ymage* du texte arrive donc ensuite, par le biais de l'écriture qui retranscrit les paroles du « je » de Meliadus. Ainsi, elle « parle » et s'adresse au lecteur-auditeur. Le narrateur dit, d'ailleurs, à la fin de la transcription versifiée : *Telles paroles comme je vous compte disoient les lettres qui estoient entailliees decoste l'une des ymages*. Ainsi, les lettres écrites « disent des paroles » comme une voix – ce que nous trouvions déjà dans l'introduction à l'épitaphe, avant la miniature. Comme si l'*ymage* (décrite par le texte) elle-même était « prononcée » par le texte versifiée qui l'accompagne. Concernant les inscritpions qui commencent à « envahir » les images, au XIII^e^ siècle, Colette Van Coolput écrit : « […] ce qui ne peut manquer de frapper celui qui compare la quinzaine de passages où apparaissent des sculptures arthuriennes, c'est la constance avec laquelle les textes les mettent en relation avec de l'écrit. Les figures, en effet, sont très fréquemment associées à une inscription. » Colette Van Coolput note encore, restant toujours dans le domaine textuel, et non iconique, mais mêlant les deux notions : « L'impression qui domine, en tous cas, est que la visualisation d'un personnage est prétexte à *dire* ; ou plutôt c'est le dire, ici, qui paraît comme *mis en médaillon*, qui devient, littéralement, la chose à voir. »[222]

Ainsi, dans l'image, la parole se voit, la parole se regarde ; dans le texte, elle s'entend… Belle « synesthésie » malgré l'apparence figée (et donc non vivante) des deux systèmes parallèles que sont la peinture et l'écriture. Corps textuel et corps iconique, chacun contient une voix et exprime une parole, au sein du manuscrit.[223]

---

[222] Colette VAN COOLPUT, « Sur quelques sculptures anthropomorphes dans les romans arthuriens en prose », *Romania*, t. 108, 2-3, 1987, p. 260 et 261.

[223] La dimension immatérielle et éphémère de la parole peut donc être captée pour faire trace, à travers les signes physiques de son incarnation, notamment. Un mode de communication comme le langage des signes, par exemple (à mi-chemin entre le texte et l'image) est une autre preuve que la parole peut se voir. Et qu'est-ce que le texte médiéval, si ce n'est de la parole (rendue physique par l'écriture) qui se voit ? Mais, plutôt que d' « incarnation » de la parole dans les miniatures – mot trop fortement connoté par la dualité chrétienne entre le Verbe et la chair – nous pourrions parler de « picturalisation » de la parole ; ce qui s'inscrit – selon un effet de chiasme, mais qui pose avec insistance la « parole » comme l'objet essentiel de notre étude – dans la même ligne de pensée que ce que J.-Cl. Schmitt, à la suite de Pierre Francastel, appelle la « pensée figurative » de l'image, voir J.-Cl. SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 43. Voir également l'ouvrage fondamental de Pierre Francastel, *La figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967. Meyer Schapiro donne un bel exemple de parole *visible* : « Que la parole, qui n'est pas un objet visible, puisse néanmoins être offerte au regard, un dessin le prouve dans le *Psautier de Saint-Albans*, richement illustré. L'initiale du Psaume 44 figure David, la plume à la main, montrant sa langue du doigt ; le texte dit : *Ma langue est la plume d'un scribe véloce*. La langue, instrument de la parole, est donc associée à la plume. Parler, c'est écrire, pour ainsi dire, en l'air. Cette justification métaphorique trahit en même temps la difficulté à laquelle se heurte l'artiste : comment distinguer l'acte de parole, cette écriture invisible produite par la langue, de l'écriture que l'artiste adjoint ou intègre comme



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Pour clore ce développement sur la parole, nous aimerions citer une phrase du *Roman de Meliadus*, tirée de la version du manuscrit Bnf fr. 340. Il s'agit d'un passage du duel entre Meliadus et Ariohan dans lequel le narrateur décrit l'assistance de chevaliers spectateurs commentant les prouesses qui se déroulent sous leurs yeux :

> En telle maniere vont parlant ceulx dehors qui la parole regardent. Grant pris et grant los de chevalerie donnent a ambedeux. Il en tiennent leur parlement par dehors […][224]

Ainsi, dans le texte aussi la *parole* se *regarde*… Les lignes de texte qui encadrent cette citation, emploient tellement souvent le mot *parole* qu'il s'agit sans doute ici d'un lapsus. Le copiste écrit *parole* à la place de *bataille*. Il n'empêche, ce lapsus produit du sens, par rapport à ce que nous venons de voir. Il permet également de mettre en valeur les deux comportements caractéristiques de nos personnages de chevaliers errants, qui oscillent toujours entre discussion et bataille.

## Conclusion

L'iconographie du manuscrit Bodmer 96 a une façon de représenter les chevaliers très spécifique. Ce sont avant tout, nous l'avons dit, des « hommes de fer », entièrement recouverts de leur armure, sans visage, et donc sans expression. Sont-ils joyeux, souriants, grimaçant ? Sont-ils humains ? On ne peut rien savoir.

Tous les exemples textuels étudiés concernant l'énergie joyeuse nous ont montré que (mis à part le cas particulier du sourire de Tristan sous son heaume) pour ressentir et exprimer pleinement la joie, pour aller vers l'autre, le visage du chevalier doit être *découvert* – dans les deux sens du terme. Au contraire, dans le manuscrit Bodmer 96, on ne voit rien d'autre que la « carapace » des chevaliers… même les mains sont inexpressives et servent uniquement à tenir, lances, épées, écus et rênes. Cette absence de chair, d'expression, ainsi que la raideur qui ressort de tout cela, les font ressembler à des automates uniquement programmés pour se battre et chevaucher. Le lien à la parole est donc coupé. Dans le manuscrit Bodmer 96, la parole est davantage incarnée par des personnages autres que chevaliers. Cette propension des chevaliers à discuter, si

légende de l'image ou du passage de l'Evangile restituant une parole déjà transcrite ? », Meyer SCHAPIRO, *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, éditions Macula, 2000 (pour la traduction française), p. 177.

[224] Folio 107 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 373.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

significative dans bon nombre de programmes iconographiques de *Guiron le courtois*, à l'image de l'œuvre, est surtout représentée par les personnages civils dont on peut voir les visages et les mains. Cela crée une opposition très sensible entre les univers civil et guerrier. Mais malgré ces deux grandes répartitions, nous avons pu voir quelques exceptions de chevaliers têtes nues, mi-homme, mi-chevalier ou entièrement masqués faisant des signes de parole. Au-delà donc de ce que nous interprétons comme une remise en cause du statut chevaleresque, dans l'iconographie du manuscrit Bodmer 96, tout n'est pas si tranché qu'il y paraît.

Ces chevaliers *armés de toutes armes*, visages couverts, ne sont pas dans une posture d'accueil de l'autre mais dans une posture inverse de confrontation brutale dont l'expression la plus nette est la joute. Le programme iconographique du manuscrit Bnf fr. 338 rend également compte de cette répartition. Sur vingt-deux scènes de bataille, seules six laissent voir le visage dans le heaume (ventaille enlevée ou relevée). Alors que, à une exception près, toutes les miniatures représentant des scènes de rencontre/discussion laissent voir les visages dans les heaumes, qui sont souvent couplés avec des signes de parole. Le lien entre heaume fermé et bataille, heaume ouvert et discussion est donc clairement établi.

Les deux tomes du manuscrit Arsenal 3477 et 3478 présentent également une répartition significative. Sur vingt-neuf scènes de rencontre/discussion, une seule miniature ne représente pas le visage des chevaliers (d'ailleurs, dans cette miniature, même le cheval est masqué). Et sur les trente-cinq scènes de bataille, vingt-sept chevaliers sont masqués (cinq vaincus pour douze vainqueurs), et vingt chevaliers ont le visage apparent (neuf vaincus pour quatre vainqueurs)[225]. Ainsi, il apparaît que le visage entièrement couvert semble être un gage de force guerrière. Celui qui sait protéger sa tête est plus assuré de gagner.

Le manuscrit Bodmer 96 n'est pas le seul à représenter les chevaliers entièrement recouverts de leur armure, visage invisible, ayant une allure d'automates. Il est le seul, en revanche, à le faire de façon aussi systématique. La différence, dans certaines miniatures des manuscrits Bnf fr. 338 et Arsenal 3477-3478, entre hommes entièrement armés et hommes aux visages découverts est parfois très frappante, même effrayante

[225] Les chevaliers restant sont ceux figurés dans des situations équilibrées où il n'y a ni vainqueur, ni vaincu.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

tellement les heaumes peuvent être imposants ou peu humains… rappellant une fois encore des automates.[226]

Ainsi, la figuration de chevaliers, visage invisible sous le heaume, équivaut au silence. L'action par les armes prend le relais de la parole. C'est pourquoi, de façon cohérente, le manuscrit Bodmer ne figure pas ses chevaliers avec des signes de paroles. D. James-Raoul écrit : « […] parfois, l'attitude des chevaliers de la Table ronde n'est-elle pas, à l'approche d'un autre chevalier, de fermer la ventaille de leur heaume, façon bien significative de montrer que toute communication est prudemment suspendue, autant que de se préparer au combat. »[227]

Dans les miniatures, la façon dont sont figurés les corps des chevaliers permet donc de les lire inexpressifs et silencieux ou communiquant selon les sitautions dans lesquelles ils se trouvent. Dans le cas de chevaliers « sans visage », il arrive que ce soit les chevaux qui prennent le relais de l'expressivité, comme dans le manuscrit Arsenal 3478 dont les chevaux expriment souvent fureur ou frayeur dans des attitudes assez caricaturales qui peuvent prêter à rire.[228]Sur l'expressivité donnée aux chevaux, Christiane Raynaud constate :

> « Très tôt, les enlumineurs font exprimer à la bête des sentiments qu'ils ne souhaitent pas prêter aux cavaliers, l'impatience du combat, l'acharnement, la haine, la peur ou la méfiance, la colère (en montrant les dents) et le rire ( !). »[229]

On le voit, le rapport au heaume, au visage implique un rapport à la parole, qu'elle soit murée ou exprimée. Les chevaliers sont des êtres de paroles autant que de bataille

---

[226] Cf. les images 5, 20, 21, 30, 31, *etc.* du manuscrit Bnf fr. 338 contiennent des heaumes disproportionnés par rapport aux têtes des chevaux ou des autres personnages ; l'image 32 du manuscrit Arsenal 3477, également, où le cheval lui-même est masqué ; ou encore l'image 39 du manuscrit Arsenal 3478. Nous ne résistons pas au plaisir de décrire cette dernière miniature qui montre un chevalier, armé de toutes armes, chevauchant dans un passage étroit et dangereux. Il s'agit du Bon Chevalier sans Peur qui s'engage dans la périlleuse aventure du *destroiz de Sorelois*, suivi de son écuyer. Le texte nous dit que l'écuyer porte l'*escu* et le *glaive* du chevalier, cependant, l'image se fait fort de le représenter intégralement pourvu de ses armes, avec un heaume à panache, dont on se demande si l'unique fente centrale sert pour les yeux ou la bouche. Son attitude est fière, il se tient droit, légèrement cambré et sa monture elle-même est solide et robustement harnachée, couverte d'un casque en fer – un chanfrein – qui dissimule sa tête (et même ses oreilles !). Ils avancent vaillamment dans une mer de rocailles mouvementées et sombres. Il s'agit ici de faire le portrait d'un personnage dénommé le Bon Chevalier sans Peur… Ni lui ni sa monture ne doivent donc trahir le moindre signe d'émotion ou de crainte face à l'aventure dans laquelle ils se sont engagés. Tout, dans l'aspect extérieur comme dans l'attitude, reflète la force guerrière de l'homme de fer et de sa monture, elle-même gagnée par le fer. Contrairement à la demie tête du cheval de l'écuyer qui suit, entrant à peine dans l'image, et dont l'œil rond, exhorbité de terreur contraste avec tout le calme vu auparavant ! Cet étonnant contraste permet à la fois de mettre en valeur la témérité du chevalier, et de créer un bel effet comique qui réduit la solennité de la scène.

[227] Danièle JAMES-RAOUL, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Champion, Paris, 1997, p. 112.

[228] Nous en avons vu un exemple, lors de notre description de l'image 39 et reviendrons sur ce point lors de notre étude sur le « *jeu* des joutes ». Sur le cheval, voir Brigitte PRÉVOST et Bernard RIBÉMONT, *Le cheval en France au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 1994. Voir également, *Le cheval dans le monde médiéval*, *Senefiance*, 32, 1992.

[229] Christiane RAYNAUD, *Le commentaire de document figuré en histoire médiévale*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 74.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

(et même leur silence est une façon de mettre en valeur les paroles qu'ils retiennent). Nous avions déjà vu que chaque scène de joie était souvent l'occasion de dialogues, de prises de parole directes. L'énergie joyeuse, c'est donc aussi la joie et le plaisir de raconter, de se raconter. L'iconographie traduit bien cela, en figurant, lors des scènes de rencontre et de discussion, les chevaliers avec le visage découvert. Sans heaume, le lien est possible, la parole peut se produire et s'échanger. Le visage découvert permet la connaissance de l'autre à travers des moyens pacifiques que sont le regard et l'échange de paroles, tandis que le heaume entièrement fermé est plus propice aux scènes de bataille, le seul lien possible à l'autre étant alors l'affrontement violent, le seul moyen de connaissance de l'autre se faisant alors à travers la confrontation des forces guerrières.

Toute cette importance accordée au visage s'explique par le fait qu'il contient le regard et la parole, il est le siège de la communication, de la relation à l'autre. Les exemples textuels étudiés, de reconnaissance par le visage, de regard qu'on peut à nouveau porter sur l'autre, montrent à quel point, dans cet univers chevaleresque, le regard est l'un des moyens essentiel de créer du lien entre les personnages. Un lien qui reflète l'élan de connaissance de l'autre et la joie de connaissance de l'autre qui anime sans cesse les chevaliers et qui se trouve doublé, renforcé et complété par la prise de parole qui nomme et organise cette connaissance. Nous citerons P. Zumthor : « […] pour le chevalier de roman, l'aventure est une action engagée en réponse au défi de l'Inconnu, de l'Extérieur, de l'Autre, et qui, une fois accomplie, fait jaillir au sein de cet Inconnu, de cet Extérieur, de l'univers de ces Autres, un noyau de clarté et de signifiance autour duquel le chaos commence à s'ordonner. »[230]

Les personnages de chevaliers oscillent donc constamment entre deux apparences, l'une retranchée en elle-même, fortifiée, muette, centrant toute son énergie dans la force physique et l'endurance pour se mesurer à l'autre. L'autre, légère, ouverte et nue, pleine en sourires, baisers et paroles, se donnant et recevant généreusement l'autre. Ces deux apprences correspondent à deux rôles sociaux différents, à deux tempéraments complémentaires des chevaliers. Nous avons vu également les interférences possibles entre ces deux tendances, l'une masquée, l'autre nue. Ivan Illitch, rappelant l'étymologie latine du substantif « personne » explique que « pour les auteurs du haut Moyen Âge, le mot *personne* dénote un emploi, une fonction, un rôle diversement

[230] P. ZUMTHOR, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 386.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

dérivés du mot latin originel : *personna*, masque. » L'auteur évoque l' « émergence de l'individualité comprise comme une personne », à partir du XII^e^ siècle. Ainsi, nos chevaliers peints et décrits symbolisent d'une certaine manière l'émergence de ces individualités médiévales, entre masque et visage nu, les deux facettes du corps social qui se permet de plus en plus d'autonomie, dans une quête d'unité de soi en symbiose avec la communauté d'appartenance. Le chevalier errant est à sa façon un pèlerin. Comme le pèlerin, il chemine, est confronté à des carrefours – qui lui offrent autant de bifurcations possibles vers l'aventure, tout comme le récit bifurque[231] à chaque formule *Or dist le compte que…* –, à des rencontres, mais sa quête, dans des romans comme *Guiron le courtois*, est plus intime que mystique : la connaissance de soi.

On prend le temps de regarder l'autre, dans les textes, c'est frappant, et dans les images également. Le lien entre les personnages, établi par le regard est très fort. Le regard fait exister l'autre. Sous le heaume, on ne sait pas, finalement, qui se trouve, qui se cache, qui existe. La réapparition de la chair nue et chaude est une preuve d'existence et d'humanisation des personnages. Le visage découvert est un signe d'accueil de l'autre et d'acceptation de se faire soi-même accueillir.

Les chevaliers de nos textes sont donc des êtres éminemment sociaux, et ce malgré l'autonomie et la relative solitude revendiquées par le concept d'errance qui fonde leur statut. Ainsi, tout en eux semble fait de projection. Une projection d'eux-mêmes vers l'autre à travers le regard, la parole, les gestes d'attachement et de tendresse joyeuse (qui les font courir, bras tendus, les uns vers les autres). Mais cette énergie joyeuse de confrontation que nous venons de voir a également son pendant dans un autre type d'énergie, beaucoup plus belliqueuse, qui se traduit par des joutes, duels, batailles, tous faits d'armes qui mettent les corps à rude épreuve. La première énergie se partage quand la seconde *s'inflige*[232].

[231] Nous reprenons ce terme utilisé par E. Baumgartner, pour parler de la technique de l'entrelacement qui structure le *Lancelot* en prose : « Ces formules semblent ainsi faire de la voix du *conte* et de ses déplacements dans l'espace textuel, l'instance responsable du récit. De fait, elles n'assurent guère qu'une fonction de découpage ; elles sont les nœuds à partir desquelles le récit bifurque, comme le veut l'écrivain, vers telle ou telle direction […]. », dans *Le récit médiéval, XII^e^-XIII^e^ siècles*, Paris, Hachette, 1995, p. 81.

[232] Selon le sens latin premier *infligere*, « frapper, heurter ».



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# SECONDE PARTIE

# L’ÉNERGIE VIOLENTE



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# INTRODUCTION

## Les joutes verbales

De l'énergie joyeuse à l'énergie violente, le dénominateur commun est la parole. L'énergie que les chevaliers mettent à faire connaissance, à se retrouver, à se fêter, se retrouve dans l'énergie qu'ils mettent à se défier, puis à se combattre. De la tendresse, on passe donc à l'agressivité, de la solidarité, on passe à la rivalité. Mais avant d'en venir aux mains, c'est toujours la parole qui projette en premier le chevalier vers son adversaire.

Le concept de « joutes verbales » dans les romans de chevalerie a été largement étudié notamment concernant le *Tristan* en prose pour lequel il a été formulé que « la joute oratoire tend à se substituer à la joute physique. »[233] Nous n'allons donc pas nous étendre sur un phénomène littéraire déjà bien exploré et qui se retrouve dans les textes de *Guiron le courtois*, fortement inspirés du *Tristan* en prose.

Les statistiques de répartitions des thèmes iconographiques dominants relevés parmi les manuscrits consultés sont intéressantes dans la mesure où elles relayent cette constatation, en la décalant légèrement, il est vrai, car il ne s'agit pas forcément de « joutes verbales », de dialogues agressifs entre les chevaliers, mais plus globalement d'échanges de parole. Nous avons en effet pu constater que, dans la plupart des programmes iconographiques, la figuration des échanges de parole (lors de scènes de rencontre, de discussion, de chevauchée) a autant d'importance, si ce n'est plus, que la représentation des joutes physiques[234]. La parole se voit, la parole se regarde, et revêt ainsi une dimension spectaculaire aussi forte que celle des scènes de bataille.

Dans les récits de *Guiron le courtois*, comme de la *Compilation* de Rusticien de

[233] Formulation de Christine Ferlampin-Acher, « Les dialogues dans le *Tristan* en prose », dans *Nouvelles Recherches sur le* Tristan *en prose*, Jean DUFOURNET (dir.), Paris, Champion, 1990, p. 114. Voir également Anne BERTHELOT, « L'inflation rhétorique dans le Tristan en prose », dans *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial*, actes du colloque des 10, 11, 12 janvier 1986, Amiens, édités par D. Buschinger, 1987, p. 32-41. Plus récemment, Corinne Denoyelle-Boutle soulignait encore que « le *Tristan* en prose diffère des autres romans arthuriens en prose par son goût signalé pour la joute dialectique. Cet aspect a déjà été abondamment étudiés par des critiques, qui ont montré l'agressivité de la parole des chevaliers dont les joutes dialectiques remplacent ou complètent les joutes à l'épée ou à la lance. », Corinne DENOYELLE-BOUTLE, *Le Dialogue dans les textes courtois des XII^e^ et XIII^e^ siècles. Analyse pragmatique et narratologique*, thèse sous la direction d'Emmanuèle Baumgartner et de Michelle Szkilnik, Université de Paris III, dactylographiée, 2006, p. 571.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Pise, les paroles agressives, les moqueries, plus rarement les injures, sont des déclencheurs de joutes. Elles montrent que la parole ne parvient pas à s'échanger sur un mode courtois, que les interlocuteurs ne se comprennent pas, ne partagent pas le même état d'esprit, la même humeur, le même code courtois. La joute résulte souvent d'une communication impossible. Il arrive d'ailleurs qu'elle permette, par la suite, l'établissement d'un dialogue entre les adversaires. Lors des échanges agressifs préliminaires, la parole agit comme une arme. Tout comme la lance, la parole permet au chevalier de se projeter vers l'avant, vers l'autre, tout en gardant une certaine distance de protection. Un mouvement que l'on retrouve dans le verbe « insulter »[235], comme le rappelle Dominique Lagorgette : « Si l'on en croit l'étymologie, "insulter" (du latin *insultare*, sauter sur) conserve jusqu'au XVII^e^ siècle son double sens de "faire assaut" et "proférer des insultes". »[236] Ainsi, la parole « saute » sur l'autre et se fait agression, la parole est une arme.

Elle précède, conclut les affrontements, mais ne s'échange pas pendant les actions guerrières. Les temps sont bien différenciés : quand on se bat, on se tait. Il arrive cependant, lors des longs duels notamment, que la parole vienne ponctuer le combat. Seulement là encore, les temps sont bien distincts : les chevaliers échangent uniquement lors des pauses qu'ils s'accordent pour reprendre haleine (une haleine qu'ils dépensent finalement en parole…). Les pauses leur permettent donc de se reposer, de faire le point sur la qualité du combat et de l'adversaire, de relancer leur agressivité également, en s'excitant par l'ironie ou le défi, lors des dialogues.

Dans un premier temps, nous étudierons donc l'énergie violente dans la parole et surtout dans le corps des chevaliers, notamment à travers la dimension ludique que les affrontements revêtent, permettant aux chevaliers de s'éprouver mutuellement. Comme pour l'énergie joyeuse, c'est une quête de connaissance de soi et de l'autre qui anime ces personnages. Ensuite, nous nous focaliserons davantage sur le corps pour voir à quel point il peut être malmené et entièrement mis au service des valeurs chevaleresques. Nous étudierons les diverses manifestations de cette énergie liée au sang qui, en s'écoulant des corps par le truchement de ce liquide si voyant et vital, à la fois se vide et se matérialise. Enfin, résultat de cette violence extrême, nous analyserons comment

---

[234] Nous nous permettons de renvoyer ici à notre article : « La mise en scène de la parole dans les miniatures de trois manuscrits de Guiron le courtois », dans *À l'œil. Des interférences textes/images en littérature*, Jean-Pierre MONTIER (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 17-25.

[235] Ce verbe apparaît au XIV^e^ siècle.

[236] Dominique LAGORGETTE, « Termes d'adresse, acte perlocutoire et insultes : la violence verbale dans quelques textes des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles. », *Senefiance*, 36, CUER MA, Aix-en-Provence, 1994, p. 324.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

s'expriment les corps douloureux de ces turbulents chevaliers. Nous prendrons, comme principale référence pour nos analyses iconographiques, les manuscrits Arsenal 3477 et 3478 qui présentent des spécificités intéressantes, notamment dans la dimension spectaculaire qu'il donne à ses miniatures, et plus précisément sur le second volume qui contient une majorité de scènes de batailles (trente sur les quarante-neuf miniatures) [237].

## La *turbulence frénétique* des chevaliers

Le concept d'« énergie », utilisé pour analyser la joie et les diverses attitudes qu'elle implique dans la communauté des chevaliers, permet tout aussi bien l'exploration de ce que nous considérerons comme le pendant de la joie : la violence chevaleresque. La définition originelle du concept renvoyant à l'idée de « force en action », nous sommes au cœur de ce qui définit l'une des deux faces du comportement des chevaliers (l'autre étant la parole). Leur puissance physique, la solidité des armures, des armes et des montures garantissent la mise en mouvement, l'action de cette « force » – les adjectifs *fort* et *puissant* se retrouvent fréquemment pour qualifier les personnages de nos textes. Mais cette force n'a de sens que parce qu'elle implique un mouvement de confrontation. Être fort tout seul, être fort pour soi-même n'aurait aucun intérêt pour un chevalier errant. L'élan de confrontation qui le guide dans son errance, dans ses joutes et dans ses rencontres, permet ainsi à cette force d'être « en action ». Il serait d'ailleurs plus juste de parler de l'« excitation » de la confrontation, dans la mesure où cela « fait sortir »[238] le chevalier de lui-même pour aller vers l'autre, selon un mouvement intérieur qui contient, en outre, une dimension d'intensité qui peut mener jusqu'à la violence.

La formulation de Georges Bataille qui parle de la « turbulence frénétique »[239] des chevaliers est particulièrement intéressante pour décrire cette énergie qui les porte à entrer en contact les uns avec les autres, à se chercher querelle et à se battre.

[237] Les spécificités iconographiques de ce manuscrit, en deux volumes, composé autour de 1400 se retrouvent d'ailleurs dans un autre ensemble un peu plus tardif (début XV^e^) : les volumes BnF fr. 356 et 357. Eux aussi présentent une majorité de scènes de bataille et en développent la dimension spectaculaire par l'abondance de sang, de chutes aux corps désarticulés et par la présence de spectateurs internes à l'image.

[238] Selon le premier sens du verbe latin « excitare » signifiant « déplacer de son état ou de sa position », « faire sortir ». Le chevalier errant est fondamentalement un être de l'extérieur, du grand air – le monde extérieur étant une source intarissable d'aventures à laquelle il vient puiser quotidiennement.

[239] Georges BATAILLE, « La littérature française du Moyen Âge, la morale chevaleresque et la passion », dans *Œuvres complètes*, t. XI, Articles 1, 1944-1949, Paris, Gallimard, 1988, p. 502-518, p. 510.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

L'acception contemporaine de « turbulence » renvoie davantage à un comportement enfantin bruyant, remuant – qui n'est d'ailleurs pas sans intéresser notre comparaison, exploitée dans la première partie, entre les chevaliers et des adolescents. Si l'on revient cependant au latin *turbare*, « troubler », on constate que le substantif s'enracine dans l'idée de rupture d'un ordre, d'un état « normal ». Quant à la frénésie, ce terme médical qui n'a pris son sens figuré qu'à partir du XVII^e^ siècle, désigne depuis l'antiquité grecque et latine, le diaphragme (considéré comme le siège de la pensée[240]) agité d'une ardeur violente. Ainsi, la force physique et guerrière des personnages est le résultat d'une agitation intérieure, d'une exaltation proprement chevaleresque qui vient troubler un état « normal » à l'échelle individuelle et sociale. Un état normal qui serait, par exemple, celui des discussions courtoises, des rapports de parole où les corps sont stables et reposés.

Cette « turbulence frénétique » dont parle G. Bataille met donc l'accent sur une ardeur démesurée, bruyante, violente, sur une excitation qui produit une rupture avec un état premier de pensée et d'être plus calme et mesuré – deux états qui caractérisent les chevaliers errants de nos romans. En outre, avec l'idée de frénésie, nous embrassons à la fois le domaine de la pensée (donc de la parole) et celui du corps, qui sont les deux principaux axes d'analyse choisis pour notre exploration des ces personnages.

Nous avons dit que les scènes de joutes viennent interrompre, troubler, les rapports discursifs entre les chevaliers. Mais nous pourrions tout aussi bien dire l'inverse : les discussions viennent tempérer, modérer, policer les rapports belliqueux. L'état « normal » du chevalier, finalement, quel est-il ? Si l'on considère la temporalité des différentes séquences narratives, les chevaliers passent beaucoup plus de temps à chevaucher, à discuter, à se reposer qu'à se battre. Si l'on considère, en revanche, les représentations symboliques et imaginaires dominantes liées à ces personnages, ce sont les scènes de bataille qui s'imposent. Les chevaliers sont pris entre deux systèmes complémentaires qui ont tendance à s'exclure l'un l'autre dans les représentations imaginaires inscrites dans les mémoires, mais qui ne s'excluent pas dans nos textes, au contraire. Notre travail tendra à exposer cette complémentarité que l'on retrouve de manière significative dans les différents programmes iconographiques des manuscrits consultés.

Avec *Guiron le courtois*, nous assistons à la mutation des personnages de chevaliers

[240] Encore aujourd'hui pour certains médecins, sophrologues et autres pratiquants d'une considération énergétique du corps, le diaphragme représente le siège des émotions.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

commencée par les grands romans en prose du début du XIII^e^ siècle – d'autant plus que cette œuvre est remaniée jusqu'aux imprimés du XVI^e^ siècle, subissant ainsi des évolutions de mentalités certaines[241]. Toujours est-il que la rupture est sensible entre les deux états qui caractérisent les chevaliers. À la stabilité, au calme des rapports de parole, succède l'agitation et la violence extrême des combats. L'ardeur dominante qui était celle des héros guerriers des chansons de geste, se voit concurrencée par cet attrait pour la parole qui offre une nouvelle définition des chevaliers dont le rapport au monde ne passe plus que par la violence. Même si, comme l'écrivent E. Baumgartner et L. Harf-Lancner, « l'exercice d'une force physique, d'une violence guerrière, aussi bien dans l'univers de la chanson de geste que dans celui du roman contemporain, arthurien ou non, reste la valeur cardinale du chevalier, sa fonction, selon l'ordre voulu par Dieu, le seul moyen par lequel il peut et doit s'imposer au monde»[242], les caractères chevaleresques développent d'autres facettes dont nous avons pu analyser quelques unes des manifestations dans la première partie de ce travail et qui rejaillissent également sur l'exercice de la violence, car rien n'est parfaitement cloisonné chez les chevaliers, tout est histoire de circulation. Nous allons à présent centrer nos analyses sur ces corps guerriers, dans toute l'énergie violente, frénétique, qui les anime et façonne leurs relations, leurs identités, à la mesure des coups donnés et reçus, à la mesure du sang versé[243].

[241] Même si, sur près de trois siècles, l'évolution semble minime par rapport à la durée. Il serait intéressant de mener une étude sur l'évolution diachronique des personnages de chevaliers dans la matière de *Guiron le courtois*.
[242] Introduction de E. BAUMGARTNER et L. HARF-LANCNER, à l'édition de *Raoul de Cambrai : l'impossible révolte*, Paris, Champion, 1999, p. 124.
[243] Voir *La Violence dans le monde médiéval*, *Senefiance*, 36, CUER MA, Aix-en-Provence, 1994.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# I – LA DISTANCE ET LE CHOC : LE CORPS EN JEU

## A. – L'épreuve du contact

Les chevaliers errants de *Guiron le courtois*, comme ceux de la *Compilation* de Rusticien de Pise paraissent finalement assez désœuvrés. Aucune quête mystique, symbolique ou guerrière n'oriente leurs errances. Et si parfois, de longs épisodes orientent plus durablement la narration (comme l'épisode centré sur la reine d'Écosse ou la guerre contre les Saxons dans le *Roman de Meliadus*), il n'y a pas de nécessité narrative globale. Il est presque impossible de résumer ces œuvres sans tomber dans des généralités, car une multitude d'anecdotes ne sont pas suffisantes pour créer une intrigue. Ce qui tient en haleine le lecteur-auditeur n'est donc pas tant l'intrigue que la charge symbolique développée par cette matière et dont nous avons pu voir la teneur dans la première partie de ce travail : la définition de l'identité chevaleresque par la confrontation aux autres – ce qui se trouvera confirmé lors des analyses qui vont suivre.

### Les adversaires-partenaires

Ne suivant pas de grande quête commune, les chevaliers donnent souvent l'impression de se battre pour se battre, pour eux-mêmes, pour s'occuper et s'évaluer. Un certain désœuvrement semble ainsi caractériser leurs déplacements et les motifs de leurs joutes. Cette relative gratuité des joutes permet de rapprocher les verbes « jouter » et « jouer » [244] ; une dimension ludique que nous étudierons plus loin et dont les notions d'« adversaire » et de « partenaire » rendent également compte, nous replaçant une fois de plus dans un comportement adolescent des chevaliers.

Les joutes engagent avant tout les individus pour eux-mêmes, et non pour une cause

[244] Si l'on veut jouer sur les mots et sur leur graphie, l'on peut dire que de « jouter » à « jouer », il manque le « T », donc la croix… Ce glissement est significatif de la perte de quête mystique dans *Guiron le courtois* qui transforme les joutes en autant d'affrontements gratuits.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

supérieure qui les dépasse et dont ils sont les serviteurs. Cet état d'esprit est très net notamment dans les folios de transition de la *Compilation* de Rusticien de Pise contenus dans le manuscrit BnF fr. 340. Une question récurrente y apparaît, notamment, résultant de certaines rencontres entre chevaliers, significative de leur état d'esprit « jouteur »[245] : *Veult la jouste de moy nul de vous ?* Ainsi demande Escanor, au folio 70 r°. À cette question emblématique de l'état d'esprit des chevaliers errants dans ce manuscrit, correspond la réponse spontanée de Guiron, tout aussi emblématique : *Oil voirement le vueil je*. Et le texte d'enchaîner alors sur le début de la joute :

> Aprés ceste parole n'y ot nul delaiement, ains s'esloignent li uns de l'autre. Il fierent des esperons et viennent li uns vers l'autre si grant aleure qu'il sembloit que la terre deüst fondre dessoubz eulx.[246]

Suit une description de l'affrontement violent. Nous voyons qu'ici l'échange préliminaire de parole est réduit à son strict minimum : la performance du corps prend immédiatement le relais. Un peu plus haut dans le récit, lors de la première apparition du personnage de Guiron, on lit ce même schéma de confrontation. Lamorat rencontre Guiron et Galeholt qui s'étaient arrêtés près d'une fontaine :

> Un jour advint qu'il estoient assis dessus une fontaine et parloient entr'eulx deux de merveilles et des aventures, et quant il orent demouré une grant piece, il se lievent et font relacier leurs heaumes a leurs escuiers et vouloient monter. A tant es vous celle part venir un chevalier armé de toutes armes et moult bien monté, et s'aucun me demandoit qui le chevalier estoit, je diroie que c'estoit Lamorat de Listenoys, dont tout le monde parloit de sa chevalerie. Maintenant qu'il fu sus les chevaliers errants, il commence a crier : « Seigneurs chevaliers, il a nul de vous qui vueille jouster ? » Adonc respont Guiron tout maintenant : « Sire chevalier, oïl, voirement veuil je la joute de vous. » Aprés ceste parole n'y ot nul delaiement, ains s'esloignent andui et bessent les glaives et fierent chevaulx des esperons, et vint li un vers l'autre si grant aleure que ce sembloit foudre et tempeste.[247]

Là encore, les échanges de parole préliminaires sont succincts, mais courtois, et la lutte physique suit immédiatement, comme l'indique l'expression récurrente dans le texte : *Aprés ceste parole n'y ot plus nul delaiement*. À peine se voient-ils que les chevaliers se réclament la joute. À peine la joute est-elle réclamée, qu'elle se réalise.

---

[245] Il serait plus correct d'utiliser l'adjectif « belliqueux », cependant il ne s'agit pas de guerre, ici, mais d'affrontements individuels qui relèvent plus de la performance physique sportive que de la guerre. De plus, « jouteur », par les sonorités, se rapproche de « joueur », ce qui intéressera la suite de notre développement. Le substantif *jousteur* se retrouve souvent utilisé dans les textes pour décrire les chevaliers, comme par exemple au folio 71 r° : *le roy Boort, qui bien estoit un des meilleurs chevaliers du monde et des miex jousteurs*, ou au folio 78 v° : *ne vit nul si bel jousteur*.

[246] Folio 70 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 240.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Cet empressement fougueux est caractéristique de nos chevaliers et la suite du passage le développe de façon spectaculaire – nous y reviendrons. Le cri avec lequel Lamorat interpelle Guiron et Galeholt rend compte de la distance qui sépare les chevaliers et surtout de l'énergie avec laquelle celui qui arrive dans le récit veut se confronter aux autres, ce qui annonce et donne la mesure de l'énergie violente à venir, durant le combat.

Nous lisons ici deux situations physiques typiques des deux comportements complémentaires des chevaliers. Ces situations sont bien décrites dans une même scène où elles se succèdent rapidement. Dans un premier temps, nous voyons des chevaliers au repos, assis, tête nue, en train de discuter *de merveilles et des aventures* – et l'on note, une fois encore l'importance du heaume enlevé dans l'échange de parole. Dans un second temps, nous voyons les mêmes chevaliers se redresser, remonter sur leurs chevaux, *armés de toutes armes*, dans une posture belliqueuse qui favorise l'arrivée de la joute. Nous assistons, à travers ces gestuelles, à deux modes d'appréhension de l'autre différents (par la discussion et par la joute) mais qui recherchent cependant un même but. Il s'agit pour les chevaliers d'acquérir la connaissance de soi, à travers l'exploration des limites qui les unissent les uns aux autres autant qu'elles les séparent.

Ce principe conjoint d'union et de séparation se retrouve dans l'« écriture du mouvement », dans la gestuelle mise en place. Les différents mouvements décrits lors de la rencontre entre les chevaliers rend parfaitement compte de ce rituel de confrontation qui fonctionne sur l'union et la séparation. En effet, les chevaliers rentrent en contact visuel, puis auditif. Ensuite, selon un mouvement inverse, ils s'éloignent l'un de l'autre. Mais cet éloignement est fait pour mieux rentrer, physiquement, en contact et éprouver la résistance des corps. Ainsi, les verbes contraires « s'éloigner » et « venir » sont très employés. Ils créent une dynamique en « accordéon » qui reflète cet élan, que nous pourrions également nommer d'attraction-répulsion, ritualisé par le code chevaleresque. C'est pourquoi Marie-Luce Chênerie, assimilant des réflexions de P. Bourdieu, parle d'« adversaires-partenaires »[248] pour définir les chevaliers qui s'affrontent. Cette formulation correspond, en effet, pleinement à l'énergie de confrontation qui anime les chevaliers et les font considérer l'autre à la fois comme un partenaire à qui l'on s'unit le temps de la joute, et comme un adversaire dont on doit se séparer, que l'on doit expulser, pour exister pleinement en temps que chevalier. Dans de

[247] Folio 65 r°-v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *ibid.*, p. 226.
[248] Marie-Luce CHÊNERIE, « Vengeance et chevalerie dans le *Tristan* en prose », *Romania*, t. 113, 1-2, 1992-1995.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

nombreux cas, d'ailleurs, cette expulsion permet de mieux retrouver l'autre, ensuite. Ainsi, il arrive qu'après de violentes joutes, les adversaires, se reconnaissant dans leur valeur, deviennent plus que des partenaires, des amis. Une rubrique du folio 18 v° synthétise parfaitement ce cheminement relationnel et cet élan des joutes :

> Comment Tristan et Palamedes jousterent a Galaad et comment il furent abatus et comment il se combatirent a Galaad. Et comment leur bataille fina et comment il s'entrecongnurent et furent bons amis ensemble.[249]

Le verbe « jouter » lui-même contient tout ce paradoxe. En effet, l'ancien français *joster* vient de l'adverbe latin « juxta » qui signifie « près de »[250]. Les deux premiers sens de *joster* (réunir, se rassembler) sont liés au sens originel de la racine latine. Les deux derniers sens correspondent, quant à eux, aux actions violentes qui nous intéressent directement : frapper, lancer, puis combattre avec des lances. Nous retrouvons donc toujours ce phénomène d'attraction-répulsion. D'autre part, l'idée d'une projection vers l'autre, à travers les sens de « lancer » et de « combattre à la lance » se retrouve également. Ainsi, l'on atteint l'autre par la projection de soi et de ses armes. La joute est ce qui unit les chevaliers pour mieux les désunir. La rencontre qu'elle produit permet aux combattants de se toucher, d'entrer en « contact », au sens étymologique fort et physique de « contingere »[251]. Le verbe *joster*, qui est l'un des plus significatifs concernant les actions et les exploits des chevaliers errants de notre matière, contient ainsi toute la richesse du mouvement paradoxal qui les unie et les sépare, qui les attire et les repousse, les lance les uns « contre » les autres – dans les deux sens de la préposition qui insiste avant tout sur l'idée de « relation ».

Plus généralement, le lexique utilisé rend compte de ce double mouvement et de ce contact qui est le but de toute joute. On lit souvent que les chevaliers se « combattent ensemble » (se com-battent, donc, au premier sens du verbe). Tout comme nous lisons *jouster au chevalier*, ainsi que tous les verbes qui insistent sur la réciprocité[252] des actions : *s'entreferir* (notamment dans l'expression stéréotypée *il s'entrefierent sus les escus de toute leur force*), *s'entrecombattre*, *s'entredonner*. L'expression *il vindrent au joindre des glaives* est également récurrente et très

[249] À la suite de la rubrique, la miniature (image 15 du programme iconographique du manuscrit BnF fr. 340) choisit de représenter une scène de joute de deux chevaliers contre un.
[250] On trouve d'ailleurs en ancien français le même adverbe *jouste*, *dejouste* signifiant « auprès de ».
[251] Verbe qui signifie « toucher, atteindre, être en relation avec », formé de « cum » et « tango ».
[252] Comme nous trouvions des verbes mettant en avant la réciprocité de l'énergie joyeuse, à travers l'expression de la tendresse qui procède d'une autre entrée en *contact* entre chevaliers.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

significative de cette recherche de contact. Cette expression décrit en effet le point de contact, de jonction, exact entre les adversaires qui canalise toute la force qu'ils mettent à se rencontrer et dont la violence fascine toujours les personnages, ou même le narrateur, qui les regardent. Cette violence donne la mesure de l'énergie qui anime les chevaliers dans cette connaissance brutale de l'autre et des limites qui les unissent.

La suite du texte précédemment cité est extrêmement représentative de cet élan d'attraction-répulsion et de cette gratuité des joutes. Nous sommes donc un jour d'hiver très froid. Après une chevauchée sans aventure, Guiron et Galehot se sont assis près d'une fontaine et discutent tranquillement. Au moment où ils s'apprêtent à repartir, un chevalier surgit, Lamorat de Listenois, qui demande la joute. Guiron ne se fait pas prier et, sautant littéralement sur l'occasion qui se présente enfin, relève le défi. Ainsi, dans la *Compilation*, comme dans *Guiron le courtois*, quand on ne discute pas, on se bat. Et quand les affrontements mettent du temps à advenir, l'ennui point légèrement chez les personnages qui mettent d'autant plus d'énergie à jouter ensuite. Les *temps morts* ne durent jamais très longtemps dans le récit. D'autre part, l'astucieuse technique de l'entrelacement permet de laisser un ou plusieurs chevaliers deux mois en convalescence, sans que l'action en soit paralysée pour autant, car le récit, démultiplié, est en mesure de suivre quantité de chevaliers différents – ce qui requiert un savant équilibre narratif.

Il est surprenant de voir à quel point, dans ce passage, les diverses rencontres qui vont suivre relancent l'aventure et donc la narration. En effet, une fois que Guiron affronte cet adversaire surgi providentiellement au cœur d'une journée d'hiver vide, le récit lui-même apparaît comme regonflé d'énergie, relancé, étant donné l'ampleur des rencontres qui suivent immédiatement celle-ci. En voici un résumé qui montrera l'accumulation excessive, l'énergie violente et l'effet surprenant de confusion, de « méli-mélo » de ces joutes pour la joute. Après ce premier affrontement, dès que Guiron se fait abattre par Lamorat, Galeholt prend sa relève sous l'œil admiratif du vaincu. Sur ce, arrive Meliadus qui regarde lui aussi avec intérêt le viril spectacle. Puis, n'y tenant plus, il finit par s'en mêler (au sens propre comme au figuré), criant à Lamorat de lui laisser Galeholt dont il a à se venger d'une récente *honte*. Cependant, Lamorat, vexé d'une telle demande, refuse catégoriquement de lui céder sa place. Meliadus, vexé, à son tour, défie alors Lamorat. À ce moment, intervient Galeholt, extrêmement lassé de cet échange et d'attendre que son adversaire reprenne le combat… Il lui demande ce qui se passe et pourquoi leur bataille a été ainsi interrompue. Lamorat



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

le lui explique. Galeholt prie alors sèchement Meliadus de les laisser finir leur bataille. Meliadus, vexé par les propos de Galeholt, lui annonce qu'ils devront jouter l'un contre l'autre afin de venger le déshonneur qu'il est en train de subir. Mais, revenons à Guiron qui écoute et regarde la scène depuis le début et commence à se lasser d'être simple spectateur. Guiron décide de se mêler au combat, légitimant son incursion par le fait qu'ils sont sur le point d'être à deux contre Galeholt, et qu'un tel déséquilibre n'est pas acceptable. Il propose donc son aide à Galeholt, afin d'établir une bataille à deux contre deux. Seulement, Galeholt ne l'entend pas ainsi. Vexé de la proposition de Guiron qui sous-entend qu'il n'est pas capable de lutter seul contre deux adversaires, il déclare à tous qu'il se vengera de chacun d'eux. Propos que Meliadus juge excessivement orgueilleux… Galeholt défend donc fermement à Guiron de venir l'aider et commence sa bataille. Il assomme Meliadus et se rue sur Lamorat pour l'assommer à son tour. Puis il retourne en finir avec Meliadus pour ensuite revenir sur Lamorat qui l'interpelle alors pour lui proposer de régler d'abord son compte à Guiron, puis de revenir à lui… Mais Galeholt rejette cette proposition car Guiron n'a pas d'épée. Alors Lamorat déclare qu'il quitte la bataille car Galeholt est, selon lui, le meilleur chevalier du monde. Galeholt se retourne donc vers Meliadus pour achever leur combat, seulement Meliadus, voyant que Lamorat a abandonné la partie, fait de même… Pour finir, Meliadus et Lamorat (adversaires devenus partenaires) repartent ensemble, tandis que Guiron et Galeholt vont tous deux se faire héberger dans un château proche.

Cet épisode déroule sur quatre folios un récit dense et maîtrisé qui donne l'impression que l'auteur de ces lignes a voulu s'amuser à exploiter toutes les combinaisons psychologiques et relationnelles possibles entre quatre combattants choisis parmi les meilleurs. Le contraste entre la situation précédente de chevauchée silencieuse, de discussion calme, et cette situation de mêlée est très fort. Tous les chevaliers se vexent tout à tour, remuent, crient, s'interpellent, se battent, s'agitent sur leurs chevaux nerveux… Il semble que l'auteur, testant sa virtuosité narrative, a expérimenté comment remuer le plus d'air, créer le plus d'agitation, de remous, de bruit, dans une petit coin de forêt silencieuse prise sous la froidure de l'hiver. Cet îlot de quatre chevaliers frénétiques contraste si fortement avec le décor mis en place que cela crée un sentiment d'absurdité presque comique. Comment ne pas voir, ici, une bande d'adolescents débordant d'énergie – et désœuvrés – s'amusant à des jeux violents ? Ainsi, dans un *petit* espace de récit, dans un *petit* espace de forêt, avec un échantillonnage restreint de personnages, l'action se trouve concentrée, densifié,



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

exploitée à l'extrême. Cela crée le même effet qu'une miniature : petit espace de peinture aménagé au sein du récit, pour un autre récit (enchâssé), exploité le plus efficacement possible par les miniaturistes qui représentent parfois des quantités impressionnantes de chevaliers, de chevaux, de mouvements, en si peu d'espace.

Cet épisode montre combien les liens de rivalité fondent les relations entre chevaliers. Combien ils permettent également de constituer les identités individuelles car, à travers les joutes, les chevaliers éprouvent leur force, éprouvent qui ils sont par rapport à l'autre et par rapport au *monde* chevaleresque dans son ensemble – c'est pourquoi nous lisons si souvent cette tendance laudative à évaluer divers chevaliers comme étant les meilleurs *du monde*. La gratuité des joutes de cet extrait (même si certains personnages énoncent de pâles prétextes pour se lancer dans la bataille) met en valeur à la fois un certain désœuvrement des chevaliers qui se ruent sur la première occasion venue, leur besoin de se défouler, mais aussi le plaisir qu'ils prennent à jouter *ensemble* et à s'éprouver mutuellement.

Deux miniatures, figurant des joutes, encadrent l'épisode : les images 35 et 36 du manuscrit BnF fr. 340, situées respectivement aux folios 65 r° et 67 r°. Nous étudierons ici l'image 35 qui correspond au texte résumé. Cette miniature est précédée d'une rubrique dans laquelle Guiron se trouve nommé pour la première fois[253] :

> Comment Galeholt et Guiron jousterent encontre Lamorat de Listenois et comment par moult grant hardiesse et par moult grant force se combatirent merveilleusement aux espees tranchans.

La rubrique correspond au début de la série de joutes, alors que les chevaliers ne sont encore que trois. Meliadus, le quatrième, arrivant plus tard dans la scène, n'est pas nommé. Elle annonce ainsi trois chevaliers et deux combats : celui de Guiron, puis de Galeholt, contre le même Lamorat. Le miniaturiste a choisi, quant à lui, de représenter un affrontement exclusif, à un contre un, sans figurer de chevalier spectateur. La scène présente deux chevaliers à cheval qui s'affrontent, épées brandies. Celui de gauche a brisé son épée contre l'écu ensanglanté de son adversaire. Les chevaliers sont figurés très près l'un de l'autre, dans une promiscuité qui les fait se confondre, ainsi que leurs montures. Le format de l'image, le choix du sujet et du nombre de personnages permettaient pourtant de les peindre plus loin l'un de l'autre – comme dans les images 34 et 36, par exemple. Cette composition reflète la temporalité précise du récit dans



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

laquelle s'inscrit l'image qui est celle de l'impact violent des deux corps élancés l'un contre l'autre. Ce choix, que l'on retrouve surtout dans les scènes de mêlée[254], donne ainsi une impression de collision qui, d'une part, correspond à un instant narratif précis et, d'autre part, reflète de façon symbolique la densité guerrière de toute la séquence narrative – économie de moyens et efficacité des procédés sont de rigueur dans les miniatures.

En observant les différents éléments picturaux, en les mettant en relation avec la rubrique et le début du texte qui suit l'image, l'on s'aperçoit que cette dernière synthétise en fait deux scènes, exactement comme le précise la rubrique : le premier duel entre Guiron et Lamorat, et le deuxième, lorsque Galeholt a pris la relève de son compagnon renversé. Voyons tout d'abord quels éléments correspondent à la séquence sur Guiron. Le texte dit que Guiron et Lamorat combattent à la lance et à cheval. L'image figure bien des personnages à cheval, mais ceux-ci se battent à l'épée. Dans le texte, Guiron, rapidement vaincu, n'a pourtant pas le loisir de sortir son épée. Cette première distorsion, concernant la figuration des armes, répond cependant à ce qui est indiqué par la rubrique. Le combat à l'épée renvoie, quant à lui, à la séquence narrative sur Galeholt. Après le premier choc de leur joute, en effet, Galeholt et Lamorat décident, d'un commun accord, de poursuivre leur combat *a pié* afin d'épargner leurs chevaux. Le texte précise ensuite qu'ils *mistrent main aux espees et coururent li uns sus l'autre moult hardiement et s'entredonnerent grans coups de leurs espees trenchans*. Dans l'adverbe *hardiement* et dans la précision des *espees trenchans*, concernant Galeholt, nous retrouvons les mots choisis par la rubrique. L'image figure bien des épées ; cependant les combattants sont à cheval. Nous sommes donc encore dans un entre-deux qui permet de figurer plusieurs scènes en une (plusieurs séquences d'un même duel ou plusieurs duels). En outre, le déséquilibre entre les combattants occasionné par la violence du coup porté par celui de gauche, incite à voir davantage dans cette image le résultat de la première joute où, en cinq lignes, Guiron est abattu par Lamorat. Ainsi, en prenant en compte les indications de la rubrique dans notre appréciation de la miniature, nous percevons que cette dernière mélange des éléments des deux premières joutes de l'épisode.

Cependant, si l'on continue la lecture du texte, passant outre les indications de la rubrique qui ne tiennent pas compte de Meliadus, il apparaît que l'image peut également

[253] Nous sommes ici dans les premières lignes de ce que nous appelons les folios de transition.
[254] Cf. les images 40 et 41, aux folios 77 r° et 79 r°.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

refléter une autre séquence narrative de cette intense série : la joute entre Galeholt et Meliadus. En effet, au folio 66 v°, Galeholt *lesse courre vers le roy Meliadus l'espee droite contremont*, le frappe une première fois sur la tête et revient ensuite (après s'être occupé de Lamorat) lui porter un second coup d'une si grande violence qu'il en brise son épée :

> […] il se lance autre fois sus le roy Meliadus qui tous estoit esbahis de ceste emprise qu'il veoit, cil qui estoit le meilleur chevalier du monde feri le roy si durement dessus le heaume que le roy n'ot tant de povoir qu'il se tenist en estant, ains feri a la terre ambedeux les genoulx et par le coup qui fu si grant et si fort l'espee debrisa par mi si que l'une piece remest au chevalier en sa main et l'autre vola emmi le champ.[255]

La miniature représente exactement le mouvement de l'épée qui se brise sur l'adversaire, faisant ainsi correspondre la miniature au combat entre Galeholt et Meliadus. La gestuelle très forte et picturale mise en place par le récit, avec l'élan de Galehot et la stupeur de Meliadus qui chancelle et tombe à genoux, était sans doute trop précise pour le miniaturiste. Représenter les personnages à pied, l'un tombant à genoux, aurait donné un caractère trop spécifique à l'image et donc moins permis de refléter d'autres scènes. En mêlant des éléments de diverses séquences narratives en une même scène (ce qui fait, par exemple, que les personnages sont figurés à cheval), le miniaturiste développe efficacement l'ampleur de son récit pictural. D'autre part, il est également possible d'expliquer la présence des chevaux comme une manière symbolique de représenter la puissance avec laquelle Galehot – dont le texte insiste à de nombreuses reprises pour dire qu'*il se lance sus* Meliadus – fond sur son adversaire. Dans l'image, en effet, la présence d'un cheval fait tout de suite sens vers l'idée de force, de puissance et symbolise facilement le mouvement et la vitesse des attaques. Un telle dynamique est plus difficile à rendre avec un personnage debout dans l'image, à moins de le représenter les jambes très écartées, ou pliées ; ce qui est moins efficace, dans la mesure où une telle gestuelle peut également traduire l'idée négative de désordre.

[255] Folio 66 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 230.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

## Plaisir et violence : la construction des identités chevaleresques

Les textes font souvent part de ce plaisir de la joute ressentie par les personnages. Un plaisir qui résulte de l'action physique, aussi violente soit-elle pour le corps, et de la confrontation avec un adversaire de valeur. Par le biais de la joute, les chevaliers cherchent ainsi constamment à « s'éprouver ». Un passage, pris à la fin des folios de transition, reflète bien ce plaisir qui participe pleinement de l'esprit chevaleresque et que l'on peut rapprocher de l'énergie joyeuse étudiée précédemment. Ce plaisir est intrinsèquement lié à la conscience d'affronter un adversaire de valeur dont le mérite rejaillit sur soi, quelque soit l'issue du combat. En effet, les chevaliers vivent souvent comme un honneur de se faire abattre par un excellent adversaire – et l'honneur est évidemment encore plus grand lorsqu'ils parveniennent à le renverser.

Tristan, ayant assisté à une joute durant laquelle Segurades a successivement renversé Keu, Gauvain et Palamedes, désire *vengier* ses compagnons :

> Adonc ne fist Tristan nul delaiement, mes tout maintenant relache son heaume et monte sus son cheval et prist son escu et Lancelot meïsmes lui baille un glaive court et gros […]. Lors s'en vait vers le chevalier qui retournez estoit en la place et s'estoit fait baillier un glaive car le sien avoit il brisié. Quant Tristan fu au chevalier venus, il le salue moult courtoisement. Segurades lui rent son salu bien et sagement. « Sire, fet Tristan, vous avez bien moustré a mes compaignons que voirement estes bon fereur de lance. Et pour ce vueil je vengier leur honte a mon povoir, et vous appelle de la jouste tout maintenant. – Et ce me plaist bien, » dist Segurades. A tant n'y ot plus delaiement, mais erramment s'esloignent li uns de l'autre.[256]

Malgré la volonté affichée de venger une honte, Tristan n'exprime aucune agressivité. Au contraire, la civilité des échanges préliminaires montre dans quel état d'esprit la joute est abordée : Tristan *salue moult courtoisement* son adversaire qui, à son tour, lui *rent son salu bien et sagement*. Tristan salue, flatte et demande presque la permission à son adversaire de jouter contre lui. Cette courtoisie des rapports chevaleresques donne à la joute un aspect ludique et sportif, à la violence une dimension courtoise qui explique aussi le plaisir ressenti à entreprendre une telle action. En outre, le mot même de « plaisir » est présent dans l'extrait, avec la réponse de Segurades qui accepte la proposition de Tristan : *Et ce me plaist bien*.

Ce préambule courtois et plaisant n'empêche cependant pas la violence de

[256] Folio 76 v°, *ibid*., p. 262.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

l'affrontement qui a lieu ensuite. On y lit les mêmes descriptions de chocs, les mêmes comparaisons à la *foudre* que dans les joutes débutées sur un ton agressif. Le plaisir de joute ne transige pas sur la violence. Au contraire, plus le combat est rude, plus l'adversaire est vaillant, et plus le plaisir est grand.

Cette notion de plaisir de la joute se retrouve dans une formulation originale, vers la fin du texte de la *Compilation* 1, alors que Galehot (qui n'a pas reconnu son neveu) et Segurades s'accordent solennellement la joute pour le lendemain :

> […] vous pri je et requier tant comme je puis que nostre jouste soit demain a glaive de deduit et tant soit maintenue que li uns de nous deux en ait l'onneur. – Et je l'otroy », fait Galeholt.[257]

Ainsi la joute se fera *a glaive de deduit*. Expression assez délicate à traduire, mais dont la construction permet de lire nettement l'idée de plaisir lié à l'exploit par les armes. Il s'agit ici d'un combat entre les membres d'une même famille : Galehot et son neveu Segurades. Au moment où il réclame la joute, Segurades sait qu'il s'adresse à son oncle (qui, lui, n'a pas reconnu son neveu), ce qui explique sans doute le caractère courtois donnée à l'annonce de cette joute.

Les réactions des personnages spectateurs des joutes traduisent également le plaisir qui ressort de telles rencontres. Par l'admiration qu'ils expriment devant la force des combattants – souvent rendue sous forme de discours indirect libre, de pensées intérieures –, ils énoncent ce plaisir de l'exploit physique. Mais pour que le plaisir soit complet, il est nécessaire que l'honneur y soit mêlé. D'où la nécessité d'affronter des adversaires de qualité. Marie-Luce Chênerie écrit à ce propos : « La loyauté et la considération de l'adversaire marquent en fait toutes les phases du combat chevaleresque ou des autres actes de violence qui se veulent caractéristiques de la vengeance ou de la revanche aristocratiques. »[258] Ainsi, nous pouvons souvent lire des réactions de personnages qui, découvrant qu'ils se sont battus contre tel ou tel éminent chevalier sont emplis de plaisir, de joie et d'honneur. Comme, par exemple, Tristan à qui Galaad dévoile son nom, dans la *Compilation* 1 :

> Et quant Tristan entent que c'estoit Galaad le tres bon chevalier, l'omme au monde a cui il savoit greigneur volenté d'esprouver, si en a grant joie et dist encontre son cuer :

[257] Folio 63 v°, *ibid*., p. 220.
[258] Marie-Luce CHÊNERIE, « Vengeance et chevalerie dans le *Tristan* en prose », *Romania*, t. 113, 1-2, 1992-1995, p. 213.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

> « Hay, Tristan de Loonnois, or es tu au champ contre le meilleur chevalier du monde a qui tu as ja eu si grant desirier d'esprouver toy a lui. Or couvient a cestui point que tu demonstres tout ton povoir et ta chevalerie. »[259]

L'émotion ressentie par Tristan face à la valeur de celui contre lequel il s'apprête à se battre, est très perceptible ici et jaillit dès le début de son discours intérieur avec l'exclamation *hay*. Plaisir, honneur, admiration se mêlent ainsi dans son *cuer*, tous sentiments que le narrateur regroupe en un seul mot : la *joie*[260]. D'autre part, l'émulation qui ressort de cette émotion est nettement exprimée dans la dernière phrase de Tristan qui illustre la *volenté* et le *desirier* de plaisir sportif et guerrier qui anime les chevaliers. Une émulation qui les pousse constamment à s'*esprouver* les uns les autres, comme l'extrait le dit également. Ce verbe – qui présente le double sens de « mesurer » et « ressentir » – est très présent dans la bouche des chevaliers. Il reflète parfaitement l'élan de confrontation et de connaissance d'eux-mêmes et des autres qui anime les personnages[261]. Ces mises à l'épreuve s'avèrent parfois des plus douloureuses, comme nous le verrons par la suite, mais cela ne rebute jamais les chevaliers. Ce même Tristan, au début de la *Compilation* 1, exprime clairement cette joie liée au plaisir sportif de la joute : *Quant Tristan se voit appeler de jouste, si en a moult grant joie car il y avoit grant piece qu'il n'avoit riens fait d'armes.*[262]

Un épisode des folios de transition, concernant Lac, est également remarquable pour cette joie de la joute qu'il traduit.[263] Après une joute qui le blesse et le laisse *tout estourdis* dans la boue, la première réaction du chevalier *revenus en son memoire* est de rire en demandant où est parti celui qui l'a vaincu. Cette posture d'humilité physique et mentale, ainsi que la bonne humeur du chevalier face à sa défaite, pourtant honteuse, dédramatisent la violence subie. Le plaisir du combat a ici plus d'importance que la *honte*. Tout dans l'attitude du personnage nous fait lire la joute comme un exercice physique qui relève donc plus du jeu que de la guerre.

Cette recherche du contact violent, la démonstration de sa propre force face à un rival, la volonté de vaincre renvoient sans doute à des pulsions primitives

---

[259] Folio 19 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 69.
[260] Ainsi, au folio 20 r°, nous lisons, alors que des chevaliers se font héberger et soigner, après un rude combat : *Ainsi demourerent leans les trois chevaliers bien une sepmaine a rant joie et a grant feste et a grant solas et moult demanderent li uns a l'autre de leur estre et moult font grant joie du grant assault qu'il avoient fet le jour de la bataille* (transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 72). L'accumulation des termes de joie liés aux exploits chevaleresques (et malgré les blessures reçues) est remarquable ici.
[261] Ainsi, par exemple, dans la *Compilation* 2, Meliadus cherche, à travers la joute, à « éprouver » la force de son fils pour le connaître : *« En nom Dieu, ce dist le roy Meliadus, je vueil essaier la force de Tristan, mon filz. Je vueil jouster tout le premier. »* (Folio 119 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 412)
[262] Folio 14 v°, *ibid.*, p. 52.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

d'affrontements entre mâles d'un même clan ou de clans ennemis… Dans nos textes, les affrontements sont souvent gratuits – c'est-à-dire qu'ils ne visent pas à sauver des vies, à détruire telle mauvaise coutume, à servir une cause supérieure. Les justifications les plus couramment invoquées pour légitimer les joutes sont la défense de l'honneur personnel ou de l'honneur de tel ou tel compagnon, ce qui reste très individuel. Ainsi, le plaisir, le désir, de la joute tout spontané et irrépressible qu'il soit, s'apparente souvent à une pulsion. Une pulsion qui vise à se connaître en éprouvant ses limites face à d'autres individus (jusqu'où suis-je moi ? jusqu'où va l'autre ?). Et ce qui canalise en premier ces pulsions, tout en permettant d'apprendre les codes de vie clanique ou sociale, que ce soit dans le monde animal, humain ou plus particulièrement enfantin, c'est le jeu.

Nous avons donc vu que le plaisir de la joute relie les adversaires jusqu'à en faire des partenaires. Nous avons également souligné le sentiment de joie qui se mêle au plaisir de la joute lorsque les chevaliers se mesurent à des adversaires de qualité qui partagent un même code chevaleresque et courtois, un même amour de l'honneur et des actions qu'il implique.[264] Cette légèreté, apportée par les notions de plaisir et de joie, dans l'appréhension d'un rituel pourtant extrêmement violent – dont nous avons, par ailleurs, déjà pu évoquer le côté ludique et sportif – nous invite à le considérer à présent comme un jeu.

## Le champ lexical du « jeu »

Les chevaliers joutent donc aussi pour jouer – avec toute la joie que cela peut induire. Un passage de la *Compilation* 1 traduit parfaitement cet état d'esprit lié au plaisir que les chevalier prennent à jouter :

> Quant Tristan se voit appellez de jouste, si en a moult grant joie car il y avoit grant piece qu'il n'avoit riens fait d'armes.[265]

[263] Folio 73 r°, *ibid.*, p. 250.
[264] Sur le lien étroit entre les notions de « jeu » et de « joie », Philippe Ménard rappelle : « L. Foulet avait finement remarqué que le verbe *joer* en ancien français ne signifie pas seulement 'se livrer au jeu, pratiquer un jeu', mais aussi 'badiner, plaisanter, échanger des propos enjoués'. L'ancienne valeur du latin *iocari* a persisté longtemps. », Ph. MÉNARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p. 423. On retrouve notamment ce lien explicite dans des expressions stéréotypées qui désignent l'activité des chevaliers pendant leurs temps de repos et de loisir. On lit par exemple : *A cellui soir firent les chevaliers bon semblant et jouerent et soulacierent et moult parlerent de pluseurs choses* (folio 113 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 46).
[265] Folio 14 v°, *ibid.*, p. 52.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Suit une série d'affrontements où Tristan abat trente-six chevaliers, blessés ou morts… Ce débordement d'énergie et cette joie dans l'appréhension de la joute qui permet au chevalier de se défouler, n'empêche cependant pas les conséquences sérieuses de ce qui peut être vécu, au premier abord, comme un jeu – nous verrons cela plus loin.

La comparaison de la joute et du jeu se retrouve ainsi régulièrement dans nos textes[266]. Nous en avons relevé les principales occurrences que nous proposons d'étudier ici. La référence à l'idée de jeu est parfois induite par le comportement des chevaliers, ou par d'autres vocables, sans pour autant que le mot « jeu » apparaisse. C'est le cas d'un passage de la *Compilation* 1, où Tristan et Lancelot se combattent violemment. Puis, avant de mener *la bataille jusques a outrance*, les chevaliers échangent leurs noms. Cette connaissance de l'identité de l'autre a pour effet immédiat l'arrêt du combat et l'hommage intense de l'un pour l'autre :

> Quant Tristan entent ce que Lancelot du Lac a dit, l'omme du monde que il miex amoit, tout maintenant giette a terre son escu et s'espee et s'agenoille devant lui et lui tent l'espee et lui dist : « Sire, prenez m'espee, que je me tiens pour oultré. »Et quant Lancelot entent et voit la debonnaireté du chevalier Tristan, si lui dist : « Dreciez vous, car je me tieng pour outré et non pas vous, mais je vous pri que vous me dictes vostre nom. » Et Tristan respondi : « Certes, beaux doulz amis, on m'appelle Tristan de Loonnois le vostre chevalier et ami. » Et quant Lancelot entent que cestui estoit Tristan de Loonnois le sien ami, si lui fet tout autretel comme Tristan lui avoit fet. Il giette son escu tout maintenant a la terre et s'agenoille aussi et li tent s'espee et lui dist : « Sire, prenez m'espee, car je suis oultrez et non pas vous, et vous crie merci que vous me pardonnez ce que je me suis combatus a vous. – Ha, Lancelot, fet Tristan, mes prenez la moie qui estes plus digne que je ne suis, car vous avez eu tousjours le meilleur de la bataille. – Ha, sire, fet Lancelot, ne dictes pas ce car vous devez avoir l'onneur de la bataille. » Et de cestui fet moult offrent l'onneur de la bataille l'un a l'autre, mes nul ne la veult prendre.[267]

La gestuelle d'hommage mise en place dans cette scène, où chacun renvoie *l'onneur de la bataille* à l'autre, où chacun refuse de recevoir l'hommage de l'autre, au cours d'une lutte courtoise à qui sera le plus humble, prend des allures de scène comique – hypothèse de lecture que nous proposons pour ce passage – par le contraste qu'elle implique avec la scène précédente. D'un coup se trouvent ainsi effacées la violence et la tension d'échanges où les vies étaient en jeu. Ce contraste apporté par la résolution

[266] Et l'évolution du mot – depuis la fin des pratiques féodales de joutes chevaleresque – rend compte de la dimension ludique qui lui est attachée, puisqu'il sert à désigner aujourd'hui le jeu sportif des « joutes nautiques » et, dans un sens plus littéraire, une « lutte spectaculaire où l'on rivalise de talent », comme dans les joutes oratoires, par exemple (*Petit Larousse*). C'est donc le caractère ludique, sportif et spectaculaire du mot qui ressort et perdure.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

imprévue de la joute fait du rituel chevaleresque un jeu dont il est plus important, pour l'honneur du chevalier, que le prix en revienne à son adversaire. Il faut s'imaginer ces deux preux combattants couverts de sang *vermeil*, dont l'énergie est si violente, la résistance si tenace, lors du combat, qu'elles sont assimilées à la force inquiétante d'un « diable » (Lancelot se dit à lui-même : *cestui a qui je me suis combatus n'est pas homme mes deable*), pour goûter tout le contraste induit par cette scène où chacun s'agenouille, bras tendus, offrant à l'autre son épée ainsi que des paroles de respect et d'admiration dont aucun ne veut accepter le don.

Une autre scène, plus loin dans les folios de transition, met également en avant le « prix » d'une joute, ce qui donne à celle-ci des allures de jeu. Seulement cette fois, la récompense n'est pas l'honneur, mais un objet concret : une demoiselle. Lac décide de prendre possession de la demoiselle en question, il

> prent son escu et son glaive et s'en va vers la damoiselle et la prent au frain et lui dist qu'il la veult avoir pour soy par la coustume du royaume de Logres. « Sire, fait le Chevalier a l'Escu d'or, lessiez la damoiselle, que bien trouvera qui la vous deffendra. » Atans es vous venir tous les autres compaignons et quant il furent tous venus, a tant parole Galeholt et leur dist : « Seigneurs chevaliers, je vous di que je vueil faire une convenance a vous que chascun de vous viengne jouster a moy, et cellui qui m'abatra avra gaignié la damoiselle, et se vous ne me povez abatre, si ne me requerez plus ne de jouste ne de meslee, » et tous dient que ce vouloient il bien. A tant n'y ot plus de delaiement.[268]

L'emploi du verbe *gaignier* nous place ici dans une optique ludique et compétitive. Il s'agit de jouter pour gagner une récompense – à moins que la récompense ne soit qu'un prétexte pour déclencher la joute…

Les deux exemples que nous allons étudier à présent proposent une comparaison encore plus explicite, dans laquelle le mot « jeu » est employé directement. Ils sont tous deux tirés du *Roman de Meliadus* et se trouvent dans la description du long duel entre Meliadus et Ariohan qui mettra fin à la guerre entre les Saxons et le royaume de Logres. Le premier passage intervient pendant des réflexions du narrateur sur l'ardeur et le résistance des combattants qui pratiquent un code agressif fondé sur l'escalade de la violence :

> Il vont ferrant par arramie et par hayne l'un sur l'autre si grant coups et si pesans que ce est merveille est comment il les peuent soustenir et se contiennient en telle maniere que se tu me fiers et je toy et se tu fiers bien et je ferray miex se je oncques puis, se tu

[267] Folio 13 r°, *ibid.*, p. 46.
[268] Folio 70 v°, *ibid.*, p. 243.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

me vas un coup donnant je me puis moult petit prisier se je ne t'en puis rendre deux. Se tu m'as grevé de ton povoir, je te feray pis se je oncques puis.

En telle maniere se deduient entr'eulx les chevaliers emmi la pree et se deduient d'un gieu felon et ennuieux. Pieur ne veïstes vous pieça mes, ne plus felon et bien appert leur felonnie […].[269]

L'intervention d'un dialogue direct à l'intérieur du discours à la troisième personne du narrateur, fait ressortir très nettement le code ainsi établi et confère à ces paroles un caractère vivant qui place le lecteur-auditeur au cœur de l'état d'esprit compétitif des combattants. De plus, cette mise en scène de la voix dans l'adresse d'un « je » à un « tu » qui énonce tranquillement la pratique d'une violence pourtant terrifiante[270], se fait sur un ton aussi agressif que naïf qui fait ressortir le côté ludique de l'échange ainsi codifié. Compétition sportive et rivalité guerrière se mêlent ici.

On retrouve cela un peu plus loin dans le texte. Alors que Meliadus et Ariohan, de plus en plus exténués, reprennent le combat après une pause, le narrateur explique :

Quant il ont leur armes recouvré en telle guise comme je vous compte, il recommencent derrechief celle besoigne que il avoient ja maintenue la plus grant partie du jour et jouent par si fait estrif que 'si tu me fiers cruellement et je toy encore pis.'[271]

L'utilisation du verbe *jouer* concernant l'action guerrière entreprise par le deux chevaliers est surprenante dans un tel contexte. L'incursion de l'adresse directe au sein du discours à la troisième personne, pour énoncer encore une fois cette loi du talion démesurée, s'entend fortement. Il nous semble pouvoir mettre en lien cette adresse et la référence à l'idée de jeu qu'elle jouxte, comme si elle était là pour en expliquer la règle. D'autre part, la présence du mot *estrif* donne une tournure querelleuse à ce « jeu » qui correspond au contexte belliqueux dont il est ici question.

Dans l'extrait précédent, le terme *gieu* est clairement employé par le narrateur pour définir la nature de l'échange entre Meliadus et Ariohan. Seulement, il s'agit ici d'un jeu qui ne présente aucune caractéristique de légèreté, de gaieté ou d'inconséquence. Les sens de « jeu », « plaisanterie », « badinerie » et même celui d'« acte amoureux » qui sont associés au substantif ancien français se trouvent ici renversés. Nous sommes, au contraire, dans le domaine de la haine et de la violence lourde, ce qui est traduit par les adjectifs qualificatifs qui lui sont accolés : *felon et ennuieux*. Le premier adjectif est essentiellement négatif (son premier sens qualifie le traître), il insiste sur la cruauté, la

[269] Folio 105 r°, *ibid.*, p. 364.
[270] Un peu plus haut, le narrateur nous dit bien que *Se l'un peut occirre l'autre d'un seul coup, volentiers le feist.*
[271] Folio 108 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 374.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

fureur, la méchanceté. Ensuite, le second adjectif est à considérer selon la racine latine qui le fonde et renvoie à l'idée de haine (*odium*), en plus de celle de nuisance, d'épuisement et de peine. Il s'agit donc là d'un jeu sombre et mauvais, d'un jeux dangereux qui n'a finalement plus rien de ludique...

Pour autant, le narrateur persiste à assimiler l'affrontement à un *gieu*, ce qui est renforcé par le verbe *deduire* employé à deux reprises pour décrire les actions des combattants. De quel « divertissement » s'agit-il ici ? La flânerie et les réjouissances ne sont pourtant pas de rigueur dans cette manière de passer le temps. Quelques lignes plus loin, nous lisons encore dans la pensée intérieure d'Ariohan : *« Que que en bonnes euvres est le roy Meliadus, sans faille bien scet traire sanc d'autrui char par fine force. Ycestui gieu n'est mie bas.* […] *»*[272] Cette fois, ce n'est donc plus directement le narrateur, mais l'un des personnages impliqués dans la joute qui emploie cette comparaison, afin de souligner la valeur guerrière de son adversaire et la qualité du rituel qui les implique tous les deux et qu'ils donnent à voir.

Cette volonté de considérer le duel dramatique dont dépend l'avenir de Logres comme un jeu, tout en renversant les valeurs positives qui lui sont liées, est-elle une manière de dénoncer la gratuité, la vacuité, la cruauté de tels affrontements (aussi trouve-t-on trois occurrences de *felon*, *felonnie* sur seulement trois lignes de texte) considérés, de plus, comme de simples passe-temps ? Sinon, comment expliquer le sens de cette comparaison ?

Elle ne remet certes pas en cause l'admiration, transmise par le narrateur, pour la valeur et l'ardeur chevaleresques en jeu dans cet épisode crucial. Peut-être cette assimilation au jeu est-elle alors une manière de traduire ce plaisir et cette joie – analysés plus haut – des chevaliers à jouter ensemble, tout en dénonçant subtilement la violence intrinsèque. Cette comparaison reflète aussi le contexte dans lequel le combat à lieu : il s'agit en effet, d'un combat public auquel les chevaliers des armées des deux camps assistent. La dimension spectaculaire se trouve donc à la fois dans l'action elle-même et dans le fait qu'elle est observée attentivement par d'autres qui y prennent plaisir et s'en divertissent dans la mesure où leurs corps n'est pas directement impliqué dans l'affaire – même si l'issue du combat décidera de l'avenir de chacun d'eux, tension d'autant plus excitante. La dimension spectaculaire permet donc d'appréhender le

[272] Folio 105 v°, *ibid.*, p. 365.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

combat comme un jeu.[273] Cependant, le propre du jeu est qu'il n'a pas, normalement, de conséquence sur la vie « réelle », quelque soit son résultat. C'est précisément ce qui garantit que le jeu est un jeu (qu'il n'est qu'un jeu), ce qui en fait un espace-temps parallèle à celui de la « réalité ». Seulement dans le cas d'un *gieu felon et ennuieux* comme celui-ci – comme dans tous « jeux dangereux » –, les conséquences peuvent être mortelles, d'où la présence de ces adjectifs négatifs[274]. Mais si l'issue du jeu est funeste, elle a forcément des conséquences sur la « réalité », ce n'est donc plus un jeu…

On trouve un exemple explicite de cette comparaison de la joute et du jeu dans le *Tristan* en prose au cours d'un passage qui insiste notamment sur les « enjeux » du jeu des joutes. Si, du point de vue du vainqueur la joute est un jeu, du point de vue du vaincu, en revanche, la menace de la mort et du déshonneur interdisent de la voir comme tel. Tristan explique cette idée lors d'un dialogue avec un chevalier dont il veut savoir le nom et à qui il propose un *geu*. On note d'ailleurs que, par cette proposition, Tristan se place d'emblée du côté du vainqueur. Pour lui, la joute est bien un jeu car il est sûr d'en sortir vainqueur, ce qui est une façon d'intimider son adversaire :

> « […] Je vos part .I. geu et prenez laqele partie qe vos voudroiz : ou vos vos conbatroiz a moi, ou vos me diroiz vostre non. » Li chevalier conmence a sorrire de maltalant quant il entent ceste parole et respont : « Or oez partir biau gieu ! Se Diex vos saut, sire chevalier, tenez vos donc a gieu conbatre ? – Certes, fet monseignor Tristan, gieu est ce bien a celui qi vaint, et doel et corroz a celui qi est vaincuz, et por ce l'apelai je gieu. Prenez leqel qe vous voudroiz : ou vos me dites vostre non, ou vos vos conbatroiz a moi tout maintenant. »[275]

Par sa dernière réponse, Tristan contourne l'objection de son interlocuteur qui semble, lui, peu enclin à considérer la joute comme un jeu – son *sorrire de maltalant* et son interrogation l'indiquent. L'opposition établie ici par Tristan entre le *gieu* et le sentiment de *doel et corroz*, revient à poser l'équivalence entre le jeu et le sentiment de joie et plaisir que nous avions établie précédemment. Tristan parvient ainsi à répondre sans répondre au chevalier. Il ne donne finalement pas son point de vue sur l'acte de combattre en lui-même.

---

[273] Cette violence spectaculaire et ritualisée renvoie ainsi à une autre catégorie de « jeux » dangereux, ceux du cirque de l'Antiquité romaine, avec les combats de gladiateurs notamment. Ou bien encore, dans une certaine mesure, aux corridas, où le plaisir du spectateur naît de voir un combattant frôler le danger et jouer avec lui.

[274] Dans le cas des gladiateurs, par exemple, le caractère spectaculaire de la mort défie sa réalité et pourtant, le spectateur n'est fondamentalement pas dupe de toute la mise en scène qui orchestre la violence mortelle. C'est précisément cette posture double de conscience des enjeux réels et d'embrigadement dans la fiction qui crée l'excitation et le plaisir du spectateur – ce qui ressemble probablement à ce que ressentent les spectateurs des joutes chevaleresques.

[275] *Le roman de Tristan en prose*, t. V, publié sous la direction de Ph. MÉNARD, édité par Ch. FERLAMPIN-ACHER, Champion, Paris, 2007, p. 147-148.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Le verbe *jouer* employé dans quelques passages d'affrontements entre chevaliers se retrouve, dans un tout autre contexte, à la fin de la *Compilation* 2, au moment où Meliadus qui chevauche en quête de Guiron, retrouve inopinément son fils Tristan. Ces retrouvailles donnent lieu à un débordement de joie parmi les chevaliers présents qui finissent par être hébergés tous ensemble. L'épisode se conclut en ces termes :

*Après ces paroles, monterent tous en la tour de Marmonde. La se jouerent et esbatirent tout le jour et au vespre soupperent et puis s'alerent dormir et reposer*.[276]

La mention du « jeu » est donc différente de celles que nous avons précédemment étudiées puisqu'il s'agit clairement ici d'un temps de pause, de détente et de loisir courtois. Mais à quoi ces chevaliers jouent-ils ? À toutes sortes de jeux courtois sans doute (danse, chant, jeu de paume, échecs ?...). Le verbe *esbatre*, accolé au verbe *jouer* qu'il complète et renforce, peut nous aider à comprendre la nature de ces jeux, dans la mesure où il désigne en premier l'action de se battre et ensuite celle de se divertir. Il peut donc s'agir tout aussi bien de jeux physiques, de luttes compétitives – comme les joutes peuvent l'être. En outre, la notion d'agitation contenue dans le verbe *esbatre* est à la mesure de l'excitation joyeuse et de l'énergie débordante qui caractérisent les personnages de chevaliers. Les deux sens d'*esbatre*, loin de s'opposer, nous renvoient donc encore à cette ambiguïté propre au jeu des joutes chevaleresques. Ainsi, cette occurrence du verbe *jouer* n'est pas si éloignée des autres qu'il y paraît au premier abord et nous permet de cerner davantage l'état d'esprit des chevaliers de nos textes et cette propension générale à jouer, quelque soit le contexte, qui les caractérise.[277]

## Un jeu qui n'en est pas un…

Cette ambiguïté de la notion de jeu appliquée à des actes qui ne sont pas sans conséquence – ne serait-ce que physiquement – est sensible dans ces expressions qui présentent donc la joute comme un jeu, mais également dans des expressions qui insistent au contraire pour dire qu'il ne s'agit pas d'un jeu… Nous en avons relevé

[276] Folio 120 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 415. Ils ont donc bien *joué* toute la journée, nos chevaliers, ils se sont bien amusés, ils ont bien mangé et ils vont se coucher contents…
[277] Y a-t-il là un lien à voir avec la « jeunesse » de ces chevaliers ?



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

quatre qui prennent le contre-pied de celles étudiées plus haut[278].

Ainsi, au folio 36 v°, alors que le *Chevalier a l'Escu Vermeil* pense à son combat prochain contre Lancelot :

> […] il chevauche tout adés la teste enclinee vers terre, car il pensoit bien que ce n'estoit pas gieu que de combatre soy contre monseigneur Lancelot du Lac.[279]

La gestuelle – très picturale – mise en place par le texte met en valeur tout le sérieux du personnage plongé dans ses réflexions. Un sérieux expliqué ensuite par les pensées du chevalier qui considère que, justement, la joute à venir *n'estoit pas gieu*. Cette réflexion a pour effet de dramatiser la situation et de tendre le récit vers cet événement à venir.

La joute entre Lancelot et le Chevalier à l'Écu Vermeille aura lieu trois folios plus loin. Au moment où le texte décrit la course des deux combattants, on retrouve cette réflexion, prise en charge directement par le narrateur, cette fois :

> Et le Chevalier a l'Escu Vermeil lui vint a l'encontre, le glaive bessié, aussi fort comme se la foudre le chaçast, si viennent hardiement l'un encontre l'autre. Ce n'est mie jeu de leur venir, car ce semble tempeste. Et qu'en diroie je ? Garnis sont andui de grant force et preux et hardis sont durement.[280]

Cette réflexion sur le *jeu* arrive dans la description du début de la joute, lorsque les chevaliers s'élancent l'un vers l'autre et juste avant l'impact de leur rencontre, comme pour suspendre l'action avant l'instant crucial et attiser la curiosité du lecteur-auditeur. Il s'agit d'une tournure stéréotypée qui se retrouve à de nombreuses reprises dans le texte. En outre, cette brèche dans l'action permet au narrateur de faire l'éloge de la *force* et de la fureur (*ce semble tempeste*) des chevaliers au moment où rien n'est encore *joué*. Mais justement, les conséquences d'une telle violence empêche de considérer la joute comme un jeu. Cette réflexion permet de dramatiser la joute et met d'autant en valeur l'ardeur des combattants.

On retrouve le même effet dans les folios de transition, alors que Guiron s'élance contre Galeholt pour venger Lac :

> Il baissent les glaives et murent les chevaulx aux esperons et s'entrefierent moult hardiement. Que vous en diroie je ? *Ce n'est pas gieu de leur venir*, car li Maistres nous

[278] Mais il y en a d'autres tout au long de la prose. L'expression *ce n'estoit pas gieu de leur venir* est récurrente dans les descriptions de joutes.
[279] Folio 36 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 129.
[280] Folio 38 v°, *ibid.*, p. 136.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

> fait assavoir que ceste fu la plus perilleuse aventure et jouste et la plus dure qui Galeholt et Guiron eussent oncques fait a jour de leur vies jusques a cellui point. *Li cheval estoient fors et isnelz. Li chevalier qui dessus estoient furent fort et puissant.*[281]

L'effet de dramatisation est ici à son comble, tout comme l'insistance sur la force des combattants et même celle de leurs montures. La tension créée est d'autant plus mise en valeur que la présence du narrateur suprême, de l'auteur *Maistres* Rusticien de Pise, est ici convoquée.

La toute fin des folios de transition présente également une joute entre Galinaus (le fils de Guiron) et Lancelot comme n'étant pas un jeu :

> Il ne font nul delaiement, mais tout maintenant murent chevaulx des esperons et s'entreviennent a l'encontre moult hardiement. Et que vous yroie je dysant ? *Li cheval sont fors et isnelz et les chevaliers qui dessus estoient furent fort et puissant*. Il vindrent bien efforciement. *Ce n'estoit pas gieu de leur venir*, car il venoient si grant aleure que *il sembloit que la terre deust fondre dessoubz eulx*, car chascun vouldroit mourir qu'il fust abatus.[282]

À travers ces références à l'idée de jeu, on retrouve dans une certaine mesure le même état d'esprit que dans les formulations stéréotypées qui comparent les chevaliers à des enfants, comme par exemple au folio 103 v° :

> Quant le roy Artus, qui moult ententivement regardoit le commencement de la bataille, voit le coup que le roy Meliadus reçoit, tout le cuer lui fremist et dist que ce ne sont mie coups d'enfant que cil va donnant. Bien moustre voirement que il est chevalier de trop grant force et de trop grant povoir […].[283]

La formulation *ce ne sont mie coups d'enfant* apparaît dans le même contexte de joute que les exemples précédents. Elle est équivalente à la comparaison négative c*e n'estoit pas gieu de leur venir*. La différence est que l'une correspond aux coups échangés et l'autre à la course qui ouvre la joute. Mais dans les deux cas, l'intention est de mettre en valeur la *force* spectaculaire des combattants et, par conséquent, la « réalité » et le sérieux du danger encouru.

[281] Folio 73 v°, *ibid*., p. 252.
[282] Folio 78 v°, *ibid*., p. 269.
[283] Folio 103 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 358.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

## L'iconographie du jeu des joutes

Cette façon ambiguë de considérer les joutes tantôt comme un jeu, tantôt comme une *perilleuse aventure* reflète bien l'état d'esprit des chevaliers de nos textes qui fluctuent sans cesse entre légèreté et gravité, entre tendresse et violence, entre joie et douleur.

L'iconographie des deux volumes Arsenal 3477 et 3478 est l'une de celle qui nous semble le plus représenter cette ambiguïté dans les nombreuses scènes de bataille qu'elle offre. Les derniers extraits de texte que nous avons convoqués apportaient une attention particulière, bien que stéréotypée, aux chevaux. Ces derniers sont souvent décrits comme étant aussi « forts » que leurs possesseurs, comme l'indique le beau parallélisme du folio 73 v° : *Li cheval estoient fors et isnelz. Li chevalier qui dessus estoient furent fort et puissant*, par exemple, ou encore celui du folio 102 v°, dans la partie du *Roman de Meliadus* : *Les chevaulx sont fors et courant et viennent bruiant comme foudre, et les chevaliers fors et roides*. Ainsi, la spécificité du cheval est d'allier à la force la vitesse, tandis que le chevalier allie à la force, la puissance – qui lui permet de renverser l'adversaire et surtout de résister aux chocs.[284] Nous avions déjà vu, lors de l'analyse de la miniature 35 du manuscrit BnF fr. 340, que la représentation du cheval pouvait valoir comme symbole de la force guerrière des combattants. Il en est de même dans le manuscrit Arsenal 3477-3478 dont nous prendrons particulièrement en exemple le second volume.

Ce second volume, en effet, comprend une majorité de scènes de bataille. Sur les quarante-neuf miniatures (dont trente présentent des affrontements), seules cinq ne figurent aucun cheval. En outre, l'iconographie des chevaux de ce manuscrit renvoie, d'une certaine manière, à cette ambiguë notion de jeu que nous avons mise en évidence et que l'expression « jeux dangereux » rend bien. En effet, les nombreux chevaux de ce programme sont particulièrement fougueux, agressifs, mais aussi, dans quelques cas, désarticulés jusqu'à en être grotesques. Ces postures – qui restent exceptionnelles : on n'en compte que trois –, permettent à la fois de rendre la démesure de la violence et de la dédramatiser, redonnant ainsi une certaine légèreté ludique à ces joutes, malgré le sang qui coule.[285]

[284] La combativité du cheval est un motif courant depuis les chansons de geste. Voir à ce propos la synthèse fournie par B. Prévost et B. Ribemont dans leur ouvrage : *Le cheval en France au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 229 et suivantes.

[285] Jusqu'à quel point ces postures déclenchent le sourire ou le rire médiéval, c'est ce que nous ne pouvons savoir. Nous essaierons donc de ne pas tomber dans le piège d'une vision trop « moderne » de ces scènes, qui aurait



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

L'ardeur caractéristique des représentations des chevaux reflète indirectement celle des chevaliers et extériorise ce qui, chez eux, restent souvent invisible sous l'armure et le heaume.[286] Ainsi, les chevaux du manuscrit Arsenal 3478 sont figurés avec un soin tout particulier[287]. De nombreux détails anatomiques servent notamment à traduire leur ardeur violente, dont certains nous permettent de constater – autre manière d'appuyer l'idée dominante de puissance – qu'il s'agit bien de mâles et non de juments. Certaines miniatures vont même jusqu'à représenter des écuyers en train de fouetter des chevaux pour en mater la nervosité extrême (les images 2 et 32 sont particulièrement expressives).[288]

L'importance accordée à la représentation de leur tête est remarquable. Nous voyons souvent des yeux écarquillés, gros, ronds, blancs et agrandis de longs cils noirs qui ourlent leurs paupières – signes qui peuvent traduire la violence comme l'effroi[289]. Les bouches sont la plupart du temps figurées ouvertes, dentition visible, évoquant ainsi le souffle de l'effort physique et surtout les hennissements – là encore, ces signes peuvent traduire à la fois la violence agressive et l'effroi. De rares passages de texte insistent sur les têtes des chevaux. Nous en avons relevé un dans lequel un parallélisme explicite est dressé entre les têtes des chevaux et les épées, toutes deux agissant comme signe offensif d'ardeur guerrière. Il s'agit d'une scène de mêlée de la *Compilation* 1 :

> Il n'y font nulle demourance, ains lessent courre sus eulx, et quant il les virent venir, il les congnurent bien. Il ne les refusent pas, ains leur drecent les testes de leurs

facilement tendance à interpréter comme comique ce qu'un esprit médiéval verrait comme le signe de l'effroi. Nous proposons ici une hypothèse d'interprétation.

[286] Christiane Raynaud souligne le rôle de l'anthropomorphisme dans les représentations de chevaux : « Le cheval se substitue au maître et traduit un état d'esprit et des sentiments que l'armure du cavalier et sa nature noble ne lui permettent pas de manifester pour des raisons de bienséance. » (« Le cavalier et sa monture : conventions iconographiques et innovations dans le *Roman de Tristan* en prose », dans *Le cheval dans le monde médiéval*, *Senefiance*, n° 32, CUER MA, 1992, p. 474.

[287] Les chevaux des manuscrits BnF fr. 350 et Bodmer 96 également, nous le verrons plus loin. Certains chevaux du manuscrit BnF fr. 338 (qui comptent plusieurs peintres), en revanche, sont beaucoup plus schématiques.

[288] Certaines miniatures du manuscrit BnF fr. 5243 sont encore plus évocatrices, comme par exemple l'image 16 (folio 14 r°) qui présente au premier plan la croupe d'un cheval pourvu de testicules bien visibles. L'iconographie de ce manuscrit prête une attention particulière aux représentations de ses chevaux dont l'ardeur et la noblesse se trouvent toujours soulignées (on les voit également être fouettés, se cabrant, hennissant…). La jument n'est, quant à elle, pas une monture digne d'un chevalier. Elle « apparaît avant tout comme une bête de somme », ou comme « la monture d'un clerc ou d'un marchand, d'un individu de rang social considéré comme inférieur, au même titre que le roncin. » (B. PRÉVOST et B. RIBEMONT, *Le cheval en France au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 186). Les auteurs notent encore : « l'iconographie révèle d'autant mieux le rôle du cheval que, par définition, elle fonctionne quasi-uniquement par signes. Il s'agit alors de 'lire' le cheval pour mieux connaître le cavalier. Le chevalier est monté en général sur un mâle qui, pendant le combat, montre sa propre vaillance, y compris par le truchement de ses organes génitaux : en extension, bouche ouverte, dents dehors, la tête en avant, avec parfois le 'regard agressif'. » (B. PRÉVOST et B. RIBEMONT, *op. cit.*, p. 208)

[289] Les yeux des nombreux chevaux du manuscrit BnF fr. 350 sont également remarquables : ils indiquent très nettement ce que les chevaux regardent et certains louchent même… (cf. les images 9, 27, 28, 32, 40, *etc.*). Leurs bouches mordantes ou hennissantes sont également expressives.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

chevaulx, les espees contremont, et leur vont a l'encontre moult hardiement […].[290]

Seules quatre miniatures du volume Arsenal 3478 figurent des chevaux bouches fermées, ce qui donne la mesure de l'ardeur dominante développée par le programme iconographique de ce manuscrit[291].

Les deux volumes du manuscrit Bodmer 96 présentent une particularité intéressante concernant les signes d'agressivité des chevaux. Dans ce manuscrit, les scènes de bataille ne sont pas dominantes. En effet, parmi les cinquante-six miniatures qui concernent la portion de texte qui nous intéresse, treize représentent des combats ou des résultats immédiats de combats. Cependant, la figuration des chevaux n'en est pas délaissée pour autant et seules dix-sept miniatures n'en contiennent aucun. Nous avons déjà eu l'occasion, dans la première partie, d'étudier certaines images de ce manuscrit du début du XV$^{e}$ siècle qui a une façon spécifique de représenter les chevaliers, entièrement armés, dont la moindre parcelle de chair est invisible – les opposant ainsi nettement aux personnages figurés en civil dont le visage et les mains nus permettent la figuration des échanges de parole. En outre, les montures, à l'image des chevaliers, sont recouvertes de caparaçons qui les masquent. Cependant, les éléments importants comme les oreilles, les yeux, les bouches et les sabots cloutés (tous éléments qui permettent, en somme, un mouvement de communication vers l'autre) sont laissés apparents, ce qui leur confère une expressivité qui contraste avec celle qui brille par son absence, chez les chevaliers. Les yeux de ces chevaux, notamment, ressortent de façon remarquable dans leurs têtes couvertes. Ils apparaissent par un trou en forme d'amande ménagé dans le tissu et qui effile délicatement leur regard. Ces yeux, peints avec soin (ce qui les rend presque humains, dans certaines miniatures[292]), sont soulignés par l'ourlet coloré de ces ouvertures. Un fin trait de peinture dorée et un cerne noir rehaussent ainsi doublement les yeux qui apparaissent. L'autre détail anatomique par le biais duquel l'expressivité des chevaux se déploie est contenu dans leurs bouches. Tous les chevaux de ce programme iconographique sont figurés la bouche grande ouverte, dents blanches et langue rose apparentes, y compris ceux que chevauchent des civils (hommes ou femmes). Cette caractéristique, qui insiste sur l'idée de fougue de chevaux hennissant, soufflant, haletant, nerveux, nous place donc d'emblée dans la manifestation d'une énergie animale qui reflète l'énergie dominante du récit (celle qui pousse les

[290] Folio 58 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 204.
[291] Les images 12, 13, 34, 46.
[292] Voir par exemple l'image 56 (folio 260 r°, Bodmer 96$^{2}$) !



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

personnages à se battre, à cheminer, à se rencontrer, à parler, à pleurer, à rire…). Cependant, si les chevaux des civils, comme des chevaliers, présentent une même caractéristique, alors la spécificité des uns sur les autres est effacée. Un cheval monté par une femme élégante serait donc aussi ardent et agressif qu'une monture de chevalier *armé de toutes armes*, en plein combat… Cela n'est guère envisageable, même dans une optique de contestation du statut chevaleresque. Le miniaturiste a donc mis au point une technique subtile qui permet de différencier les cavalier selon leur condition sociale et leur statut.

Ainsi, en détaillant la dentition des chevaux, l'on s'aperçoit que celles qui se rapportent aux chevaliers armés sont bien marquées de traits noirs qui autonomisent chaque dent – faisant de la béance de la bouche un sourire mordant. Alors que les rangées de dents des montures des civils sont représentées par une simple bande blanche, unie et lisse qui adoucit sensiblement l'air des chevaux. Les montures des femmes, par exemple, n'ont pas de sourire mordant[293], ceux de la majorité des civils (rois, écuyers, chevaliers en habits courtois) non plus. Toutefois, il arrive que ces catégories soient brouillés, que des montures d'hommes élégants aient des dents marquées et que celles des chevaux de combattants ne le soient pas. Dans ce cas, la présence ou l'absence de ce détail donne des indications qui hiérarchisent les personnages (psychologiquement, socialement) dans des situations données. Ainsi, des chevaliers en pleine joute équilibrée ont tous deux des chevaux *mordants* (image 56, folio 260 r°, Bodmer 96[2]). En revanche, les montures de chevaliers abattus ont des dents lisses (image 32, folio 310 r°, Bodmer 96[1]). L'image 3, que nous avions étudiée en première partie – figurant un chevalier en train d'attaquer le roi Arthur et défendu à l'épée par un homme de son escorte –, présente également ce détail qui brouille les catégorisations. Le cheval de l'attaquant est évidemment *mordant*, et ceux du groupe des civils (quatre homme élégants, dont un couronné) ont des dents lisses, à l'exception toutefois de la monture de l'homme qui, brandissant son épée, protège le roi. Le caractère offensif de ce personnage et sa condition chevaleresque (malgré ses vêtements courtois, il porte une épée) sont donc appuyés dans l'image par la présence des dents mordantes de sa monture. Ce code efficace (qui consiste pourtant en un infime détail) est exploité dans toutes les miniatures du programme de ce manuscrit. Cette subtilité de

[293] Voir, par exemple, l'image 17 (folio 238 r°, Bodmer 96[1]) où les montures des quatre femmes s'opposent à celle du chevalier qui va à leur rencontre, par la seule présence de traits noirs dans les dents de son cheval.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Bodmer, t. 1, fol. 310 r° (image 32)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

détail concernant le degré d'agressivité du cheval permet ainsi de multiplier les situations et de donner des informations sur chaque personnage (condition, caractère, événement) au-delà de leur apparence dominante, ce qui enrichit considérablement le sens et le récit de chaque représentation.

Dans la majorité des miniatures du manuscrit Arsenal 3478, les chevaux sont également figurés plein de fougue et d'agressivité. Ils sont notamment souvent représentés en pleine extension, occupant ainsi une grande partie de l'image et même la largeur entière, lors de scènes de joutes qui figurent les chevaliers l'un en face de l'autre.[294] Cette extension traduit à la fois la force, l'impétuosité, mais aussi la rapidité de ces animaux – c'est pourquoi l'adjectif qualificatif *isnel* est si souvent employé pour les décrire. Leurs extensions sont telles que souvent les queues des chevaux débordent du cadre des miniatures. Cela se produit dans quinze miniatures : neuf cas concernent la queue du cheval des vainqueurs, cinq cas, celle des vaincus et dans seulement deux cas, la joute est équilibrée. Les queues ont des longueurs variables, mais peuvent être très déployées – et parfois même de légers traits de plume les prolongent au-delà de la touche de couleur. Dans la mesure où il se retrouve majoritairement pour les vainqueurs, nous pouvons conclure de ce détail qu'il est un indice de la violence et du débordement de l'énergie physique – animale et humaine, selon l'idée bien établie que le chevalier et sa monture ne font qu'un[295]. Ce détail, signe de vitesse, permet donc de traduire aussi l'idée conjointe de mouvement et anime efficacement les miniatures[296].

La miniature 20, par exemple, regroupe, à elle seule, tous les signes d'ardeur chevaleresque. Le cheval du vainqueur est en extension sur les deux tiers de la largeur de l'image, la queue hors du cadre. Bouche ouverte, dents apparentes, naseaux

[294] Voir, par exemple, l'image 25, folio , Arsenal 3478.
[295] Denis Hüe donne une définition qui synthétise bien le caractère particulier de cet animal et les liens qui l'unissent à l'homme : « Le cheval n'est pas qu'un animal : il cristallise l'imaginaire. Il se mêle à l'homme et s'associe à lui, avant de devenir sa plus belle conquête. » (« L'orgueil du cheval », dans *Le cheval dans le monde médiéval*, *Senefiance*, n° 32, CUER MA, 1992, p. 259.)
[296] Les queues des chevaux sont les seuls éléments qui sortent des miniatures de ce manuscrit. Très rares sont les armes qui débordent du cadre (nous trouvons une épée) ou les détails architecturaux (exceptées deux toitures de tour), contrairement à ce que l'on rencontre fréquemment dans l'iconographie médiévales depuis l'invention des bordures qui délimitent les peintures. Cette spécificité met donc d'autant plus en valeur et en relief les chevaux, ainsi que l'idée de mouvement, de vitesse et de force qu'ils incarnent et communiquent à leur cavalier – le cheval étant la face animale des personnages de chevaliers. Cette complémentarité essentielle, qui donne son nom à cette catégorie de personnage, permet d'ailleurs d'aller plus loin que la fusion impliquée par les représentations imaginaires de centaures, car à être mi-homme mi-animal, l'on n'est finalement rien. Les chevaliers, quant à eux, sont des hommes dont la part animale, toute extériorisée et maîtrisée soit-elle, est essentielle à l'établissement de la personnalité, du mode d'existence, et finalement à l'être même. Sur la figure du centaure, voir l'article de Sébastien Douchet, « La peau du centaure. À la frontière de l'humanité et de l'animalité : remarques historiques et littéraires », *Micrologus*, 13, *La Pelle umana – The human skin*, actes du colloque « La peau humaine. Savoirs, symboles, représentations », 27-30 novembre 2002, Lausanne, 2005, p. 285-312.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

extrêmement dilatés, œil écarquillé, tous ces éléments donnent à la tête du cheval un air d'agressivité hallucinée. De plus, le chevalier qui le monte semble lui-même gonflé de cette ardeur, comme le traduit l'élégante tunique d'un rouge éclatant qui recouvre son armure et flotte derrière lui, indiquant la vitesse de la course et la puissance du choc qui renverse l'adversaire.

Au contraire, les queues des chevaux coupées par le cadre peuvent produire un effet inverse d'immobilisme de la monture et donc du chevalier. C'est le cas, par exemple, du cheval de l'image 6 dont la queue est coupée et dont la première moitié du corps disparaît derrière le cheval qui occupe le premier plan. Cet effet d'immobilisme lié à la disparition de certains éléments physiques du cheval est cohérent avec la situation, puisque le chevalier qui le monte est en train de se faire renverser. Dans d'autres cas, en revanche, les queues déployées hors du cadre sont celles des montures des vaincus. Ce débordement traduit toujours l'idée de vitesse et de violence, seulement le mouvement induit mime, non plus l'ardeur du vainqueur, mais la chute du vaincu – dont la vitesse dépend de la violence du coup portée, ce qui est donc une manière indirecte de traduire l'ardeur du vainqueur. La queue du cheval déployée hors de l'image donne ainsi la direction que le corps du chevalier va prendre en tombant et le devance en quelque sorte. Dans l'image 14, par exemple, la queue du cheval indique le mouvement de sortie du personnage dont la courbe du corps renversé en arrière s'apprête à sortir de l'image – le vaincu est ainsi évacué du champ de la joute comme de celui de l'image, son déshonneur le rejette vers la marge. L'image 26 présente une même composition : le corps du chevalier tombant en arrière suit le mouvement de la queue de son cheval qui déborde largement dans la marge. La direction de sa chute est doublement soulignée par la gestuelle développée qui lui fait tendre son bras gauche vers la queue du cheval que sa main, grande ouverte, frôle.

La violence des combats prend une tournure tellement excessive, dans certaines scènes, que son impact sur les corps des chevaliers et surtout de leurs montures, produit des postures désarticulées et grotesques. En effet, plus la course est rapide, plus la force est grande et plus le choc produit des situations où le désordre des corps est à la mesure de la violence de l'énergie déployée dans la joute. Cette démesure crée des situations spectaculaires qui, quand elles ne génèrent pas un sentiment d'effroi, se prêtent facilement au grotesque. L'image 21, située page 189, est particulièrement remarquable de ce point de vue (*infra* p.295). Cette miniature est précédée de la rubrique suivante :



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

BnF - ARS - MS 3478, page 84 / *BnF-DRE-Utilisation Réglementée*

Arsenal, ms. 3478, p. 84 (image 6)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Arsenal, ms. 3478, p. 222 (image 26)

BnF - ARS - MS 3478, page 155 / *BnF-DRE-Utilisation Réglementée*

Arsenal, ms. 3478, p. 155 (image 14)

BnF - ARS - MS 3478, page 172 / *BnF-DRE-Utilisation Réglementée*

Arsenal, ms. 347, p/ 172 (image 20)

> Ainsi comme Guirons josta au frere de la lede damoiselle, et s'entreferirent si roidement qu'ilz se portent a terre les chevaux suz leur corps, et fu li chevaux Guirons crevez du dur encontré.

La rubrique insiste ainsi sur l'inversion de la normalité qui veut que le chevalier soit en hauteur sur sa monture : ici, les chevaliers sont dits *a terre les chevaux suz leur corps*. L'image ne représente pas exactement cela, car les deux corps sont dans l'accomplissement du mouvement de leur chute et non dans le résultat. Ils sont donc encore figurés sur les chevaux, au premier plan de l'image qui les met en valeur, et non sous les montures qui les auraient cachés. Le miniaturiste, s'il ne suit pas les indications de la rubrique afin de dramatiser le résultat de la joute par une mise en scène spectaculaire des corps, insiste fortement, en revanche, sur l'idée de chute. Le chevalier de droite notamment – identifiable à Guiron, étant vêtu plus noblement que celui de gauche et son cheval étant blessé, conformément à la rubrique – développe une gestuelle très expressive. Il est figuré en position de plongeon, tête en bas, touchant presque l'herbe, bras repliés et mains jointes au niveau du visage. Sa tunique rouge flotte dans les airs, gonflée par l'impulsion violente de sa chute. Le corps intégralement renversé du chevalier, tête en bas et pieds en l'air, traduit ainsi cette inversion d'un état normal décrit dans la rubrique. Le corps plongeant, prolongé par la pointe dynamique du heaume vers le sol, est parallèle au mouvement de la queue du cheval qui sort du cadre. Sa longueur et son mouvement d'ondulation indiquent, de manière très sensible, la direction de la chute de Guiron. Son cheval, qui occupe le premier plan, est également remarquable. Outre cette longue queue ondulante, il présente ostensiblement sa croupe arrondie et affaissée au lecteur. D'autre part, son encolure, sa tête, et ses membres antérieurs sont présentés de face, au centre de l'image – donc directement face au lecteur. Une large plaie à son flanc laisse échapper des flots de sang – selon ce qui est mis en valeur par les derniers mots de la rubrique *fu li chevaux Guirons crevez*. La violence de cette scène, la gestuelle du corps renversé du chevalier ainsi que celui du cheval écrasé sous le choc de la joute, le sang répandu, tous ces éléments dramatiques se trouvent cependant contrebalancés par l'attitude du cheval de Guiron. En plus de sa croupe, ses antérieurs désarticulés – dont les membres partent à gauche et à droite –, ses deux yeux ronds effarés lui confèrent un air grotesque.

Dans la mesure où ce genre de mises en scène des chevaux ne sont pas



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

systématiques – seules trois miniatures présentent ces compositions parmi toutes les scènes de bataille du programme[297] –, qu'elles mettent en place des éléments que l'on retrouve de l'une à l'autre et qui ressortent de la série iconographique, il ne nous semble pas erroné de conclure qu'un certain effet de grotesque est recherché par le miniaturiste, même s'il faut rester prudent. Ces compositions permettent au lecteur d'appréhender la violence des images sous un angle moins exclusivement dramatique.[298]

Les images 10 et 42 présentent également des montures écrasées sous la violence de l'assaut, membres disloqués, croupe ressortie, tête effarée, bouche ouverte, dont les yeux sont pris d'un strabisme divergent… La miniature 10, selon la rubrique, correspond à une lutte entre le Bon Chevalier sans Peur et un géant (figuré sous les traits d'un chevalier). L'image 42 représente un carnage héroïque perpétré par Guiron, qui comme l'indique la rubrique, vainc *.XXXII. chevaliers qui estoyent armez de toutes armes, et .XXXV. sergens armez, et puis abati d'un glaive Danayn le roux et monseigneur Lac et Amant de Lespine et monseigneur Helyain le Bloy*. Cette scène, d'une grande violence, n'en a pas moins un caractère grotesque, par la position de la monture du chevalier qui se fait abattre. Il est affaissé sur ses antérieurs pliés, tandis que ses postérieurs sont tendus, ce qui met en valeur sa croupe ronde, fièrement dressée. Cette posture bancale reproduit, et souligne, celle du chevalier qui le monte. La tête de celui-ci est saisie par Guiron et maintenue vers le bas pour le déséquilibrer et le faire tomber, ce qui a pour conséquence de faire ressortir son postérieur dont l'arrondi est lissé par le drapé bleu de la tunique.

Il s'agit donc, à chaque fois, de combats dont l'ampleur héroïque et la violence excessive peuvent prêter à ce jeu sur la démesure spectaculaire et sur le grotesque.[299] La fonction de dédramatisation prend alors tout son sens. Christine Ferlampin-Acher écrit à propos de certaines situations « burlesques » chez les personnages de chevaliers du

[297] Six miniatures (les images 10, 19, 20, 21, 31 et 42) donnent à voir des joutes où les chevaux s'affaissent, accordant toujours une bonne place à la figuration des croupes arrondies. Mais seules trois d'entre elles développent des signes que l'on peut interpréter comme grotesques : les images 10, 21 et 42.

[298] Christine Ferlampin-Acher développe la notion de « burlesque » dans son étude sur le cheval dans le roman de *Perceforest* : « Le cheval dans *Perceforest* : réalisme, surnaturel et burlesque », dans *Le cheval dans le monde médiéval, Senefiance*, n° 32, CUER MA, 1992, p. 211-236. Les deux volumes BnF fr. 356-357 représentent également avec beaucoup de soin et de fougue les chevaux. Certaines scènes de grande violence où ceux-ci s'écroulent sous les chocs reçus, peuvent également, par le désordre extrême qui en résulte, prêter autant à rire qu'à pleurer. Par exemple, la miniature 42 (folio 192 v°) du ms BnF fr. 356 où un cheval est représenté « les quatre fers en l'air »…

[299] Cette outrance dans la représentation des corps violentés, désarticulés en des positions ridicules, avec les blessures et les flots de sang qui les accompagnent, tout cela donne à ces scènes de carnage des allures véritablement grandguignolesques. Ainsi, le spectateur oscille entre le sentiment d'horreur et le rire (libérateur). Sur le théâtre de Grand-Guignol, voir *Le Grand-Guignol. Théâtre des peurs de la Belle Époque*, Agnès PIERRON (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

BnF - ARS - MS 3478, page 744 / *BnF-DRE-Utilisation Réglementée*

Arsenal, ms. 3478, p. 744 (image 42)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

*Perceforest*, que le « burlesque remplit deux fonctions : il rend acceptable l'abaissement du chevalier, présenté comme une plaisanterie, et il permet d'exprimer et de conjurer l'inquiétude. »[300] L'auteur relie cette question à celle du statut du chevalier, en « mutation » dans ce roman tardif et dont le statut héroïque est remis en cause par le récit. Ce que nous jugeons comme grotesque dans certaines miniatures du manuscrit Arsenal 3478 (réalisé entre la fin du XIV^e^ et le début du XV^e^ siècle), permet-il de déceler une intention critique des miniaturistes sur ces combats et sur le statut des chevaliers ? C'est possible, mais l'emploi de ces éléments picturaux n'étant pas assez systématiquement développé, nous ne nous avancerons pas plus avant dans l'hypothèse.[301]

La mise en scène du caractère spectaculaire des joutes, qui contribue parfois à façonner leur dimension grotesque, se retrouve dans la violence mais également dans le mise en scène du regard à l'intérieur des miniatures. Il est d'ailleurs étonnant de constater que, dans le manuscrit Arsenal 3478, le grotesque se suffit en soi-même et ne présente pas de mise en scène du regard. Ainsi, parmi les trois scènes relevées, aucune ne présente de personnage spectateur. L'iconographie des deux volumes de l'Arsenal exploite bien la dimension spectaculaire des joutes, par la mise en abyme du regard qui fait que les scènes représentées sont d'abord vues par des spectateurs internes, avant l'œil du lecteur-spectateur du manuscrit. En effet, rares sont les scènes de bataille qui ne sont pas regardées par des personnages extérieurs au combat. Sur les six miniatures de bataille contenues dans le volume 3477, cinq sont représentées avec des spectateurs ; sur les trente miniatures de bataille du volume 3478, quinze contiennent un ou plusieurs spectateurs (chevaliers, hommes en civil, femmes et même, dans quatre cas, des chevaux !). Une dimension spectaculaire également présente de façon dominante dans les manuscrits BnF fr. 338 et BnF fr. 5243 (tous deux de la fin du XIV^e^ siècle). Ces spectateurs toujours placés en retrait par rapport aux combattants, sur des chevaux, à pied, ou encore (ce qui est beaucoup exploité par l'iconographie du manuscrit BnF fr. 338) en haut de donjons qui offrent une vue plongeante et globale sur les joutes, ont

[300] Christine FERLAMPIN-ACHER, « Le cheval dans *Perceforest* : réalisme, surnaturel et burlesque », dans *Le cheval dans le monde médiéval*, *Senefiance*, n° 32, CUER MA, 1992, p. 232.

[301] Nous rejoignons ainsi une tradition épique, exposée notamment par Philippe Ménard, concernant les chevaliers de certaines chansons de gestes dont la violence excessive peut aller jusqu'à produire du comique : « Assez souvent, les personnages épiques ne maîtrisent guère leur réaction. Ils apparaissent impulsifs, impétueux, irascibles. C'est peut-être là chez les trouvères un trait de réalisme, mais c'est aussi, semble-t-il, un trait comique. », Ph. MÉNARD, *Le rire et le sourire…*, *op. cit.*, p. 64. L'iconographie du manuscrit Bodmer 96 affiche également une certaine tendance à représenter ses chevaliers dans des situations grotesques. Voir, par exemple la miniature 34 (folio 310 r°), où l'un des deux chevaliers à terre est figuré à quatre pattes.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

généralement le regard tourné vers le scène principale. Ils ont parfois la tête inclinée et font aussi des gestes de paroles qui agissent comme autant de commentaires sur ce qu'ils sont en train de voir. Le volume Arsenal 3478 notamment, développe toute une gestuelle de commentaires des personnages qui regardent, seuls ou à plusieurs, les joutes : les têtes sont inclinées vers le centre de l'image, ou parfois tournées les unes vers les autres pour se parler, les mains font le signe de parole ou encore, tenues contre la poitrine, semblent exprimer émotion, pitié, face à la violence du spectacle.[302]Le texte du manuscrit BnF fr. 340 insiste souvent sur la présence de spectateurs lors des combats, mais il s'agit presque toujours de chevaliers – et non de civils, comme dans de nombreuses miniatures – qui regardent et commentent, par des dialogues ou des discours intérieurs, les prouesses chevaleresques. On lit, par exemple, au folio 65 v° :

> Et Guiron qui la bataille regardoit moult ententivement dist bien a soy meïsme selon son jugement qu'il sont andui les meilleurs chevaliers de tout le monde et que voirement est ce la plus vigueuse bataille et la plus aspre que il veïst oncques mais […].[303]

Ce type de commentaires, qui appuie en outre sur la qualité du regard porté (*moult ententivement*), se retrouve régulièrement tout au long de la prose de la *Compilation* et du *Roman de Meliadus*. Dans ce dernier texte, le long duel entre Ariohan et Meliadus notamment se prête à de nombreux regards et commentaires inquiets ou exaltés de la part chevaliers des deux armées qui font des pronostiques sur l'issue du combat. Souvent, également, les chevaliers spectateurs servent à prendre la relève de ceux qui se font abattre. Ils assistent aux joutes, en attendant d'y prendre part à leur tour. Ainsi, par exemple, l'attitude de Boort, après qu'il a vu tous ses compagnons se faire abattre par le Chevalier à l'Écu d'Or :

> Quant le roy Boort, qui bien estoit un des meilleurs chevaliers du monde et des miex jousteurs, ot veu ainsi ses .IIII. compaignons a la terre aler, il dist : « Haa, mere de Dieu, que puet ce estre quant je voy ces .IIII. chevaliers que l'en tient aux meilleurs du monde qui ainsi sont porté a la terre par un seul chevalier ? Certes, ce ne puet estre que ce ne soit enchantement […].[304]

Le narrateur, puis le personnage lui-même dans son discours intérieur direct, insistent sur la passivité du regard porté (*ot veu, je voy*) sur la scène. Ce regard est le signe de l'extériorité du personnage par rapport à l'action principale – ainsi, passivité et

[302] Dans le cas de miniatures représentant des tournois, la mise en scène de l'image s'organise entièrement autour de la dimension spectaculaire des affrontements.
[303] Transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 227.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

extériorité se mêlent. C'est précisément cette extériorité qui permet à Boort de mesurer le caractère spectaculaire de la bataille. Tellement spectaculaire, d'ailleurs, qu'elle est comparée à un *enchantement*. Mais cette passivité du regard et du discours intérieur n'a qu'un temps dans les romans de chevalerie. Boort s'adresse ensuite au Chevalier à l'Écu d'or, lui réclamant la joute afin de venger ses compagnons, puis il s'élance contre lui. Le corps prend immédiatement le relais de la parole et la performance physique prolonge, sur un autre mode relationnel, le dialogue engagé entre les deux chevaliers.

## B. – Le choc des corps

### La performance physique

La violence de chaque joute est toujours décrite selon un même procédé par le narrateur. Les corps chevaleresques, en s'armant, puis en s'élançant les uns vers les autres, relayent rapidement les dernières paroles échangées entre des interlocuteurs devenus adversaires. L'énergie physique domine alors et toute l'attention (du narrateur, des personnages spectateurs et du lecteur) se focalise sur l'attraction de ces masses de violence que constitue chaque bloc de chevalier sur sa monture. La course qui les attire l'un vers l'autre est l'élément primordial de la joute, lieu du premier déploiement de l'énergie violente. C'est elle qui évalue d'emblée le degré d'intensité du combat, sur un mode toujours superlatif. Aussi cette course donne-t-elle lieu à des comparaisons stéréotypées qui se déclinent toutes autour de l'idée de cataclysme qui bouleverse le calme et l'ordre de la nature. Un passage du folio 70 v° reflète, comme tant d'autres, les diverses étapes de ces descriptions codifiées :

> A tant n'y ot plus de delaiement. Le chevalier prist son escu et le fist descouvrir et prist un glaive court et gros et un fer trenchant. Il s'esloignent et baissent les glaives et hurtent chevaulx des esperons. Il vindrent li uns contre l'autre si grant aleure qu'il sembloit que la terre deust fondre dessoubz eulx.[305]

[304] Folio 71 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 244.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Lors de ces descriptions, l'auteur utilise toujours le verbe *sembler*, ainsi que le subjonctif imparfait, ce qui nous placent dans le domaine de l'apparence fantasmée, garantissant le caractère irréel de la comparaison. L'excès poétique de ces images se déclinent en quelques possibilités : *Il venoient si bruiant que il sembloit que la terre deüst fondre dessoubz eulx, il venoient de si grant aleüre que il sembloient vent*[306]*, que il sembloit bien que tout le monde deüst fondre dessoubz eulx*[307]*, il venoient si bruiant qu'il sembloit bien que tout le monde deüst fondre dessoubz leurs piez*[308]*, il vindrent si bruiant comme se la fouldre les chaçast*[309]*, il viennent li uns vers li autres si grant aleüre que ce sembloit foudre et tempeste*[310]*, etc.*

Séisme, vent, orage, tempête sont ainsi couramment convoqués, avec tout l'imaginaire de fureur effrayante lié à l'idée du déchaînement incontrôlable de forces naturelles redoutées. Par ces images, la vitesse des chevaux et la puissance des chevaliers sont donc rendues, encore une fois, de façon spectaculaire. L'énergie violente des chevaliers égale ainsi celle de la nature, et tous les éléments qui ne participent pas de cet état furieux ne peuvent en être que spectateurs, ou victimes. À travers ces images, se retrouve l'idée de « turbulence frénétique » dont parle Georges Bataille – et l'acception également météorologique de « turbulence » prend ici une belle place... La première sensation qui ressort de ces diverses comparaisons est le bruit. Le texte insiste fréquemment sur ce point dans des formulations stéréotypées comme : *il venoient si bruiant*. C'est donc l'idée de vitesse mais aussi de bruit qui hisse la violence des chevaliers au niveau de celle des tempêtes et autres cataclysmes.

Par l'intermédiaire de telles images, le lecteur imagine aisément la violence du choc qui résulte de ces courses – au moment du *joindre des glaives* –, sans que l'auteur ait besoin d'utiliser d'autre comparaison. Suivent alors des descriptions plus ou moins longues d'affrontements, comme au folio 73 v° :

> Il venoient si bruiant qu'il sembloit bien que tout le monde deüst fondre dessoubz leurs piez. Et quant il viennent aux lances brisier, il s'entrefierent sur leurs escus de toute leur force au plus roidement que il pevent. Il metent cuer et corps d'abatre l'un l'autre mais Guiron fiert Galeholt si fort et si angoisseusement que il lui parte l'escu et le haubert et lui fait une grant plaie emmy le pis ; […].[311]

[305]Folio 70 v°, *ibid.*, p. 243.
[306] Folio 65 v°, *ibid.*, p. 226.
[307] Folio 71 r°, *ibid.*, p. 244.
[308] Folio 73 v°, *ibid.*, p. 252.
[309] Folio 77 r°, *ibid.*, p. 262.
[310] Folio 78 v°, *ibid.*, p. 267.
[311] Folio 73 v°, *ibid.*, p. 252.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Arrivé à ce point de la joute, après le premier impact, le texte déploie ainsi des détails spécifiques pour chaque combat, jusqu'à ce que l'un des adversaires (parfois les deux) tombe à terre. Il arrive cependant que des comparaisons cataclysmiques soient encore utilisées, notamment être *plus redoubtez que tonnerre*, mais cela reste moins fréquent. Ainsi, nous lisons, au cours d'une mêlée :

> Il commencierent a donner les greigneurs coups du monde. Il esrachent heaumes de testes, escus de cols, il versent chevaliers et chevaulx a la terre moult felonessement, il sont plus redoubtez que tonnoirre.[312]

La violence de la bataille justifie une telle comparaison, d'autant qu'il s'agit ici d'une mêlée, ce qui multiplie par autant de chevaliers présents l'énergie et la force à l'œuvre dans les affrontements individuels. Combattants et chevaux sont ici renversés. La référence au *tonnoirre* pour décrire l'ardeur guerrière des adversaires nous place donc une fois de plus dans le domaine des forces naturelles violentes et bruyantes, avec toutes les réactions de peur que leur déchaînement implique. Cette peur est d'ailleurs explicitement nommée, à travers le verbe *redoubter* qui établit la comparaison superlative. Si la sensation dominante qui ressort de ces comparaisons est le bruit, le sentiment qu'elles traduisent est la peur (mêlée d'une certaine admiration).

## La représentation des lances : entre *acointance* et violence

L'iconographie des joutes de nos manuscrits, nous l'avons vu, se plaît à représenter ces instants précis de jonction des énergies violentes. L'utilisation de la symétrie axiale permet des compositions qui reflètent parfaitement ce seuil des joutes où chaque chevalier, dans une course furieuse, s'élance vers son adversaire, chevaux tête contre tête, lances pointées l'une vers l'autre, où la recherche du contact fait que chaque chevalier se voit en miroir. Cela donne lieu à des miniatures très équilibrées qui déploient cependant toute une série de codes pour marquer, malgré l'apparente symétrie, l'apparent équilibre, la domination de l'un sur l'autre. La figuration des chevaux, notamment, peut indiquer une supériorité (expressions des yeux, de la bouche, membres en extension, tête apparente et masquant celle de l'autre cheval, corps entier et



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

non rogné par l'image, *etc.*), la gestuelle du chevalier sur sa monture également (dos droit, jambe tendue dans l'étrier, geste agressif), sa taille, la richesse de son armure, de sa tunique, son visage plus ou moins invisible. Enfin, la façon dont chacun manie son arme (épée ou lance) reflète son statut de dominé ou dominant.

L'image 23, page 196 du manuscrit Arsenal 3478, est un bon exemple de l'apparent équilibre d'un affrontement qui déploie cependant de nombreux détails pour marquer la supériorité de l'un des combattants. En effet, les deux chevaliers s'élancent l'un contre l'autre et sont sur le point d'échanger un violent coup d'épée. Les deux se tiennent bien droit sur leurs montures, aucune blessure ne marque leurs corps. Cependant, le chevalier de gauche domine, plusieurs éléments l'indiquent. Tout d'abord son cheval, en extension, est entièrement visible, contrairement à l'autre. Sa bouche ouverte, ses dents visibles, son œil arrondi, comme hérissé de cils, marquent son agressivité. Le chevalier qui le monte est vêtu d'une riche tunique rouge dont la couleur et le mouvement du tissu matérialisent l'ardeur et l'élan. De plus, son visage est entièrement masqué par un heaume dont la ventaille pointe agressivement vers l'avant, protégé derrière son écu, tandis que le visage de l'autre chevalier est apparent et exposé. Enfin, la façon dont il tient son épée indique que son geste est sur le point d'aboutir : la pointe est très proche de la tête de son adversaire, contrairement à l'épée de ce dernier qui n'en est qu'au début de sa prise d'élan[313]. Tous ces motifs qui permettent de décoder la scène, d'en détourner l'effet de symétrie et d'anticiper la connaissance du résultat, se retrouvent plus ou moins déclinés, développés, dans tous les manuscrits que nous avons consultés.

La figuration des combats à la lance semblent particulièrement propice à jouer sur ces effets de symétrie et de miroir, tout en ajoutant cependant des éléments discrets qui déséquilibrent l'ensemble. Ce sont ces variations sur les lances que nous aimerions à présent analyser. Plus que l'épée qui est le symbole par excellence de la condition chevaleresque, de la vaillance et de l'honneur, la lance nous semble être le symbole du

[312] Folio 58 v°, *ibid.*, p. 204.
[313] Ces remarques fonctionnent également pour l'image 24 qui poursuit la série, page 201. Dans cette miniature, l'épée du dominant, beaucoup plus grande que l'autre, sort du cadre supérieur de l'image (cas unique dans la série), ce qui lui donne un relief particulier qui la met nettement en valeur.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

BnF - ARS - MS 3478, page 201 / *BnF-DRE-Utilisation Réglementée*

Arsenal, ms. 3478, p. 201 (image 24)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

contact, par sa forme très allongée, puis par la technique qui lui est associée de prise d'élan pour produire un choc maximal. Les miniatures des deux volumes Arsenal 3477 et 3478, que nous allons principalement prendre pour référence, développent toute une série de gestuelles qui traduisent bien l'idée de contact impliquée par le maniement de cette arme et qui peut être de deux natures : curieux ou violent, ce qui est à l'image du caractère des chevaliers de nos textes.

La forme *élancée* de cette arme permet à l'image de jouer sur la distance qu'elle matérialise et la direction que sa manipulation indique forcément. Ainsi, la lance peut symboliser le trajet du regard et de la voix du chevalier, lors de scènes de rencontre et de chevauchée. La manière dont la lance est portée indique les intentions du chevalier. En dehors des scènes de joutes, les chevaliers figurés avec une lance la portent toujours pointe en haut. Contrairement à l'élan de pénétration agressive des combats, cette posture permet de rencontrer l'autre sans le menacer, de faire sa connaissance pacifiquement. De nombreuses miniatures exploitent ce genre de figurations où le bout de la lance désigne la personne avec laquelle le chevalier entre en contact. Dans certaines scènes, le manche touche même le corps de la personne rencontrée, symbolisant ainsi le regard et la parole du chevalier sur l'autre. Il arrive même parfois que la position de lance redouble les signes de parole développés par le chevalier. Les miniatures 19 et 30 du manuscrit Arsenal 3477 sont de bons exemples de ce genre de contact – résultant de l'élan de rencontre et de connaissance de l'autre – qui anime les chevaliers et que le mot *acointance* présent dans nos textes traduit parfaitement. En outre, dans la plupart des cas, la lance qui projette le chevalier vers l'avant, indique la direction de sa chevauchée et contribue au dynamisme de l'image, au dynamisme des rencontres, matérialisant ainsi la curiosité aventureuse qui anime nos chevaliers et les fait *errer*[314].

Mais cette arme de contact est surtout offensive et sa représentation lors des scènes de joutes permet de concentrer toute l'intensité des affrontements, notamment aux instants cruciaux et plein de suspens du *joindre des glaives*. Les figurations figent les personnages à différents stades et parfois les lances se croisent et délimitent le point central de l'axe autour duquel s'organise l'effet de miroir de la joute[315]. D'autres fois, en revanche, celles-ci sont présentées parallèlement, ce qui traduit davantage l'idée d'équilibre des forces qui s'opposent. Le manuscrit BnF fr. 338 est particulièrement

[314] Ainsi, par exemple, les images 13, 31, 22, 32, 33 du manuscrit Arsenal 3477.
[315] Les miniatures 14 et 41 du manuscrit Bodmer 96, par exemple, ou 44 et 45 du manuscrit BnF fr. 338.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

enclin à utiliser ces postures. En revanche, les deux volumes de l'Arsenal l'utilisent rarement. Nous n'en trouvons que deux exemples, dans les miniatures 2 et 20 du volume 3477[316]. La composition (apparemment) symétrique qui caractérise ces deux miniatures permet d'insister sur l'effet d'équilibre ainsi produit entre les forces adverses. L'image 20, notamment, qui présente les deux lances en train de se rompre simultanément est remarquable. Nous voyons sur un pont, deux chevalier entièrement recouverts de leurs armures, s'élancer l'un sur l'autre. Leurs lances, tenues horizontales et parallèles, se plantent en même temps dans les écus adverses et se brisent en deux, sous l'effet du choc. Nous avons là un cas unique de simultanéité et d'équilibre dans le programme de ces deux volumes qui représentent plus volontiers – notamment le 3478 qui comporte un nombre beaucoup plus élevé de scènes de bataille – l'instant qui suit le choc, au moment de la rupture de l'effet de symétrie des courses, lorsque l'un des adversaires est déséquilibré. Les représentations les plus fréquentes dans le volume 3478 sont ainsi toujours composées selon un même modèle : un chevalier atteint de sa lance l'écu de son adversaire (plus rarement le buste) qui tombe en arrière, sa lance s'étalant ostensiblement au sol. Le motif de la lance à terre, qui préfigure le sort qui attend le vaincu, se présente ainsi comme une variante des lances brisées et se fait le signe de chevaliers totalement démunis qui ont perdu tout contrôle sur leur corps et ne peuvent plus que subir la violence de l'autre.

## La chute des corps et la roue de Fortune[317]

Nous avons vu que les chevaliers expriment parfois de la peur face à une telle violence. Mais cette peur est surtout celle de la chute, et non celle des blessures ou même de la mort (sauf chez les personnages spectateurs qui craignent pour la vie de leurs compagnons). C'est avant tout la crainte de la chute qui agitent les esprits chevaleresques, car elle est le signe de l'échec et met à mal l'honneur. Elle est

[316] Une troisième miniature (image 4, page 121) de ce manuscrit, qui se situe un peu plus avant dans la joute, présente des lances dont on voit qu'elles étaient parallèles. Seulement l'équilibre n'a pas duré et le chevalier de droite étant renversé, il perd le contrôle de sa lance qui dévie légèrement vers le sol. Le volume 3478 ne présente, quant à lui, aucune situation de lances parallèles.

[317] Sur la figure de Fortune au Moyen Âge, voir notamment Yasmina FOEHR-JANSSENS, Emmanuelle MÉTRY (éd.), *La fortune : thèmes, représentations discours*, Genève, Droz, coll. « Recherches et rencontres », 2003.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

BnF - ARS - MS 3477, page 338 / *BnF-DRE-Utilisation Réglementée*

Arsenal, ms. 3477, p. 338 (image 20)

l'humiliation[318] par excellence. À tel point que les chevaliers disent souvent préférer la mort à un tel résultat : *Chascuns disoit a soy meïsmes qu'il aime mieux ycy mourir que perdre s'onneur..., chascuns vouldroit avant mourir qu'il fust abatus*[319],…

Le rapport à l'honneur est si puissant que la chute de cheval devient le symbole de la honte et de l'orgueil rabaissé[320]. La chute est donc une humiliation à la fois redoutée et acceptée, comme faisant partie du *jeu*. Ainsi cette crainte est régulièrement exprimée par les combattants (*avoit il doubte et paour de recevoir honte et vergoigne : ce est de cheoir a la terre*[321]) qui formulent également leur franche acceptation de ces « hontes » (*vostre force est si merveilleuse que elle abati ja mon orgueil et fist cheoir villainement*[322]). Cette acceptation leur permet de transformer l'humiliation subie en humilité consentie, ce qui ménage leur orgueil. La réaction des vaincus permet la plupart du temps d'exprimer à la fois leur humilité et l'admiration qu'ils ressentent face à celui qui les a vaincus, ce qui est aussi une façon de légitimer et de revaloriser leur échec. Il n'est pas honteux, en effet, d'être vaincu par un adversaire dont la force est *merveilleuse* – on pourrait parler de l'humilité *orgueilleuse* des chevaliers. La chute est la conséquence obligée, le résultat inévitable de ces dangereuses rencontres, où chaque chevalier éprouve la résistance de son corps et l'honneur de son identité face à l'autre, où l'un des adversaires doit céder devant la force de l'autre.

Plus rares sont les cas de forces équilibrées où les deux chevaliers restent en selle durant toute la joute. Cela peut arriver, cependant, lorsqu'au milieu du combat les chevaliers dévoilent leurs identités, par exemple. Dans les cas de reconnaissance d'un *compaignon*, en effet, il n'y a nul besoin de s'éprouver l'un l'autre[323] et la joute est alors interrompue avant qu'un vainqueur soit désigné. Il arrive également qu'à l'inverse, les deux combattants se retrouvent à terre. La situation est alors équilibrée et traduit la force extrême de chacun des chevaliers.

Majoritairement, l'iconographie représente volontiers les situations de joutes déséquilibrées qui sont propices à des mises en scène plus spectaculaires, justement par l'idée de chute qu'elles impliquent. Il arrive toutefois que certaines miniatures

[318] Le latin *humilitas* signifie « l'état de ce qui est bas physiquement », de *humus*, la terre, le sol. Le sens moral s'est développé à partir du sens concret.
[319] Folios 48 r° et 78 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 168 et 269.
[320] Sur le cheval et la notion d'orgueil qui lui est associée, voir Denis HÜE, « L'orgueil du cheval », dans *Le cheval dans le monde médiéval*, *Senefiance*, n° 32, CUER MA, 1992, p. 259-276. Sur les « hontes » des chevaliers de nos textes, voir Sophie ALBERT, « Échos de gloires et de *hontes*. À propos de quelques récits enchâssés de *Guiron le courtois* (ms. Paris, BnF, fr. 350). », *Romania*, t. 125, 1-2, 2007, pp. 148-166.
[321] Folio 78 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 268.
[322] Folio 99 r°, *ibid.*, p. 345.
[323] Le code chevaleresque le veut ainsi. La seule façon d'y contrevenir est de pratiquer l'*incognito*.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

représentent des joutes équilibrées. C'est le cas notamment de la miniature 44 du manuscrit BnF fr. 340. Cette image apparaît dans les premiers folios de la partie qui compile le *Roman de Meliadus*, au moment où le royaume de Logres – Arthur étant malade depuis un an – est la proie de guerres intestines qui facilitent l'invasion saxonne. Le roi de Norgalles, fortement inquiet du sort du royaume, reçoit un jour, des nouvelles de la guérison d'Arthur, ce qui se trouve mis en valeur par la rubrique au-dessus de l'image : *Comment le roy de Norgales encontra un chevalier qui li dist que le roy Artus estoit gueri si que il povoit chevauchier et que il le vit chevauchier vers Kamaalot a grant compaignie*.[324] Ces nouvelles réjouissent le roi de Norgalles qui s'empresse d'aller retrouver Arthur pour se plaindre auprès de lui du fait que le roi Pellinor a profité de la mauvaise situation du royaume pour envahir sa terre. L'image représente une joute équilibrée entre deux chevaliers, dont celui de gauche porte une couronne. Un arbre se dresse au centre de l'image marquant le point d'impact entre les adversaires, ainsi que la frontière entre leurs deux camps. Le lien entre le texte alentour, la rubrique et l'image n'est donc pas des plus évidents. Il semble toutefois que cette joute puisse représenter ces guerres intestines et notamment celle qui oppose le roi de Norgalles au roi Pellinor – cependant l'image ne figure qu'une seule couronne. Ou bien alors ce roi représente-t-il Arthur – car sa couronne est volumineuse et dorée, ce qui ressort fortement dans la grisaille – qui peut à nouveau chevaucher (le texte insiste sur ce détail) et, par conséquent, se battre (l'image, quant à elle, insiste sur ce détail). Le caractère général de la scène de bataille peut ainsi correspondre à différents épisodes du récit. L'intérêt de cette miniature, outre le fait qu'elle offre un cas de joute équilibrée, réside encore dans la mention marginale qui donne au miniaturiste le sujet à représenter. Bien que rognée, cette indication peut encore se comprendre et donne d'importantes indications pour décoder l'image : *.I. roy qui jouste con*[…] *a cheval tous deux* […] *a lances sans cheoir* […] *entre .II.* Particulièrement, la mention de la joute *sans cheoir* nous donne une indication sur l'équilibre recherché par le peintre[325].

De la hauteur agressive du cheval, le plus faible des deux passe ainsi à la situation la plus basse : corps contre terre. De nombreux passages insistent sur le mouvement de chute, à travers l'expression récurrente *porter a la terre moult felonnessement*, notamment, qui clôt de façon codifiée et presque rituelle de nombreux récits de joute.

[324] Folio 86 r°.
[325] Une étude de toutes les mentions marginales de ce manuscrit serait à mener car elles permettent d'appréhender de manière directe les codes picturaux élaborés par les miniaturistes.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Cette expression permet d'insister sur les conséquences humiliantes de telles chutes, sur le plan physique autant que symbolique – tout comme l'expression *verser chevaliers et chevaulx par terre*[326]qui traduit l'idée d'un renversement complet. Un dernier exemple, très visuel, traduit bien ce mouvement du corps expulsé dans l'air, avec la mise en parallèle du sort des armes et des chevaliers :

> Ce n'est mie jeu de leur venir, car il venoient de si grant aleure que il sembloit que la terre deust fondre dessoubz eulx. Et quant il vindrent au joindre des glaives, si s'entrefierent sus les escus de toute leur force si fort que il en font endeulx voler les pieces et après le hurtement et le brisement des glaives, s'entrehurterent si roidement que endeulx volent a terre en tel maniere que il sembloit plus mors que vifs […].[327]

Le verbe *voler* décrit nettement la trajectoire des armes projetées dans les airs par la violence du *hurtement*, annonçant celle qui sera suivie de peu par les corps des adversaires. Le narrateur utilise ainsi le même verbe *voler* pour ces derniers, cependant l'expression presque paradoxale dans laquelle il figure, « voler à terre », insiste autant sur le trajet dans les airs, sur l'expulsion des corps, que sur leur retombée au sol.

Ce mouvement du haut vers le bas est celui de la chute de cheval, mais également de l'échec du combattant à pied, mené *jusques a outrance*, abattu à l'épée par son adversaire et couché à terre, sans force et sans connaissance, vaincu – *knock-out*… Quant à la mort, comprise également dans l'expression stéréotypée *mener jusques a outrance*, elle ne concerne généralement que des chevaliers subalternes, anonymes et fondus dans un groupe dont l'unique spécificité est le nombre de personnages qu'il compte[328]. Comme dans cet exemple où Segurades affronte un groupe de *.XL. chevaliers montez et armez de toutes armes*, les uns après les autres :

> […] et quant Segurades le vit venir, il lui revient bruiant comme la foudre et le fiert si durement en son venir qu'il lui fait les arçons vuider et l'abbat tel atourné qu'il n'a mestier de mire, et puis hurte avant et en refiert un autre de cellui poindre meïsmes et l'abbat mort a la terre autresi comme l'autre. […][329]

Ces chevaliers anonymes, sans individualité propre, qui tombent à terre en un rien de temps, ne sont là que pour mettre en valeur l'ardeur des chevaliers principaux.

Ce mouvement du haut vers le bas, si présent dans les « miniatures textuelles » que

[326] Folio 57 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 200.
[327] Folio 46 v°, *ibid.*, p. 162. Cette fois, il s'agit d'une joute « équilibrée » puisque les deux combattants se retrouvent à terre…
[328] Lancelot et Tristan, par exemple, qui veulent *aler avant de la bataille jusques a outrance*, au folio 13 r°, s'arrêtent avant, quand ils se dévoilent leurs identités.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

sont les temps de joutes, se décline également en *dessus* et *dessoubz*, et se retrouve tout aussi régulièrement dans les descriptions de combats et de chutes. On en trouve une belle occurrence, à la fin du *Roman de Meliadus*, dans la transcription des *lettres entailliees* sous la statue d'Ariohan qui rappellent la défaite du chevalier saxon contre Meliadus :

> Cellui champ souvent revenismes,
> Li un dessoubz l'autre dessus.
> Au derrenier vint au dessus
> De moy le roy de Leonnois.[330]

La reprise du récit, ensuite, rappelle encore ce fait, utilisant le même adverbe concret et imagé : *il avoit esté mis au dessoubz par le corps d'un chevalier seulement*, et rappelle également la *vergoigne* ressentie alors par Ariohan[331]. Cette situation renvoie à l'idée d'un combat rapproché, au corps à corps, dans lequel le plus fort écrase l'autre, le maintenant sous lui, à terre.

Un mouvement de chute que l'iconographie exploite, elle aussi, volontiers. En effet, sur les vingt-cinq images de joutes contenues dans le manuscrit Arsenal 3478[332], seules quatre figurent une situation stable, les autres figurent des chutes : vingt-et-une miniatures montrent ainsi l'un des deux chevaliers (parfois les deux) en train de tomber, et cinq d'entre elles contiennent, en plus, des corps vaincus étendus à terre. La majorité des représentations montrent donc un intérêt dominant pour l'instant de déséquilibre résultant de l'impact, l'instant de la chute – ce qui est cohérent avec le but de toute joute qui est de désigner un vainqueur et un vaincu. Les études iconographiques précédentes ont déjà montré jusqu'à quel point les personnages de chevaliers peuvent déchoir de leur prestige, lors de scènes qui mettent en avant le grotesque des situations de chutes, où la violence désarticule les corps des chevaliers et surtout de leurs montures – nous n'allons donc pas y revenir. Même si toutes les représentations de chutes ne montrent pas des corps désarticulés, leur dimension spectaculaire est toujours importante, par le mouvement qu'elles contiennent.

Ainsi dans le texte, des descriptions comme : « *Et quant ce vint au ferir, il*

---

[329] Folio 61 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 212.
[330] Folio 109 v°, vers 21-23, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 381.
[331] Folio 110 r°, *ibid.*, p. 382.
[332] Ce manuscrit contient trente scènes de bataille, seulement quatre d'entre elles concernent une violence hors du cadre des joutes qui nous intéresse exclusivement ici.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

*s'entrencontrent si durement que il se portent a la terre par dessus les croupes des chevaulx*[333] » font appel à des codes visuels très forts qui se prêtent volontiers à la mise en image. La croupe devient ainsi une frontière, symbolique autant que physique, entre le haut et le bas, qu'un chevalier ne peut franchir sous peine d'être déshonoré[334]. Il faut imaginer un chevalier projeté dans l'air par un coup d'une violence extrême et entraîné à terre avec tout le poids de son armure, tombant du haut de son cheval avec le bruit de fer, les hennissements et les cris qui l'accompagnent, pour sentir véritablement le caractère spectaculaire de ces scènes et leur enjeu émotionnel.

Ce mouvement de chute rappelle ainsi l'instabilité des gloires terrestres. Car si le propre du chevalier est de vaincre et de renverser, il l'est tout autant d'être renversé. Une posture qui engage ces personnages à cultiver sans cesse une humilité que leur position prestigieuse et leur renommée peuvent parfois mettre à mal – ce qui explique aussi la nécessité de cette pratique de l'incognito. Ainsi donc le chevalier tombant de cheval est à l'image du mouvement circulaire des destinées humaines. Nous avions vu une amorce de cette idée lors de l'étude des signes de tendresse et d'hommage – où les chevaliers sont tantôt à cheval, tantôt un genou à terre, tantôt donnant, tantôt recevant – et nous avions dit que ces différentes gestuelles, alternant entre le haut et le bas, reproduisaient le principe philosophique de la roue de Fortune.

Il arrive, dans le texte de la *Compilation* comme dans celui du *Roman de Meliadus*, que les chevaliers philosophent sur leur état, développant ces idées contenues dans les différentes descriptions que nous venons de voir. Ainsi, à la fin de la *Compilation* 1, Ban de Benoïc, se remettant de sa stupeur après avoir été abattu par le Chevalier à l'Écu d'Or, tout comme ses quatre compagnons Boort, Meliadus, Lac et Lamorat, s'adressent à ces derniers en ces termes :

> « Seigneurs, a quoy pensons nous ? Va ainsi des aventures. De tant nous devons nous appaier, car tous sommes pareils. Ce est de cheoir. Une autre fois vengerons par aventure ceste honte sus lui ou sus autres. Or remontons sus nos chevaulx et nous en alons en aucun lieu ou nous façons regarder les plaies de ceulx qui navrez sont. »[335]

Ban fait preuve d'une sagesse toute chevaleresque ici, dans la volonté qu'il exprime de se tranquilliser, de se pacifier même (*appaier*), par l'acceptation de la condition qui les unis tous et les rend égaux, dans l'*aventure*, malgré les résultats cuisants de certaines

[333] Folio 61 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 212.
[334] Ce qui explique peut-être pourquoi le miniaturiste du manuscrit Arsenal 3478 accorde une telle importance à la figuration des croupes de chevaux dans les scènes de bataille.
[335] folio 71 v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 245.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

joutes. En effet, le sort tournant les désigne un jour vaincus, l'autre vainqueurs. Il n'y a finalement qu'à accepter ce fait et attendre le temps propice à la revanche. D'où l'idée générale de vengeance (*sus lui ou sus autres*), qui résulte de la honte, et qui est l'un des principaux moteurs de l'aventure chevaleresque, dans nos textes.

Certains passages convoquent directement la figure allégorique de Fortune, généralement pour s'en plaindre, comme ce passage des folios de transition où les compagnons de Guiron se lamentent sur le corps de celui qu'il croient mort :

> « Haa, tres maleoite soit Fortune qui nous a envoié ceste cruelle et douloureuse jouste ! Haa maleoit soit le jour que le chevalier fu nez qui si angoisseusement vous feri. »[336]

Nous en trouvons un bel exemple au début du *Roman de Meliadus*, lorsque Meliadus est retenu prisonnier par Arthur. Un soir, Gauvain entre dans la chambre du détenu pour le réconforter. Tous deux alors *s'assieent sus le lit et commencent a parler ensemble* :

> « Sire, fait Gauvain, comment le faites vous ? – Si comme il plaist a Fortune, Fortune me tint jadis grant temps en joie et en leesse, en grant pris et en grant renommee, mais oncques ne me tint en si hault que or ne me tiengne en plus bas. Ainsi va des choses du monde, et des hommes mortelz, que l'omme ne puet gramment demourer en grant gloire ne en grant honneur quant il cuide estre fermement, adonc le veons nous cheoir plus legierement. Ceste parole dis je pour moy, car je le voy plus appertement en moy que en nul autre. De moy meïsmes suis je mireour. Encore n'a pas grant temps que je estoie le tiers homme des Crestiens en pris et en haultesce et en valeur, mais tout le grant pris que je avoie a cellui temps est ores tourné a noient. Orendroit a en cest monde cent mile hommes mieudres de moy. Il n'y a nul qui miex ne vaille. Or veez comme je sui venu du hault au bas. »[337]

Suit une plainte sur sa condition de prisonnier qui a affaibli son corps. Meliadus philosophe ici, sur un ton d'introspection. Et, de sa condition, de son expérience personnelles, il en vient à considérer les *choses du monde* et les *hommes mortelz*. On note la multiplicité des occurrences du substantif *homme* qui reflète l'étendue et la nature de sa réflexion[338]. Sa plainte philosophique prend ainsi des tournures plus métaphysiques et, depuis la connaissance et la reconnaissance de sa singularité (*Ceste parole dis je pour moy, car je le voy plus appertement en moy que en nul autre*), il accède à l'universel. La formule centrale *De moy meïsmes suis je mireour* permet

[336] Folio 74 r°, *ibid.*, p. 253.
[337] Folio 88 v°, *ibid.*, p. 304.
[338] On remarque, d'ailleurs, l'usage philosophique du second substantif *omme* avec toute sa valeur universelle, qui donnera notre pronom indéfini « on ».



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

d'articuler sa condition personnelle à celle de l'humanité toute entière qui se reflète à travers lui et qu'il peut connaître à partir de la somme de connaissance qu'il a de lui-même[339]. Comme tout être, il se définit avant tout comme étant soumis aux fluctuations de Fortune qu'il nomme dès le début de son discours et reprend le principe du haut et du bas qui lui est attaché. Ainsi donc la joie et l'honneur chevaleresques sont inconstants.

Plus loin, au cours d'un dialogue entre Ariohan et Meliadus, vers la fin de leur duel, alors que les combattants sont épuisés, apparaissent également des réflexions philosophiques sur la condition chevaleresque et sa soumission inévitable aux fluctuations de Fortune. Ariohan commence ainsi :

> « Dant roy, fait il, se Diex me sault encore, n'estes si hault monté comme vous voudriez ne ne serez en cestui jour si comme je croy. Se vous estes ore garni d'escu et d'espee, et j'ay les mains andeux saines. Comme vous veez, Fortune se puet retourner. Encore est Dieux la ou il souloit. »

Puis, quelques lignes plus tard, Meliadus lui répond :

> « Dant chevalier, dist le roy Meliadus, ainsi est des aventures. Qui souvent se met en bataille la ou il cuide plus estre au dessus, lors se treuve plus au dessoubz […]. » [340]

On retrouve donc formulé ce mouvement de haut et de bas, transposé en « dessus » et « dessous », notions caractéristiques du combat chevaleresque qui doit désigner un vainqueur et un vaincu. Fortune est ici convoquée pour exprimer, non une fatalité qui écrase tout homme à un moment ou à un autre de son existence, mais au contraire pour marquer l'ouverture de tous les possibles qui lui est également attachée et qui permet de retourner toute les situations. Jusqu'au bout, on ne peut savoir qui sera le vainqueur, car rien n'est jamais gagné ni perdu d'avance. Nous nous trouvons ici à la fin d'une dizaine de folios de combat, et il n'y a toujours ni vainqueur, ni vaincu… Par ces paroles, Ariohan relance le suspens et donc l'attention du lecteur.[341]

---

[339] Sur la force allégorique de l'image du miroir comme somme de connaissance, voir notamment Fabienne POMEL (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
[340] Folios 107 r°-v°, transcription de John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 372.
[341] On retrouve dans le *Roman de la Rose* cette dualité entre le haut et le bas développée en de multiples images lors de la grande description de l'île et du palais de Fortune, v. 5893 *sqq*. On rappellera ce conseil donné par Raison à l'amant : *Laisse la sa roe tourner / Qui tourne adés sanz sejourner*. (*Le Roman de la Rose*, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992, v. 5997-5998, p. 334-336). On retrouve également la référence philosophique à Fortune à la fin de *La Mort le Roi Artu*, lorsque Gauvain se lamente sur le corps de son frère Gaheriet et surtout lors du songe d'Arthur qui annonce la fin de son royaume.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# Conclusion

À travers ce mouvement de haut et de bas, de verticalité et d'horizontalité, de circularité, nous touchons l'un des nœuds de notre matière textuelle – concernant *Guiron le courtois* comme la *Compilation* de Rusticien de Pise. Cette perpétuelle circulation des chevaliers, entre dessus et dessous, orgueil et honte, effectuée selon un principe identique à celui de la roue de Fortune, est l'une des structures narratives internes qui anime les personnages – c'est pourquoi les différents textes accordent une telle importance à ces commentaires récurrents sur les joutes. La caractéristique essentielle des personnages est qu'ils n'ont finalement pas d'enjeu plus important que celui de tracer les limites de leur communauté d'appartenance et de légitimer leur place au sein de celle-ci, excluant ceux qui ne méritent pas d'en faire partie, selon un principe fluctuant de honte et de gloire. Cette fluctuation est précisément la garantie du caractère infini de ces récits (comme la tradition littéraire le prouve) qui, tant que les personnages sont en vie peuvent dérouler toutes les combinaisons possibles d'aventures, de joutes, de hontes, de gloires entre eux. Par la confrontation des joutes, les chevaliers évaluent sans cesse leur force, leur valeur, définissant leurs identités, affinant leurs liens, explorant leurs limites.

Cette caractéristique permet de donner du sens à la multiplicité des personnages en présence, à l'éclatement de ces récits, de toutes ces aventures la plupart du temps sans lien les unes avec les autres et sans persistance dans la narration de la *Compilation* et de la partie de *Guiron le courtois* intitulée le *Roman de Guiron*[342], et permet d'expliquer aussi l'absence de quête pour les orienter. Tout cela est finalement cohérent : l'enjeu des textes se situe directement dans les individus et dans leurs liens à la communauté chevaleresque, non dans une cause qui les dépasse, ce qui explique aussi la présence de toutes ces références à Fortune. La perte de merveilleux[343] donne ainsi à l'œuvre un

[342] Caractéristique souvent jugée avec sévérité par les critiques de la fin du XIX^e^ siècle – comme on peut le lire chez Paulin Paris et E. Losëth qui parle de « fatras » (*Le Roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Genève, Slatkine Reprint, 1974, p. 433). Une réflexion que les chercheurs de ces dernières années tempèrent et renouvellent. Sophie Albert pose la question de l'unité de l'œuvre *Guiron le courtois* dans sa thèse de doctorat. Barbara Wahlen réfléchit sur la filiation et les spécificités de ce « récit puîné » qu'est le *Roman de Meliadus* dans sa thèse de doctorat : *Lire, écrire : d'un désir l'autre. Le* Roman de Meliadus *du XIII^e^ au XVIII^e^ siècles*, thèse sous la direction de M. Szkilnik et J.-C. Mühlethaler, Paris III/Université de Lausanne, dactylographiée, 2009.

[343] Roger Lathuillère écrit à ce propos : « Si *Guiron le courtois* ignore pratiquement le surnaturel païen si largement répandu dans la littérature antérieure ou contemporaine, il ne met pas non plus à profit le merveilleux chrétien de la légende arthurienne que les romans du Graal et en particuliers la *Queste*, quelques années auparavant, ont rendu célèbre. » (R. LATHUILLÈRE, *op. cit.*, p. 142.) Cependant, le mot *merveille* est très présent dans le récit, pour décrire notamment la force des combattants et la violence des combats. Le concept est donc recentré sur des données essentiellement humaines.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

caractère résolument *non célestiel*. Cette œuvre renvoie donc, dans une certaine mesure, à des destins plus humains, plus individualisés, que tous les grands romans après lesquels elle s'inscrit. Formellement, le cas du *Roman de Meliadus* est différent dans la mesure où ses folios suivent un fil narratif constitué autour du personnage éponyme et ne sont donc pas dans cette dynamique de fragmentation du récit. Ce que les textes précédents montraient par une multitude de récits, plus ou moins enchâssés, qui donnent l'impression de brasser un échantillonnage considérable de destins différents, le *Roman de Meliadus* le fait en se focalisant sur un personnage. L'effet, produit par le traitement narratif, d'individualisation et d'humanisation d'un personnage central et de ceux qui gravitent autour de lui est le même, l'échelle seule est différente. L'absence de merveilleux, l'absence de quête autre que personnelle (l'honneur de Meliadus qui, de déchu, retrouve tout son prestige), l'importance accordée au corps du personnage, les revers de Fortune qui jalonnent son parcours, tout cela participe finalement de la même dynamique que celle que nous trouvons, fragmentée, éparse, dans la *Compilation* et le *Roman de Guiron*.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# II. – L'ÉNERGIE DU SANG

## A. – Corps et armes pour l'honneur

### Le corps

Le texte insiste très souvent sur le mot *corps* (par opposition à l'âme) dans les temps de mêlée notamment, où il est souvent dit que les chevaliers « mettent leurs corps » au service de l'honneur qu'ils défendent – ce qui se trouve souvent exprimé lors de serments solennels : *« Sire,* […] *nous vous disons que nostre corps et quanque nous avons est vostre et vostre commandement »*[344]. C'est une façon de présenter le chevalier avant tout sous son aspect global, physique et humain. Ainsi, le seigneur qui héberge Tristan et le Chevalier à l'Écu Vermeil, dans la *Compilation* 1, déclare à Tristan : *vous offre je premierement mon corps et quanque je pourroie faire a l'onneur et au prouffit de vous et des vostres*[345].

Le corps est l'une des constituantes essentielles de la défense de l'honneur, celle qui véhicule la force. Pour cette raison, il est présenté en premier pour ensuite annoncer les actions qu'il peut prendre en charge : *et quanque je pourroie faire*.

Le corps agit ainsi comme source et réceptacle de l'énergie violente, il catalyse toute l'attention. Nous en trouvons de nombreux exemples dans le *Roman de Meliadus*, lors des affrontements entre l'armée de Logres et celles des Saxons, et particulièrement au moment où Arthur doit choisir le champion qui achèvera seul cette guerre afin d'épargner les vies. Le Bon Chevalier sans Peur s'offre en premier pour accomplir cette mission, et demande avec ardeur :

> « […] te pri je tant forment comme homme puet prier son seigneur que tu m'ottroies ceste bataille et que j'aie tant d'onneur que je mette mon corps encontre cellui bon chevalier et pour garder la haultesse du royaume de Logres.[…] »[346]

Le chevalier, avec une insistance toute cérémonieuse, met ainsi son *corps* au service de l'honneur d'Arthur, comme s'il ne lui appartenait pas entièrement, comme s'il était

[344] Folio 10 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 36.
[345] Folio 34 v°, *ibid.*, p. 123.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

un élément extérieur à lui-même[347]. Cependant, Arthur et ses compagnons décideront de confier le sort du royaume à Meliadus, ce qui vexera le Bon Chevalier sans Peur qui n'aura de cesse de regretter cette décision :

> […] le Bon Chevalier sans Paour en est triste et dolent de ce que il n'a ceste bataille. Se il en si haulte querelle comme est ceste meïst son corps.[348]

C'est donc au *corps* de Meliadus qu'il reviendra de défendre le royaume, et Arthur lui en fait la demande solennelle :

> « – Sire, fait il, quant ainsi est que nous nous sommes accordez a ce que nous voulons nostre terre deffendre par le corps d'un seul chevalier, je qui sui seigneur de ceste part vous pri premierement, et ces autres roys vous en prient après, que vous empraignez cestui fais sus vous et que vous mettez vostre corps en ceste bataille pour sauver noz corps et noz honneurs. […] »[349]

Cette insistance sur le corps chevaleresque se retrouve également dans le camp adverse, lorsque Ariohan, malgré ses blessures, déclare vaillamment :

> « Je n'ay plaie qui riens me grieve. Se je navré me sentisse gramment, je ne meïsse mie mon corps en cest fait […]. »[350]

La focalisation sur les blessures permet de mettre en valeur à la fois la vaillance et le corps du chevalier. Ce corps qui ne cessera de concentrer tout au long du duel l'attention des spectateurs, suscitant tour à tour l'admiration, l'inquiétude, la joie et la peur. Le *corps* des chevaliers peut ainsi, dans la plupart des cas, être synonyme de « vie ». Qu'il soit blessé ou vécu comme l'enjeu d'un honneur, ce mot permet d'insister sur la dimension physique, matérielle, de la vie des chevaliers (dont le sang qui coule des plaies est l'expression la plus forte), par opposition à la dimension morale, psychique ou spirituelle qui leur est également propre. C'est pourquoi Arthur déclare : *pour sauver noz corps et noz honneurs*, présentant ainsi la vie chevaleresque dans sa dimension pleine, à la fois physique et psychique.

À travers la violence des joutes, nous avons vu qu'un chevalier qui se bat ne craint ni les blessures, ni la mort[351]. Sans s'épargner, il met son corps (donc sa vie *physique*)

---

[346] Folio 98 r°, *ibid.*, p. 341.
[347] Le propre des guerriers et des soldats est de se faire déposséder de son corps – jusqu'à accepter le carnage – pour servir une cause.
[348] Folio 100 v°, *ibid.*, p. 349.
[349] Folio 99 r°, *ibid.*, p. 344.
[350] Folio 100 r°, *ibid.*, p. 348.
[351] Il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit de guerres qui mettent en scène une multitude de chevaliers dans des mêlées sanglantes. Dans ce cas, la peur de la mort, se trouve exprimée. Ainsi, lors d'une trêve, après la première bataille entre les Saxons et l'armée d'Arthur, le texte dit : *Chascun est de soy moult encombré. Il n'y a nul qui n'ait*



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

entièrement au service de l'honneur qu'il défend, pour lui-même ou pour un compagnon, que ce soit dans le cadre d'une vengeance ou d'un exploit gratuit. En revanche, les spectateurs des joutes, les compagnons, craignent pour les combattants, comme on peut le lire au folio 39 v°, quand Tristan s'inquiète pour l'issue d'un combat dans lequel Lancelot est impliqué :

> […] car il amoit Lancelot de si grant amour que se il le veïst mettre au dessoubz, il n'eust jamés au cuer joie.[352]

L'intensité affective des liens qui unissent les chevaliers au sein de leur communauté explique ces craintes exacerbées concernant le sort des uns et des autres. À travers cette solidarité chevaleresque, les notions d'amour et d'honneur sont étroitement mêlées[353]. On en lit de très nombreuses manifestations lors du duel entre Meliadus et Ariohan, où chacun « frémit » pour le champion de son camp :

> Quant le roy Artus, qui moult ententivement regardoit le commencement de la bataille, voit le coup que le roy Meliadus reçoit, tout le cuer lui fremist […].[354]

Ces craintes sont justifiées car les chevaliers mettent la plupart du temps leurs corps à rude épreuve – nous l'avons vu dans les joutes. Ces craintes internes au récit contribuent à mettre en valeur l'énergie violente qui anime les personnages et qui les fait ignorer leurs propres limites physiques.

Nous verrons plus loin un passage, concernant Lac, très représentatif de cette violence qui pousse les chevaliers jusqu'au bout de leur résistance, pour des raisons d'honneur si secondaires parfois qu'elles semblent n'être que de vagues prétextes pour légitimer la recherche du plaisir physique de l'affrontement. On se souvient de la réaction de Tristan, au folio 14 v° : *Quant Tristan se voit appeler de jouste, si en a moult grant joie car il y avoit grant piece qu'il n'avoit riens fait d'armes…* Le caractère « adolescent » des chevaliers qui ressortait de la dimension ludique de certaines joutes durant lesquelles ils *s'éprouvent*, se retrouve encore ici, dans l'ignorance de leurs limites (de soi à soi, de soi à l'autre) qui les fait mettre leurs corps dans tous les périls

---

*paour de perdre la vie du corps* (folio 96 v°, *ibid.*, p. 337). On retrouve également dans ces considérations l'importance *physique* du corps, si matériel qu'il en devient une charge embarrassante, comme le traduit le verbe *encombrer*. Dans les mêlées, les chevaliers se trouvent fondus dans une masse guerrière anonyme qui engloutit sans distinction leurs exploits et leur mort, contrairement à la violence singulière et exclusive des joutes qui les met en lumière qu'elle que soit l'issue du combat.

[352] Folio 39 v°, *ibid.*, p. 140.

[353] Cf. *supra*, p. 107 *sqq*.

[354] Folio 103 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 358.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

possibles. Finalement, ce qui empêche les chevaliers de considérer toujours la joute comme un jeu, c'est la crainte du déshonneur plus que celle de la mort. C'est pourquoi les corps sont entièrement mis au service de l'honneur, prêts à recevoir et à donner tous les coups imaginables, jusqu'au bout des forces, jusqu'au bout de la violence chevaleresque.

Pourquoi à ce point vouloir entrer en contact avec l'autre, au point de mettre son corps en péril dans des joutes infinies ? Est-ce une façon pour les chevaliers de se sentir exister et de sentir que l'autre existe ? Le contact par la violence implique de rechercher autant que de rejeter l'autre, car l'honneur impose de vaincre… Aussi, n'importe quel héros voit-il son corps constamment marqué des entailles produites par ce contact avec l'autre – et la lance comme l'épée, par leur forme et leur ergonomie, sont des armes au contact pénétrant hautement offensif. Les chevaliers exposent donc leurs corps en même temps qu'ils le défendent à tout prix. Le corps est le véhicule et le réceptacle des codes de l'honneur. Ainsi, le corps du chevalier, entièrement mis au service de la cause de la chevalerie errante, se confond alors avec l'honneur même. Les corps de certains chevaliers deviennent aussi glorieux que la valeur qu'ils défendent, avec l'aide indispensable de leurs armes.

## Des armes au corps : l'exemple de Lac (texte et image)

Comme le corps, les armes sont ainsi entièrement mises au service de l'honneur chevaleresque. Les armes font ainsi partie intégrante de la personnalité et du corps du chevalier, dans les temps de combats et d'errance – il en est autrement dans les temps d'hébergement. Elles sont ce qui se brise, ce qui choit, en premier, protégeant le corps du chevalier. Elles constituent les premières enveloppes de son corps. Plus les combats durent, plus ces couches s'effeuillent, laissant apparaître la chair nue. Cette dramatisation de l'apparence chevaleresque, rendue de plus en plus vulnérable, met en valeur la violence des coups échangés et l'intensité du danger encouru qui ne fait que s'accroître tout au long du combat. Aussi trouve-t-on régulièrement des descriptions comme celle-ci, qui est particulièrement précise et développée car il s'agit d'un combat entre Tristan et Lancelot :

> Dure et cruelle est la bataille que li dui chevalier maintiennent enmi le champ. Il ne se vont mie espargnant ainsi se vont combatant comme mortelz ennemis et leur espees



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

tesmoignent bien que elle ne sont pas oiseuses, ains sont vermeilles et taintes de leur sanc et les escus sont despeciez et escartellez, si en gist a la terre grant partie si que petit vauldront quant il partiront d'illec, et les haulbers quant il estoient assez entiers quant il commencierent leur meslee sont orendroit faussez et desmailliez sus les bras et sus les espaules et en gist grant partie a la terre. Et li heaumes sont telz atournez que il appert bien que les espees sont bonnes et que grans cops s'en sont donnez. Et quant les armeüres sont si malmises comme je vous compte, cuidiez vous que il soient sain puis que les armeüres sont si, comme vous oiez, malmises ? Li chevalier s'entrefiert souvent et menu jusques es chars nues si qu'il en font le sanc saillir aprés le coup des espees dont on povoit ore veoir appertement leur espees toute taintes et vermeilles de leur sanc.[355]

Nous trouvons là un vocabulaire presque anthropomorphique pour parler des armes et surtout des épées qui, plus que tout autre arme, sont le symbole de la force et de l'identité chevaleresques. En effet, il est dit qu'*elles ne sont pas oiseuses* (paresseuses, lâches). Une personnification qui est une manière indirecte de renvoyer à la vaillance des combattants. D'autre part, il est dit à deux reprises, des morceaux d'armure, qu'il *en gist a la terre grant partie*. Le verbe *gesir* est utilisé comme on le dirait d'un corps – la position des bribes d'armure peut ainsi préfigurer la position qui sera celle du vaincu, *humilié*. Ce dépouillement progressif montre la violence extrême des coups ainsi que l'imminence du danger. Il permet de tendre le dénouement du combat selon une sorte de compte-à-rebours fondé sur la nudité – plus elle refait surface, plus la fin est proche. La carapace du chevalier étant mise en pièces (*despecier*, *escarteller*), le corps humain réapparaît peu à peu : les bras, les épaules, enfin, la chair et, ultime couche vitale, la plus profonde dans ce qui contient le principe de vie, mais qui apparaît pourtant *appertement* : le sang, sur lequel le narrateur insiste à trois reprises. Plus cet élément vital se voit au grand jour, *vermeil*, en haut des épées, plus la force et la vie des combattants se trouvent menacées.

Ainsi, s'attaquer aux armes d'un chevalier, c'est s'attaquer à sa personne même. Un passage des folios de transition est, à ce sujet, très explicite : Lac – dont il est dit un peu avant, en guise d'introduction à l'épisode, qu'il était plus *habandonnez a faire folie que li autres n'estoient* – volant se venger de celui qu'il prend pour Henor, *le plus dolent chevalier et le plus vil et le plus couart qui fust en tout le monde*, s'en prend à son écu, alors que celui-ci est endormi :

> […] *il prist l'escu et le commence maintenant a trainer par leans et au derrenier le gecte il en un fanc qui estoit illecques devant une fontaine*.[356]

[355] Folio 39 v°, *ibid.*, p. 139.
[356] Folio 72 v°, *ibid.*, p. 248.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Réveillé, le chevalier apprend, par la demoiselle éplorée qui l'accompagne, ce qui s'est passé. Il lui demande de lui dire qui a fait cela, et – bel exemple de geste qui relaie la parole dans le récit – la demoiselle désigne de la main le responsable : *La damoiselle lui a monstré monseigneur Lac tout maintenant*. Il l'interpelle alors en ces termes :

> Dant chevalier, vous m'avez fait villenie moult grant et deshonneur qui avez gicté mon escy en si vil lieu comme est cestui. Or sachiez que je vueil vengier la vergoigne se je oncques puis. Huimais vous gardez de moy, car je ne me tendray pour chevalier se je ne vous fait vergoigne maintenant.[357]

Cette apostrophe est construite en deux temps. Premièrement, le chevalier constate avec insistance la *villenie* et le *deshonneur* subis. On est ici dans l'exacerbation des sentiments, de l'amour propre, de l'orgueil chevaleresques qui ne tolèrent aucune souillure. La boue (le *fanc*) représente une humiliation suprême[358] qui se doit d'être lavée. D'où le second temps de l'apostrophe qui annonce la vengeance : *je vueil vengier la vergoigne*. Le mot *vergoigne* étant répété dès la phrase suivante, afin d'insister sur le « retour de honte » qui va avoir lieu – car le cœur du conflit est bien cette question de la honte. L'action suit immédiatement les paroles et le chevalier offensé s'élance sur Lac.

Lac, quant à lui, a une attitude assez surprenante puisqu'il ne réagit pas à la menace. Considérant, en effet, son adversaire comme un *couart*, il se pense hors de danger, ce qui explique qu'il *se tint tout coy encontre luy ne ne daigne mie remuer*. Il se laisse donc attaquer et frapper sans se défendre. La scène est d'une violence très visuelle. Les attitudes, les gestuelles des deux chevaliers sont décrites avec une précision, une cohérence – malgré l'inévitable exagération stéréotypée, épique même… – qui en font presque un *tableau vivant*. Le lecteur, l'auditeur ont ce spectacle dans les yeux :

> Le chevalier lui vint l'espee droite contremont et l'ataint dessus le heaume et lui donne un coup si fort et si estrange que le heaume ne fust si durs que il n'y meïst l'espee dedens bien deux dois en parfont si qu'il en fait le sanc saillir. De cellui coup fu monseigneur Lac si estourdis que il ne se pot tenir pour povoir que il eust, ne soustenir soy en estant, ains s'encline tous sur les arçons devant et se prist au col du cheval. Et quant le chevalier vit ce il ne le laisse pas a tant, ains se lance adonc sus lui a ce qu'il estoit adonc estourdi. Il le prent au col et le giete ainsi armé comme il estoit et le porte tout droit au fanc et illecques le laisse cheoir moult villainement tout ainsi estourdi en telle maniere comme il estoit.[359]

Ainsi, on lave le *fanc* par le *sanc* et, surtout, on fait subir au corps du chevalier ce

[357] Folio 72 v°, *ibid*., p. 249.
[358] Cf. l'expression « traîner dans la boue » encore utilisée aujourd'hui.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

qu'il a fait subir à l'objet. Dans le premier cas, c'était la partie pour le tout : la vengeance de Lac sur l'écu qui valait pour le chevalier ; dans le second, c'est le tout pour la partie : le corps entier de Lac pour venger l'écu. Mais dans les deux cas, l'objet n'est pas tant objet que symbole de l'honneur, ce qui explique pourquoi tant de tensions se fixent sur lui. La gradation des vengeances reflètent bien l'exacerbation du code de l'honneur chez ces chevaliers errants[360].

L'assimilation, la fusion, entre le chevalier et ses armes se retrouvent d'ailleurs exploitée dans certaines miniatures. En effet, lors de la figuration de scènes de combat, en particulier dans le manuscrit BnF fr. 340, dans les images 34 et 35[361], c'est l'écu lui-même qui saigne. Si de nombreuses miniatures figurent les blessures des chevaliers[362] au niveau de la tête où le sang coule d'entailles faites au heaume, et surtout au niveau de la poitrine, le sang sortant alors de l'armure percée, plus rares sont celles qui présentent le sang coulant directement des écus, ces dernières figurations étant beaucoup moins « réalistes » et plus proches d'un certain effet de merveilleux[363], ce qui explique peut-être leur moindre figuration dans les divers programmes iconographiques consultés[364]. En effet, l'écu est extérieur à l'armure, il n'est pas en contact avec la chair du chevalier. Un écu saignant prend donc une dimension spectaculaire particulière, c'est pourquoi nous pouvons parler de fusion. Parmi les nombreuses miniatures sanglantes du manuscrit Arsenal 3478, une seule figure un écu saignant qui mérite notre attention par la rubrique qu'elle comporte et qui la complète. Il s'agit de l'image 25, page 218, qui donne à voir une joute à la lance. Le chevalier de gauche atteint le haut de l'écu de son adversaire. Celui-ci, déséquilibré vers l'arrière, tient son écu serré contre son buste et de grosses gouttes de sang coulent de la pointe de la lance ennemie. La rubrique qui

---

[359] Folio 72 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 249.

[360] Un épisode de ce genre se retrouve dans le *Tristan* en prose (*Le Roman deTristan en prose*, Ph. MÉNARD (dir.), Paris, Champion, 2007, t.V, § 141, p. 400) : Tristan refuse la joute à Hector des Marés qui, pour se venger, jette l'écu du chevalier de Cornouailles (donc couard…) dans une fontaine. Tristan reprend son écu et abat le chevalier. Plus haut, dans le texte de la *Compilation* 1 (folios 29 r°-v°), nous trouvons l'épisode de la *Tour du Pin Roont* qui met également en valeur le lien intrinsèque entre le chevalier et son écu – toute honte faite à l'écu valant pour le chevalier lui-même. L'écu du seigneur de la tour est suspendu à un pin. Tout chevalier qui abat cet écu devra affronter son possesseur qui alors *vouldra vengier la honte de son escu*. Cette coutume (fréquente dans les romans de chevalerie) donne ainsi lieu à de multiples joutes.

[361] L'image 35 a été étudiée plus haut. L'image 34 (folio 60 v°) représente également une joute de deux chevaliers, mais à la lance. La lance du chevalier de gauche atteint son adversaire en plein dans l'écu qu'il tient serré contre sa poitrine. L'écu saigne et le chevalier de droite est déséquilibré en arrière – son buste épouse alors parfaitement la courbure du tronc tordu de l'un des deux arbres qui encadrent la scène.

[362] Nous développerons cela dans le point à venir sur « l'iconographie du sang ».

[363] Dans quelle mesure ces représentations font-elles écho aux armes merveilleuses qui saignent toutes seules ? Comme la lance mystique du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes en est la plus forte expression, elle qui saigne bien qu'étant dépourvue de tout système vasculaire humain, comme la rime sémantique l'indique : *La lance don la pointe saigne, / Et si n'i a ne char ne vaine.* (v. 3487-3488, *Le Conte du Graal ou le roman de Perceval*, traduction et présentation de Charles Méla, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1990)

[364] Nous ne trouvons notamment aucune représentation de ce genre dans les manuscrits BnF fr. 338 et Bodmer 96.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

BnF - ARS - MS 3478, page 218 / *BnF-DRE-Utilisation Réglementée*

Arsenal ms. 3478, p. 218 (image 25)

surmonte l'image est la suivante : *Ainsi comme Guirons abati le nyeps au roy d'Escoce du cheval a terre, et li fist une grant playe enmy le pis*. Alors que la rubrique parle de la poitrine[365] blessée, l'image choisit de faire couler le sang de l'écu du chevalier. L'association à la fois discordante et complémentaire, entre la rubrique et l'image, rend ainsi explicitement cet effet de fusion entre les armes et le corps, et plus précisément entre l'écu et la poitrine des chevaliers.

Ce sang sur les écus traduit donc, d'une certaine manière, l'assimilation de cette arme défensive au corps même du chevalier. Ce qui explique aussi pourquoi il est si intolérable qu'il soit souillé. Le chevalier, vengé de Lac, ne voudra d'ailleurs même pas récupérer son écu maculé. Il déclare ainsi à Lac assommé et embourbé : *« Gisiez, sire chevalier. Gardez bien mon escu que ja par moy ne sera remué. Un autre escu avray quant je pourray. »*[366]

Juste avant cette déclaration dédaigneuse, une miniature vient clore la joute entre Lac et le pseudo Henor – qui n'est autre que Galehot le brun, ce qui ne sera révélé que trois folios plus loin. Il s'agit de l'image 38[367] précédée de la rubrique suivante :

> Comment monseigneur Lac et le bon chevalier se combati a Galeholt le brun et comment une moult gente et belle damoiselle plouroit derriere lui moult tendrement a chaudes larmes.

L'image donne à voir une jeune femme, qui fait un signe de parole, et un chevalier, chevauchant côte à côte, de gauche à droite. Face à eux, arrive un chevalier à cheval dont l'élan est brisé par un grand coup d'épée que lui administre le personnage de gauche, en pleine tête. Son heaume est tâché de sang. La scène renvoie donc, en accord avec la rubrique, à un passage du texte situé en amont. Nous sommes au moment de la joute entre Lac et le pseudo Henor, juste après que la demoiselle qui l'accompagne lui a raconté, en pleurant, la *vilanie et la vergoigne* que Lac a fait subir à son écu – ce qui est également figuré à travers la présence de la femme et du signe de parole qu'elle fait. La rubrique, cohérente par rapport au texte et à l'image, semble cependant contenir une erreur dans la mesure où elle désigne trois chevaliers au lieu de deux. Il semble qu'il faille considérer la coordination *et* comme erronée, le segment *le bon chevalier* étant le

[365] L'orthographe *pis* (pour un mot dont la forme peut également être *piz*, *piez*) rapproche cette zone particulièrement sensible du corps des chevaliers de l'adverbe *pis* qui renvoie à l'idée de désavantage et de malheur. Ainsi, l'orthographe permet une assimilation sémantique des plus synthétiques entre la poitrine blessée et le malheur qu'elle signifie pour le chevalier vaincu.
[366] Folio 73 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 250.
[367] Ms. BnF fr. 340, folio 73 r°.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

prolongement de l'identité de *monseigneur Lac*, et ce d'autant plus que le verbe *combatre* est conjugué à la troisième personne du singulier. Le copiste a peut-être été gêné dans son appréciation par le fait que, dans cet épisode, Lac apparaît comme l'antithèse du « bon chevalier ».

D'autre part, on le voit, la rubrique anticipe sur la révélation de l'identité du chevalier que tout le monde prend pour le *couart* Henor, puisqu'elle désigne ici l'adversaire de Lac sous son vrai nom : Galeholt le brun. Cet indice délivré par la rubrique permet au lecteur de lire le texte avec un temps d'avance. Le récit, par l'intermédiaire des personnages, continue d'appeler ce chevalier Henor, tout au long du folio ouvert par la miniature. Ensuite, le narrateur se met, sans transition, à l'appeler Galehot, installant ainsi une connivence entre le lecteur et lui, qui met en valeur l'ignorance des personnages. Ceux-ci n'auront connaissance de la véritable identité du preux chevalier qu'à la fin du folio 74 r°, quand Galehot se dévoilera.

La miniature figure, avec le chevalier de gauche, le coup d'épée *si fort et si estrange* que Galehot assène à Lac. Représenté à droite, ce dernier brandit, lui aussi, une très longue épée – contrairement à ce qu'indique le texte, dans lequel Lac reste impassible et immobile. Il n'a cependant pas le temps de l'abaisser sur son adversaire qui, fidèle à ce que dit le texte, le frappe et enfonce son épée dans son heaume *bien deux dois en parfont si qu'il en fait le sanc saillir* : l'on voit effectivement du sang rouge couler du heaume. Ce sang ressort d'autant plus que les miniatures de ce manuscrit sont des grisailles, la moindre touche colorée prend donc une importance accrue.

## Les corps ébranlés

*Palamedes est si durement estourdis du dur cheoir qu'il ne scet s'il est nuit ou jour*[368]. Les chutes et les chocs malmènent les corps des chevaliers qui en perdent souvent sens et connaissance. Au moment où ils reviennent à eux, ils sont régulièrement décrits *chancelant aussi comme se la terre crolast soubz eulx*[369], selon une formule « cataclysmique », identique à celles vues plus haut pour décrire la violence de la course des chevaux, qui montre à quel point ils sont violemment ébranlés dans leur chair. Ce verbe *chanceler* est fréquemment utilisé dans la prose du manuscrit BnF fr. 340, son

[368] Folio 29 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 107.
[369] Folio 22 r°, *ibid.*, p. 78.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

sens imagé se prêtant parfaitement à la description de chevaliers titubant, assommés par la rudesse des coups reçus[370]. On trouve également le verbe *trembler* qui insiste sur une autre réaction physique remarquable : *Au chief de piece se drece le roy Meliadus en son seant mais il estoit encore si durement estourdi qu'il n'avoit membre qui ne lui tremblast*.[371] Ainsi, *chanceler* et *trembler* traduisent concrètement, *visuellement*, à quel point la stabilité et l'équilibre des personnages est atteinte et menacée, en ces instants où les personnages se relèvent. Les chutes de cheval finissent régulièrement par la perte de connaissance des chevaliers, qui gisent alors comme morts – ce qui effraie leurs compagnons spectateurs. Ainsi, Guiron, par exemple, après une joute contre Galehot qui *l'empaint de grant force et de grant vertu si que il le porte a la terre tout estendu en telle maniere que il sembloit que il fust mort, car sachiez tout vraiement que Guiron ne remue ne pié ne main.*[372]

De fréquentes formules comme *ilz retournerent en leur memoire*, ensuite, marquent la reprise de connaissance[373]. Cette hébétude montre que, malgré les forces et la capacité démesurées à endurer les coups, la résistance physique de ces chevaliers a tout de même des limites humaines. Elle donne lieu à de multiples descriptions qui se déclinent sur trois adjectifs principaux et traduisent l'état anormal des chevaliers : *forcenez* (qui insiste sur le délire, la folie), *estourdis* (qui marque l'étourdissement, le trouble proche de l'ivresse[374]) et *estonnez* (qui vient du latin *tonus*, le tonnerre, et insiste sur le fait d'être ébranlé physiquement, paralysé). Les deux premiers termes renvoient au trouble de l'esprit, du cerveau – phénomène explicitement exprimé dans des formules comme *la cervelle lui est troublee*[375]. Le troisième terme renvoie, quant à lui, davantage à l'immobilité du corps choqué, celle qui fait craindre pour la vie des combattants. Même s'il arrive qu'on le retrouve employé dans des expressions qui traduisent également le trouble de l'esprit : *Il s'entreportent a la terre si estonnez que il ne scevent se il est nuit ou jour*[376] – ces trois termes étant potentiellement interchangeables.

---

[370] Le *Dictionnaire étymologique* de O. Bloch et W. von Wartburg note ainsi que « chanceler » vient du latin *cancellare* signifiant « disposer un treillis, une grille » et qu'il « a pris de bonne heure le sens de 'marcher en zig-zag' par comparaison avec le treillis d'un grillage […] ».
[371] Folio 103 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 358.
[372] Folio 73 v°, *ibid.*, p. 252.
[373] Folio 22 r°, *ibid.*, p. 78.
[374] D'une étymologie si charmante que nous ne résistons pas au plaisir de citer de nouveau O. Bloch et W. von Wartburg : « du latin populaire **exturdire*, dérivé de *turdus* 'grive', proprement 'avoir le cerveau étourdi, comme une grive ivre de raisin' » ! (Pour d'autres occurrences, revoir l'extrait où Lac se fait abattre par le pseudo Henor, cf. *supra*, p. 56.)
[375] Au folio 79 v°.
[376] Folio 38 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 136.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Ainsi, les chevaliers, projetés à terre, mettent un certain temps à recouvrer leurs esprits, ce que les textes prennent plaisir à développer, semble-t-il, surtout lorsque sont concernés d'aussi prestigieux chevaliers que Lancelot et Tristan :

> Les chevaliers gisent andui a la terre et si durement sont estourdis que il ne scevent si sont vis ou mors. Chascuns gist la teste sus terre, si n'avoient povoir que il se relevassent. Et quant il sont aucques en leur memoire, ilz dressent les testes andui et vont entr'eulx regardant et ça et la aussi comme se il feussent forcenez, si ne dient ne ce ne quoy, car il ne peuent. Lancelot regarde, si li est advis que toute la terre tournast.[377]

L'immobilité de ces corps incapables de se *relever* reflète l'état de grande faiblesse dans lequel ils sont, après l'épuisement de toute leur énergie violente. La gestuelle des têtes notamment est remarquable. Au moment où le corps fait défaut, il n'y a que la tête qui peut encore bouger, c'est elle qui concentre alors les principales sensations du chevalier, autour du regard, ce que le narrateur décrit avec précision. Et comme l'esprit, le regard, lui aussi, est troublé. Une autre fonction se trouve encore localisée dans la tête qui, comme les deux autres, est fortement troublée : la parole. Une fois *estourdis* à terre, ce n'est donc plus le mouvement qui prédomine chez les chevaliers, mais l'inverse absolu : l'immobilité. Une immobilité physique autant que mentale, qui les laisse assommés. Les chevaliers sont alors touchés dans deux des constituantes essentielles de leur caractère : la mobilité dans l'espace et la parole (signe de mobilité mentale). Ces deux constituantes atteintes, c'est l'existence même des chevaliers qui se trouve alors remise en cause.

Ces cas de mutisme sont fréquents mais ne s'éternisent pas dans la prose. Ils ne peuvent pas s'éterniser, car l'économie de nos textes repose sur la parole des chevaliers autant que sur leurs faits d'armes, aussi ne serait-il être envisageable qu'un chevalier se taise trop longtemps. L'une des premières choses qu'ils font, une fois revenus à eux, c'est précisément parler. La reprise de la parole est la preuve que le chevalier est en vie. Ainsi, quelque soit la gravité des blessures, le simple fait de pouvoir recommencer à dialoguer est le signe que le chevalier n'est pas touché à mort, cela suffit d'ailleurs à rassurer immédiatement son entourage. La parole permet au chevalier de dépasser son état physique, de sortir de cette stupeur qui l'enferme sur lui-même, et qui ressemble trop à la mort. Le vrai chevalier, le bon chevalier est mobile, *sain et haitié*, et non pas fermé sur lui-même, immobile et muet. C'est un être social, plein de santé et de joie –



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

deux notions complémentaires qu'on ne saurait dissocier et dont l'adjectif *haitié* rend pleinement compte.

## L'*esbahissement* ou la parole coupée

L'immobilité des chevaliers n'est pas uniquement le signe du corps entravé[378], à la fin des joutes, elle est donc aussi le signe de la parole entravée. Nous retrouvons des cas analogues de mutisme des chevaliers, lors de situations différentes où ce n'est plus la réaction physique qui prédomine avec le corps violenté, malmené et affaibli, mais une réaction psychologique de stupeur, de surprise, ou d'admiration qui en vient à couper la parole des chevaliers, en même temps qu'elle les fige sur place, dans certains cas.

Ainsi, un autre adjectif se rencontre dans nos textes encore plus fréquemment que les trois précédemment vus, qui traduit cette réaction : *esbahi*. Là où un choc physique laissait les chevaliers *forcenez*, *estourdis*, *estonnez*, un choc émotionnel les laisse *esbahis*.

Ph. Ménard note la fréquence d'apparition de cet adjectif dans les romans en prose du XIII^e^ siècle, et présente la multiplicité des sens qu'il peut revêtir :

> « De tous les qualificatifs employés, l'adjectif *esbahi* est sans doute le plus répandu. Son champ sémantique ne manque pas de diversité. Être *esbahi* ne signifie pas seulement 'être stupéfait'. Selon les contextes, il faut traduire par 'embarrassé', 'intimidé', 'confus', 'penaud', 'interdit', 'déconcerté', 'éberlué', 'ahuri', 'paralysé', 'effaré', 'éperdu'… Tantôt, il s'agit d'une vive stupeur. Tantôt, idée fixe, timidité, confusion, désarroi emplissent l'être. De toutes manière, l'individu *esbahi* est souvent cloué sur place, sans voix et sans ressort. »[379]

La conclusion de sens proposée par l'auteur intéresse particulièrement nos chevaliers qui, lorsqu'ils sont dits *esbahis*, sont effectivement, dans la majorité des cas, « cloué[s] sur place » et « sans voix ». Soit par un sentiment qui relève de l'épouvante (et le mot *espoventé* se retrouve régulièrement), soit de l'admiration, nous allons le voir. Mais ce qui importe, c'est que les chevaliers soient toujours dans l'outrance des sensations fortes et dans les émotions fortes… Ces personnages n'arrêtent pas de ressentir des émotions, d'être traversés par la douleur, le plaisir, la tristesse, la joie, la

---

[377] Folio 38 v°, *ibid.*, p. 137. Qui peut se décliner en : *Quant il ont en telle maniere jeu une grant piece, il drecent les testes et commencent a regarder tout entour eulx et bien est avis a chascun que la praerie aille tournoiant.* (Folio 103 r *ibid.*, p. 358)

[378] Nous verrons plus loin en quoi l'immobilité est un mal absolu pour le chevalier errant.

[379] Ph. MÉNARD, *Le rire et le sourire…*, *op. cit.*, p. 464.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

colère… Ils se dépensent sans compter, en actions chevaleresques, en paroles, en sentiments, c'est pourquoi, nous avons choisi de les analyser sous l'angle de l'énergie. Les temps qui ne les présentent donc ni en mouvement, ni en action, ni en parole, contrastent fortement avec l'ensemble du récit.

Tout d'abord, les personnages sont majoritairement *esbahis* d'une situation dont ils sont spectateurs. Cette réaction psychologique est donc liée au regard et à la passivité et intervient généralement lors de batailles au cours desquelles la violence et la vaillance déployées impressionnent au plus haut point les chevaliers spectateurs :

> Il fait tant d'armes que nul homs ne peüst croire que il peust tant faire. Et li roys Artus et les compaignons de la Table Ronde qui ce veoient en sont tous esbahis et en ont grant merveille qui le chevalier puet estre.[380]

Cet adjectif permet également aux chevaliers d'exprimer un sentiment d'admiration, ce qui explique la présence fréquente du mot *merveille* à ces côtés : *Et quant les chevaliers du chastel virent les trois chevaliers et les grans merveilles que Tristan faisoit, si en sont tous esbahis.*[381] Les réactions des chevaliers mettent alors en valeur les prouesses spectaculaires des affrontements auxquelles ils assistent. Le mot *merveille* ne renvoie pas pour autant au domaine du merveilleux dont nos textes sont, à quelques épisodes près[382], totalement dépourvus. Ici, la présence de la *merveille* agit comme un superlatif convenu pour traduire la qualité et la valeur extrêmes des exploits chevaleresques.[383] Il arrive que cette admiration soit aussi mêlée de peur ou de colère (*si en sont moult esbahis et courrouciez*[384]), selon les situations.

Cette réaction psychologique d'*esbahissement* peut également résulter de l'écoute d'une nouvelle, d'un récit. Comme avec le regard, les personnages sont alors dans une situation de passivité, ils n'ont pas prise sur les événements qui leur sont rapportés et qui les stupéfient : *Et lors leur compte l'aventure qui leur estoit avenue mot a mot tout ainsi comme je le vous ay compté ça en arrieres. Et quant il leur a tout ce compté, il devinrent tous esbahis et le tindrent a grant merveille* […].[385] Là encore, le lien au

[380] Folio 55 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 194.
[381] Folio 24 r°, *ibid.*, p. 87.
[382] Un *dragon*, notamment, est mentionné sans grande conviction au folio 75 r°, pour expliquer la cause de la maladie de Segurades
[383] Sur le lien entre l'adjectif *esbahi* et la *merveille*, Ph. Ménard écrit : « Après Chrétien de Troyes, la littérature arthurienne, remplie de prodiges et de merveilles, utilise beaucoup l'adjectif *esbahi*. Dans les romans en prose du XIII[e] siècle, l'épithète est particulièrement fréquente. Les événements extraordinaires ne sont pas les seuls à rendre les personnages *esbahis*. Les situations les plus ordinaires peuvent avoir le même effet. », *Le Rire…*, *op. cit.*, p. 464.
[384] Folio 24 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 86.
[385] Folio 61 v°, *ibid.*, p. 214.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

sentiment de merveilleux se retrouve exploité pour rendre la force de l'admiration ressentie et le caractère extraordinaire de l'événement rapporté.

Mais le personnage *esbahi* ne saurait l'être plus longtemps que le temps pour le narrateur de le dire et, une fois sur deux, l'expression stéréotypée *si en devient tout esbahy*[386], est suivie d'une prise de parole. Celle-ci peut être directe, au cours d'un dialogue qui s'instaure, ou alors progressivement introduite, nous allons en voir quelques exemples. Mais le narrateur peut également mettre en valeur le silence des personnages interloqués[387], avant d'introduire la reprise de leur parole. Plus que sur le silence, d'ailleurs, il insiste sur leur incapacité à parler. Aussi lit-on régulièrement l'expression *si esbahis qu'il ne scevent que il en doient dire*[388]. L'extrait suivant rend compte de cette absence de parole qui pèse sur la scène :

> Quant il entendent ceste chose, si en sont tous esbahis que il ne dient mot de grant piece. Et puis respondent et Hettor parole avant et dist : « Sire, que est ce que vous dictes ?[…] »[389].

Ce passage met bien en valeur l'attitude figée et silencieuse des personnages *esbahis*. En coupant le flux de parole habituel aux personnages, le narrateur ouvre une brèche dans l'espace-temps « normal » du récit, sans pour autant en rompre le fil. Une seule phrase permet de synthétiser des dizaines de minutes de silence – comment transmettre autrement l'idée de silence dans le texte, tout en poursuivant le récit ? C'est au lecteur qu'il revient alors d'actualiser ce silence, s'il veut ressentir toute la charge émotionnelle de ces temps où la parole est impossible à répandre. Ensuite, l'action reprend avec la parole, ce qui sort les chevaliers de leur enfermement consterné : Hettor *parole avant* – la présence de la préposition *avant* insiste sur l'idée de reprise de l'action et du mouvement vers l'autre par la parole. Cependant, ces paroles, bien que rendues au discours direct, trahissent encore, par leur interrogation première, la consternation qui a frappé les chevaliers à l'écoute de certaines nouvelles : *que est ce que vous dictes ?*[390]

Dans quelques cas, la reprise de la parole du personnage *esbahi* se fait très progressivement. On passe ainsi de la réaction brute au discours intérieur. Le silence,

---

[386] Folio 19 r°, *ibid.*, p. 67.
[387] Traduction possible pour *esbahi*, qui échappe à la liste proposée par Ph. Ménard, mais dont le sens propre correspond bien aux situations dans lesquelles il est employé : lorsque les personnages ont la parole coupée, interrompue.
[388] Folio 76 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 262.
[389] Folio 37 v°, *ibid.*, p. 133.
[390] Sur le dialogue dans les romans arthuriens, voir Corinne DENOYELLE-BOUTLE, « Le dialogue dans les textes courtois des XII^e^ et XIII^e^ siècles. Analyse pragmatique et narratologique », thèse sous la direction de E. Baumgartner et M. Szkilnik, Paris III, 2006.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

sans être mentionné est induit par le fait que tant que le personnage se parle à lui-même, il reste silencieux face aux autres. Dans ce cas, le choc émotionnel n'est pas fort au point d'annuler toute pensée discursive chez le personnage. Il le plonge seulement dans des réflexions intérieures qui traduisent son trouble et sa volonté de clarifier une situation. Ensuite, viennent les dialogues :

> Quant le roy Meliadus entent ainsi parler le chevalier, […] il en est tout esbahis et dist contre son cuer que contre cellui chevalier ne pourroit il durer en nulle maniere du monde. Dont il parole a Galeholt et lui dist : « Sire chevalier, […] ».[391]

Un autre passage traduit encore plus efficacement les différentes étapes par lesquelles passe le personnage coupé dans sa parole, interloqué, avant de pouvoir communiquer à nouveau :

> Quant Lamorat voit ses deux compaignons abatus a la terre, si en devient si esbahis qu'il ne scet qu'il en doie dire, et dist a soy meïsmes que de grant povoir est le chevalier qui telz preudeshommes a mis a la terre. Si dist : « Or aille comment aller pourra. Car je en feray tout mon povoir de vengier la honte de mes compaignons. » Si s'en va vers Heret et lui dist : « Sire, a jouster vous convient ! »[392]

Nous lisons ici la consternation du chevalier, mêlée d'admiration, et l'incapacité qui en résulte à formuler des pensées, à parler. Puis, le discours intérieur reprend son cours et permet au chevalier *esbahi* de remettre ses idées au clair. Ensuite, une parole directe sort de sa bouche, mais elle ne s'adresse encore qu'à lui-même. Et finalement, le processus aboutit à une adresse injonctive à l'ennemi ! Nous passons donc de l'élan le plus intérieur, le plus intime, qu'est la réaction brute, à l'élan le plus extérieur, celui de la confrontation à l'autre dans son aspect le plus violent que représente la joute. D'autre part, il est remarquable que ce qui aide le personnage à redevenir maître de ses pensées – donc de lui-même – et à sortir de son immobilité, c'est la volonté de *venger* ses compagnons. Si la honte consterne et fige, sa force d'inertie ne dure cependant qu'un temps et ne peut résister au mouvement beaucoup plus puissant que lui oppose la recherche de l'honneur, à travers la vengeance.

L'*esbahissement* qui se traduit par une impuissance à parler, peut également se traduire par une impuissance à agir. Alors que nous avions vu que cette réaction pouvait autant résulter d'émotions positives (l'admiration, la joie) que négatives (la colère, la douleur), dans le cas où la parole en est coupée, il n'en va pas de même dans le cas alternatif où c'est l'action qui se trouve paralysée. En effet, dans tous les cas relevés,

[391] Folio 67 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 231.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

l'impuissance à agir résulte uniquement d'émotions négatives[393]qui relèvent autant de la détresse que de la colère :

> Et quant les autres qui ylecques estoient ont veü Lamorat qu'il tenoient a un des meilleurs chevaliers du monde, il sont si esbahis qu'il ne scevent qu'il doient faire. Nonpourquant chascun dist qu'il vengera la honte de leurs compaignons a leur pouoir.[394]

Assistant donc passivement à la défaite de leurs compagnons, les chevaliers expriment à travers ce sentiment d'impuissance, leur douleur. Mais tout comme pour la parole, un chevalier ne peut (ontologiquement) rester trop longtemps sans agir, et là encore, la vengeance agit comme moteur pour la reprise de l'action. L'un après l'autre, les chevaliers vont ainsi essayer d'abattre celui qui a déconfit Lamorat.

Un autre passage traduit cette détresse honteuse, avec une colère et une peur plus explicitement nommées ici. À ces sentiments, se mêle aussi de l'admiration, ce qui peut sembler paradoxale mais qui ne l'est pas pour un esprit chevaleresque qui sait reconnaître et apprécier la valeur même chez ses ennemis les plus grands :

> Et Lancelot qui au derrenier estoit remés, quant il voit tous ses compaignons a la terre cheuz, il en a grant dueil et grant ire, il en est si esbahis qu'il ne scet qu'il en doie dire ne faire. Il dist bien a soy meïsmes que puis qu'il porta armes premierement en toute sa vie ne vit nul si bel jousteur ne si fort comme cestui est.[395]

Il s'agit d'un passage particulièrement important et tendu du récit de la *Compilation* 1, puisque nous en sommes à la fin, alors que le fils de Guiron abat tous les chevaliers d'Arthur les uns après les autres – seul Palamède, à la toute fin, pourra l'abattre. C'est pourquoi, la réaction de Lancelot, qui est l'avant dernier à combattre et qui a vu les défaites précédentes, est si forte, à tel point que, de son *esbahissement*, résulte une double impuissance à *dire* et à *faire* – formulation plus rare et réservée à des situations particulièrement dramatiques[396].

Ce schéma psychologique d'*esbahissement*, exprimé fréquemment et qui a pour

---

[392] Folio 21 v°, *ibid.*, p. 77.

[393] *Positif* et *négatif* n'étant évidemment pas pris ici dans une acception morale, mais pour mettre en relief l'opposition des émotions (selon le principe plaisir-douleur) à l'origine d'une réaction similaire (l'*esbahissement*) qui a des conséquences diverses (absence de parole, absence d'action). Les émotions à l'origine de ces réactions se trouvent d'ailleurs parfois directement indiquées. Aussi peut-on lire, par exemple, à propos de Meliadus, qu'il *fu si esbahi et si ot si grant joie qu'il ne pot parler d'une grant piece. Et quant il fu revenu a soy et il pot parler il dist :* […]. (Folio 119 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 411.). Les mêmes formules se retrouvent avec *iriez* ou *courroucez*.

[394] Folio 71 r°, *ibid.*, p. 244.

[395] Folio 78 v°, *ibid.*, p. 268.

[396] Comme au folio 116 r°, alors que Meliadus s'aperçoit qu'il vient de renverser et de blesser cruellement Pharamont. Au moment où Meliadus le reconnaît, on lit : *Et lors se traist un petit arriere et fu durement esbahy que il ne sot que dire ne que faire.* (John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 401)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

conséquence un moment d'impuissance chez les chevaliers, se traduit donc soit par le silence soit par l'inaction. Dans les deux cas, cette attitude crée une rupture par rapport à la « normalité » des chevaliers, en ce sens, elle ne peut durer trop longtemps. La façon dont se traduit l'*esbahissement* montre combien la parole et l'action sont liées dans nos textes et combien elles sont constitutives des personnages de chevaliers.[397]

En outre, l'expression contraire, *il ne fait pas semblant qu'il soit esbahis*, se retrouve pour décrire la puissance des chevaliers, notamment lors des joutes. Que ce soit une puissance liée à l'action guerrière : *Et quant il voit venir Lamorat si grant aleure et il voit que encore le convient jouster, il ne fait pas semblant qu'il soit esbahis, mais moustre bien qu'il est chevalier de grant valeur. Il hurte le cheval des esperons et lui vient a si grant aleure comme se la foudre le chaçast*[398] ; ou bien une puissance liée à la parole « hardie » et combative, comme par exemple Meliadus, après une provocation d'Ariohan : *Le roy, qui n'est pas esbahy, lui respont moult hardiement : « Certes, ce lui dist il,* […] *»*[399]

# B. – Les corps violentés

## La violence extrême des affrontements : les corps mis à bout

La violence des affrontements a déjà été étudiée à travers l'étude du jeu des joutes, du choc des corps qui entrent en contact. Les chevaliers se font assommer par des coups d'une brutalité démesurée, par des chutes fracassantes qui les laissent sans connaissance, puis *estourdis*, *forcenez*. Ils peuvent également être assommés, mentalement, par la vue de spectacles ou l'apprentissage de nouvelles dont les exploits les laissent *esbahis*. Dans l'un et l'autre cas, les réactions sont fortes, à la mesure de la violence qui en est à l'origine et qui est souvent considérée sous l'angle de la *merveille* – la simple évocation du mot laissant alors toute possibilité à l'imagination de s'épandre dans la démesure. Le lien, ainsi posé avec insistance, entre le caractère

[397] Ces différentes expressions ne sont pas exclusives au texte du ms. BnF fr. 340, mais se retrouvent aussi dans le BnF fr. 350, ainsi que dans d'autres manuscrits et dans d'autres romans de chevaleries en prose, notamment dans le *Tristan* en prose.
[398] Folio 71 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 243.
[399] Folio 106 v°, *ibid.*, p. 370.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

spectaculaire de l'événement rapporté et l'expérience vécue de confrontation à l'autre, place souvent les chevaliers dans un état proche des limites de sa perception sensuelle et mentale[400]. C'est pourquoi le sentiment de merveilleux (à défaut de *merveille*) est si présent dans ces passages – nous aurons l'occasion d'en voir d'autres occurrences dans les analyses qui suivront.

Dans ces confrontations brutales, tout se joue autour du corps qui appelle, produit, concentre et canalise la violence. Nous aimerions, à présent, nous arrêter directement sur la description de cette violence typique des scènes de combat, avant de nous reporter sur les corps pour voir comment ils se vident de leur énergie et de leur sang en même temps qu'ils s'emplissent de la douloureuse sensation d'eux-mêmes.

L'énergie que tous les chevaliers de nos textes mettent à explorer, à éprouver cette violence, les pousse constamment à mettre leurs corps à rude épreuve dans des *jeux* dangereux. Ils agissent ainsi comme si les corps n'étaient pas importants, comme s'ils étaient un simple médium, une matière au service de l'honneur chevaleresque. Ils agissent pour prouver, à eux-mêmes et aux autres, la valeur de leur existence errante et l'intérêt de leur appartenance à la communauté chevaleresque. On assiste ainsi à ce qui ressemble à des combats de jeunes mâles qui ont besoin de dépenser leur énergie[401], et il y a, naturellement, les dominants et les dominés. Seulement rien n'est figé, la roue tourne et les désigne tantôt vainqueurs, tantôt vaincus. Aussi offrent-ils avec joie et acharnement leurs corps à tous les coups, et, en retour, frappent eux-mêmes le plus violemment possible. C'est pourquoi une telle violence ressort des descriptions de joutes, comme si ces jeunes chevaliers avaient besoin de marquer leurs corps, de les

[400] Jean-René Valette parle ainsi de la *merveille* comme d'un phénomène qui « confronte l'humain à l'expérience des limites », ainsi qu'à « l'expérience de l'altérité ». Ces deux notions reflètent parfaitement l'élan qui anime nos chevaliers, même si, pour ce qui nous concerne, nous devons les prendre dans leurs dimensions les plus concrètes, les plus humaines et les moins surnaturelles. Dans nos textes, l' « expérience des limites » se mêle à l' « expérience de l'altérité » dans des scènes de confrontation d'une violence extrême à laquelle les chevaliers soumettent leurs corps. La présence du mot *merveille* permet ainsi de traduire la qualité exceptionnelle de la force des combattants, l'admiration, la stupeur que génèrent des exploits guerriers qui poussent les corps jusqu'à leurs limites physiques (mais qui restent cependant toujours dans les limites physiques), ainsi que le caractère éminemment spectaculaire des affrontements qui en résulte. Voir J.-R. VALETTE, « La merveille aux limites de l'humain : Hugues de Saint-Victor et la fiction romane », dans *Entre l'ange et la bête. L'homme et ses limites au Moyen Âge*, études réunies par M.-E. Bély, J.-R. Valette et J.-C. Vallecalle, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 121 et 125.

[401] Lire à ce propos le chapitre 7, intitulé « Les *jeunes* dans la société aristocratique dans la France du nord-ouest au XII^e^ siècle », Georges DUBY, *La société chevaleresque*, Paris, Flammarion, 1988, p. 129-142. Georges Duby conclut le chapitre sur ces mots : « Telle est la jeunesse aristocratique dans la France du XII^e^ siècle : une meute lâchée par les maisons nobles pour soulager le trop-plein de leur puissance expansive, à la conquête de la gloire, du profit et de proies féminines. » Même si notre matière est plus tardive, puisque sa composition et ses diverses réécritures et compilations s'étalent de la moitié du XIII^e^ au XV^e^ siècles, la mentalité chevaleresque qu'elle traite ne nous semble guère éloignée de celle du XII^e^ siècle dont parle G. Duby, ni même par certains aspects de violence, de celles des chansons de geste. Comme si les auteurs voulaient fixer une réalité dont ils connaissent la décadence. Cf également la mode des « pas d'armes » au XV^e^ siècle, voir Michelle SZKILNIK, « Mise en mots, mises en images : le cas du *Livre des Faits de Monseigneur Jacques de Lalain* », dans *Texte et image*, CROIZY-NAQUET Catherine (dir.), Université Charles-de-Gaule-Lille 3, coll. « Ateliers », 2003, p. 75-87.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

tailler, de les façonner, sous les coups. Comme s'ils avaient besoin de les faire saigner pour les sentir exister et expérimenter leurs limites. Des limites poussées si loin que, souvent, après un combat sanglant, les chevaliers sont laissés pour morts :

> Li cheval estoient fors et isnelz. Li chevalier qui dessus estoient furent fort et puissant. Il venoient si bruiant qu'il sembloit bien que tout le monde deüst fondre dessoubz leurs piez. Et quant il viennent aux lances brisier il s'entrefierent sur leurs escus de toute leur force au plus roidement que il pevent. Il metent cuer et corps d'abatre l'un l'autre mais Guiron fiert Galeholt si fort et si angoisseusement que il lui parte l'escu et le haubert et lui fait une grant plaie emmy le pis ; le glaive vole en pieces et le chevalier ne se remue de selle ne pou ne grant et ce fu bien une grant merveille, car je n'oy oncques mes dire que un chevalier receust un si grant coup de glaive dont il fust si navrez en parfont qui ne chaist a la terre, et Galeholt le brun qui ainsi fu navrez comme vous avez oy feri Guiron si angoisseusement et si asprement que il ne remaint ne pour l'escu ne pour le haubert que il ne lui mette le fer du glaive ou costé senestre et le navra moult en parfont et mortelment. Il l'empaint de grant force et de grant vertu si que il le porte a la terre tout estendu en telle maniere que il sembloit que il fust mort, car sachiez tout vraiement que Guiron ne remue ne pié ne main. Quant le roy Meliadus et Lamorat et monseigneur Lac qui ja estoit remontez virent Guiron gesir a la terre en telle maniere, il ont grant doubte qu'il ne soit deviez. Il descendirent maintenant et s'en vont a lui. Lamorat s'agenouille et lui deslasche le heaume et lui oste du chief et lui abatent la ventaille de la cotte de la coife de fer. Il le trouverent que de lui n'issoit ne fumee ne alaine mais si pasmez qu'il sembloit mors.[402]

Ce passage d'une joute entre Galeholt et Guiron – dont le narrateur dit que ceste fu la plus perilleuse aventure et jouste et la plus dure qui Galehot et Guiron eussent oncques fait a jour de leur vies jusques a cellui point – est très représentatif de la violence démesurée des affrontements. Hyperboles, superlatifs, répétitions, insistances, détails des actions, de la gestuelle, présence du mot merveille dans l'appréciation du narrateur, tout cela contribue à façonner stylistiquement cette énergie débordante des chevaliers. Le corps, l'armure, les armes, le cheval sont totalement mis au service de cette violence qui, elle-même, est mise au service d'une donnée encore plus importante : l'honneur. La force sert et exalte l'honneur, sans limite. Ainsi, les chevaliers vont souvent jusqu'à frôler la mort, comme dans cet extrait qui compte un important champ lexical de la blessure et de la mort. Cela donne au texte une tension dramatique certes convenue, puisque ce genre de scène se répète régulièrement, mais néanmoins forte et dont les compagnons d'armes du blessé sont les premiers touchés – ce qui donne lieu à d'intenses débordements d'émotion douloureuse, comme nous le verrons dans le dernier point.

[402] Folio 73 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 252.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

## Quand les corps se vident

La perte de connaissance et les blessures profondes coupent brutalement tout mouvement, tout déploiement d'énergie chez les chevaliers. Leurs corps sont alors déchargés et inertes, se vidant du fluide si précieux à l'origine de la vaillance, des lignées, de l'honneur (et de la vie) : le sang[403]. Différentes passages de texte de notre manuscrit de référence insistent sur cet écoulement : le temps de la vaillance se mesurant ainsi à la quantité de sang qui reste dans le corps. Le temps de la violence, quant à lui, se mesure à la quantité de sang répandu. Enfin, lorsque la totalité du sang s'est écoulée hors du corps, celui-ci s'arrête, figé dans une immobilité définitive[404]. Le temps chevaleresque a donc des limites bien physiques, même si celles-ci sont repoussées toujours plus loin, jusqu'à déverser des quantités incroyables de sang avant que l'âme s'en aille – cette extrémité n'arrivant, d'ailleurs, qu'aux chevaliers secondaires ou mauvais[405].

Le corps agit donc comme « objet » à double titre, d'une part il se trouve, au mépris de la douleur et même de la vie, totalement asservi à une cause, *offert* pour défendre l'honneur. D'autre part, lors des batailles, il n'est finalement qu'un *contenant* pour l'énergie et la force. C'est ce contenant et la quantité de fluide qui s'en écoule que nous allons à présent étudier.

Nous avons vu qu'au fur et à mesure des combats, l'armure protectrice du chevalier s'effeuille, laissant apparaître la chair nue et vulnérable[406]. Le motif de l'épée qui taillade le fer pour arriver à la chair, et surtout au sang, est fréquemment utilisé dans les descriptions de batailles. Ainsi, l'image de l'épée, *vermeille* du sang de l'adversaire, qui creuse toujours plus profondément les corps, est très exploitée. Sa vue produit généralement sur les personnages une impression très forte. En effet, voyant l'épée de l'adversaire couverte de son sang, le chevalier ressent une colère qui relance son ardeur. L'épée ensanglantée, brandie, agit comme un signe spectaculaire qui stimule les

[403] Le sang est lié à l'âme, dans les mentalités médiévales, et son fonctionnement, sa circulation ne sont pas connus. La circulation du sang ne commencera à être expliquée que dans les années 1540, avec les travaux de Michel Servet qui découvre la « petite circulation », ou « circulation pulmonaire ». Et ce n'est qu'en 1629 que William Harvez démontre expérimentalement la « circulation générale ».

[404] Sort qui est réservé à de nombreux chevaliers (quand ils ne sont pas emprisonnés), à la fin du manuscrit BnF fr. 350 notamment.

[405] Comme ce seigneur de la *Tour du Pin Roont* mortellement abattu par Palamedes (qui en pleure d'ailleurs de tristesse) : *Le chevalier de la tour qui de grant renommee estoit et qui maint chevalier avoit abatu fu mort de celle encontre, car il ot toute la teste escartellee et lui est l'ame du corps partie* (folio 29 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 107).

[406] Ce que les miniatures ne rendent pas, d'ailleurs, aucune de figure d'armures *despiecees*.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

chevaliers. Plus que la lance, l'épée, par sa taille restreinte et sa maniabilité, est conçue comme l'extension du bras, de la main, du regard du chevalier, elle est l'excroissance qui permet d'entrer profondément en contact avec le corps de l'autre. Elle ne cherche pas tant, d'ailleurs, à porter atteinte au principe de vie[407] de l'adversaire, qu'à lui infliger sa valeur, sa force, son *corps*. Dans les combats, les chevaliers cherchent avant tout à imposer leur propre principe de vie. Pour cela, les enveloppes (armures, armes et corps) sont exploitées jusqu'au bout de leur résistance. Tailler des brèches dans le *contenant* est la seule façon d'atteindre et d'attenter à l'énergie chevaleresque de l'autre, pour imposer la sienne et justifier sa place dans la communauté chevaleresque. L'honneur est une valeur exigeante qui demande des preuves continuelles de vaillance, ce à quoi les chevaliers se prêtent volontiers, accumulant sans cesse les exploits et les hontes.

Lors des combats, le sang est visible de plusieurs façons. Déjà répandu, il est signe et trace de violence, il marque l'environnement des chevaliers et témoigne de leur vaillance. En train de se répandre, il marque activement la fuite de l'énergie chevaleresque et l'accroissement de la mise en péril des corps, de l'existence, il dramatise ainsi l'action en cours. L'étendue de la trace sanglante est à la mesure de l'énergie violente des chevaliers. L'élan d'humiliation, vu plus haut, dans les chutes des combattants, des chevaux, des armes, se retrouve également pour le sang. Suivant précisément le mouvement des armes qui se *despiecent*, au fur et à mesure des coups échangés, jonchant progressivement l'espace de l'affrontement et marquant sa durée, le sang lui aussi se retrouve à terre, annonçant le mouvement que suivra le corps de l'adversaire vaincu :

> [Tristan et Lancelot] s'entredonnoient grans coups et commencent la meslee assez plus aspre que devant. Ilz baignent souvent les espees en leur sanc. Ils se despiecent les escus et les heaumes et desmaillent les haulbers. Ilz avoient leurs armes teles atournees que pou vauldront au departir et sachiez que toute la place ou ils se combatoient estoit vermeille de leur sanc et jonchiee des mailles et des escus.[408]

[407] Quand les chevaliers peuvent épargner la vie de leurs adversaires, ils le font. Tuer un adversaire de grande valeur, en effet, est indigne de tout bon chevalier et relève de la honte. Guiron exprime cette idée, lors de son combat contre le Bon Chevalier sans Peur : […] *nous somme combatus pour ceste querelle que se l'un de nous deulx occioit l'autre, je sçay tout certainement que le monde ne s'en feroit se gaber non. Je ay a cestui point tant esprouvé la haulte chevalerie de vous que je sçay certainement que vous estes le meilleur chevalier que je trouvasse pieça mes. Et pour ce que je ne vouldroie en nulle maniere du monde mettre a mort un si preudomme comme vous estes* […]. (folios 67 v°- 68 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 233-234). Il en va différemment lorsqu'il s'agit d'un groupe de chevaliers ou de géants, vus comme inférieurs, ne partageant pas le même code chevaleresque. Le carnage se fait alors sans état d'âme (cf. l'épisode où Tristan, aidé de trois compagnons, vainc une soixantaine de chevaliers, dont dix sont tués, au folio 32 r° – et là encore, le texte insiste à de nombreuses reprises sur l'épée de Tristan *toute nue tainte de sanc*).

[408] Folio 12 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 44.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Ce passage de la *Compilation* 1 rend parfaitement compte du parallélisme établi entre les armes et le sang en exploitant le caractère spectaculaire d'une aire entièrement recouverte de matières opposées – le liquide rouge et chaud, le métal blanc et froid. Le signe des épées et la trace sur le sol agissent comme autant de témoignages physiques et complémentaires de la vaillance et des corps chevaleresques qui dramatisent le paysage. L'extrait se poursuit ainsi :

> Moult maintiennent le second assault dur et pesme et il n'y avoit nul d'eulx qui n'eüst plus de .XII. plaies qui toutes seignoient, et il estoient tel atourné qu'il ne povoient mie gramment en avant et leurs espees estoient toutes vermeilles de leur sanc. Et Lancelot qui voit l'espee de Tristan qui estoit vermeille de son sang si dist contre son cuer : « C'est de mon sang. » Et Tristan qui veoit aussi l'espee de Lancelot qui aussi estoit tout vermeille disoit tout autretel. Ainsi avoient grant ire ambedeux du sanc qu'il veoient en leurs espees. Lors coururent sus l'uns a l'autre moult hardiement et moult asprement. Ilz s'estoient telz atournez que a paine se povoient il soustenir en estant tant estoient affebloiez et tant avoit perdu si de leur sanc.[409]

Aucune douleur n'est exprimée ici, malgré la rudesse, la cruauté[410] des échanges qui entaillent de plus en plus les corps. Le sang n'est plus seulement une étendue, mais il est décrit actif, à travers les *plaies qui toutes seignoient*. Le caractère concret du nombre des *.XII. plaies*, au-delà de la symbolique du nombre, permet de toucher le lecteur, d'éveiller sa pitié pour des corps glorieux si malmenés et de susciter son imagination. Le motif du sang sur les épées est largement exploité dans cette scène puisqu'on en retrouve la mention à cinq reprises dans les deux extraits cités. Ces descriptions insistent, à la fois, sur la présence abondante de *sanc* sur les lames (*Ilz baignent souvent les espees en leur sanc*) et sur la couleur *vermeille* de ce sang. On ne désigne donc pas seulement la chose, mais la couleur qui lui est associée – ce qui n'est pas une tendance courante dans nos textes où généralement le mot se suffit à lui-même[411]. Cet effet de redondance poétique traduit une intention très nette de mettre doublement en relief ce sang pour colorer l'épisode et attirer l'attention, susciter l'émotion du lecteur-auditeur.

Le stimulus du sang sur l'épée réveille également l'attention des combattants, ce qui est rendu très explicitement par la pensée intérieure de Lancelot, dont le laconisme et l'efficacité sonnent comme une devise : *« C'est de mon sanc. »* Cette vision produit chez Lancelot et Tristan un sentiment réciproque de colère : *Ainsi avoient grant ire*

[409] Folio 12 v°, *ibid.*, p. 45.
[410] L'adjectif *pesme* qualifiant l'*assault*, fondé sur le superlatif latin *pessimum*, renvoie à l'idée d'une action « très mauvaise », « très cruelle » et permet d'insister sur la qualité et la quantité de violence en jeu dans ce passage.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

*ambedeux du sanc qu'il veoient en leurs espees*. Cette colère, dénuée de douleur, est salutaire dans la mesure où elle permet aux combattants de puiser dans leurs ressources, de relancer leur ardeur, malgré un épuisement croissant. Nous lisons une réaction identique chez Meliadus et Ariohan lors d'une description où le narrateur présente avec insistance la métamorphose *spectaculaire* de la couleur et de l'éclat des épées :

> […] les espees se demonstrent tout clerement en telle maniere sans doubtance que elle furent apportees en la place au commencement de la bataille belles et cleres et sombres[412], si que on s'i peust bien mirer tout clerement, mais a cestui point est bien chargié[413] leur couleur que elles sont orendroit taintes et vermeilles de leur sanc, si que il n'y appert se sanc non. Et ce est une chose qui a chascun donne cuer et hardement de vengier soy. Quant le roy Meliadus voit l'espee de son compaignon qui tainte estoit de son propre sanc tout le cuer lui esprent et art. Il en est plus hardi et plus puissant et plus ardent de vengier soy. Et quant Ariohan va regardant l'espee que le roy Meliadus tient qui tainte est et vermeille du sanc de son corps, tout le cuer lui fremist et art […].[414]

Les épées sont présentées comme des témoins fiables de la violence des combattants. Elles qui, au début, étaient *cleres* comme des miroirs (*si que on s'i peust bien mirer tout clerement*) sont à présent voilées d'une couche de couleur dont la teinte *vermeille* excite les chevaliers et entre en correspondance avec l'*ardeur* qu'elle réveille en chacun d'eux, et qui se trouve exploitée par tout un champ lexical du feu (*esprendre*, *ardre*, *ardent*).[415]

Les corps chevaleresque, malgré leur puissance, s'affaiblissent (*tant estoient affebloiez et tant avoit perdu si de leur sanc*) et ont de plus en plus de mal à maintenir une position verticale digne de leur valeur (*a paine se povoient il soustenir en estant*). La terre, la chute les appellent. Leurs corps exténués ne sont alors plus que des masses qui subissent la lourdeur et la matérialité de la condition humaine, soumise à la force d'attraction d'une loi de la gravité impitoyable, humiliante mais égalitaire[416]. C'est

---

[411] Ce qui est d'autant plus surprenant pour le sang, vocable auquel l'imaginaire collectif associe immédiatement la couleur rouge.

[412] La présence antithétique des adjectifs *cleres* et *sombres* indique-t-elle l'éclat du soleil que les lames captent par intermittence, en fonction de leur orientation ? Ou encore la qualité de leur fer ?

[413] Il faudrait vérifier le texte du manuscrit pour voir si c'est le verbe *chargier* ou bien *changier* qui est utilisé ici – comme on pourrait l'attendre plus logiquement –, les deux verbes impliquant un rapport au sang différent, l'un insistant sur sa matérialité l'autre sur sa couleur.

[414] Folio 105 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 364.

[415] Les premières lignes du *Roman de Meliadus*, folio 79 v°, exploitent également cette image très forte de la métamorphose de l'épée mise doublement en relief par l'éclat du soleil, puis par celui du sang qui, de plus, la fait changer de texture : de brillante, elle devient mate. Il s'agit ici de l'épée du Bon Chevalier sans Peur qui sort de la masse indistincte de la mêlée. En effet, le chevalier fait un carnage lors de la guerre menée par Arthur contre Meliadus pour récupérer la reine d'Écosse, d'où la nécessité de mettre en valeur son arme : *Orendroit reluisoit s'espee encontre le soleil, mais en pou de temps fu tainte et vermeille du sanc de ses ennemies*.

[416] On se souvient des paroles de Ban de Benoïc : *car tous sommes pareils. Ce est de cheoir* (cf. *supra* p. 48).



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

pourquoi nous lisons régulièrement ces précisions sur la « légèreté » des chevaliers, lors des combats. Il est, en effet, nécessaire que le chevalier maîtrise parfaitement son corps, soit rapide, agile, souple et pour cela, son corps doit être vécu comme *legier*. Il s'agit de l'une des conditions essentielles de la force chevaleresque. Aussi, lit-on, quand Pellinor s'inquiète de l'état de Meliadus, à la veille de son combat contre Ariohan, lors d'un dialogue qui replace le personnage principal dans ses sensations :

> Et le roy Pellinor en parole au roy Meliadus et lui dist : « Comment vous sentez vous, sire ? Que vous dit le cuer de ceste emprise que vous avez faite ? – Sire, fait il, je m'en sent bien, la Dieu merci. De mes membres sui assez sain et legier […]. »[417]

Un autre exemple concernant encore Meliadus, pris dans la *Compilation* 2, explicite encore davantage cette sensation physique en présentant la lourdeur inverse – ses causes et conséquences –, à laquelle il est nécessaire de remédier au plus vite :

> Quant il ot chevauchié une piece parmi la forest la teste lui commença trop fort a doloir pource qu'il avoit trop pou dormi celle nuit, si dist a son escuier que il ne pouoit plus chevauchier devant ce que il eüst dormi. « Sire, ce dist li escuiers, esbatez vous et regardez ceste forest qui est tant belle et delittable. » Le roy fu trop durement pesant et ala sommeillant dessus l'arçon de se selle. Il n'orent gueres chevauchié que il trouverent une trop belle fontaine […]. « Sire, ce dist li escuiers a son seigneur, veez ci un trop beau lieu pour vous reposer et dormir un petit, si en serez plus legier. – En nom Dieu, ce dist li roys, tu dis verité. »[418]

Ce passage met étonnament bien en valeur l'état physique[419] de Meliadus, dont le manque de sommeil cause le mal de tête et la lourdeur excessive du corps qui ne peut alors plus être contrôlé – malgré les efforts de l'écuyer pour lui changer les idées et réveiller son attention, Meliadus s'assoupit sur son cheval… Cette absence de contrôle du corps et de sa verticalité va de paire avec la sensation de lourdeur. Cette sensation douloureuse, qui remet en cause les capacités fondamentales du corps chevaleresque, fait ressortir la nécessité pour le chevalier d'être *legier*.

De manière complémentaire, cette légèreté doit également caractériser les armes du chevaliers. Une réflexion du narrateur, à propos de l'état physique d'Ariohan, épuisé, à la fin du duel, en rend pleinement compte :

> Ariohan est si forment lassé et si forment affebloié que il ne se puet redrecier, et si

[417] Folio 100 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 349.
[418] Folio 115 v°, *ibid.*, p. 400.
[419] Quelques passages, disséminés dans nos textes donnent ce genre de détails concrets sur la vie des chevaliers errants (comme la chaleur excessive à cause du heaume, la soif, la peau noircie par le fer des armures, *etc.*) qui donnent aux personnages un relief saisissant.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

> s'en efforce il moult durement, mais ce est noient que il se relieve a ceste fois, car ses armes lui pesoient trop qui au commencement de cellui fait lui sembloient legieres, mais elles si sont maintenant pesans plus que une tour.[420]

L'image hyperbolique du poids d'une *tour* pour décrire les sensations physiques d'Ariohan, qui ne peut plus soulever ni ses armes ni son propre corps, reflète l'état de faiblesse extrême qui est le sien et contraste avec sa force du début du combat. D'autre part, cet état, qui remet en cause la légèreté du corps armé, remet également en cause la verticalité qui en garantit la toute puissance. Ariohan, effondré à terre, n'a plus la force de se *redrecier*.

Le texte insiste souvent sur cette verticalité mise à mal qui matérialise parfaitement l'épuisement des forces chevaleresques qui s'écoulent en même temps que le sang. Un passage des folios de transition, décrivant une *meslee moult pesme et moult dure* entre Guiron et le Bon Chevalier sans Peur, rend bien compte de cette fuite des forces qui déstabilise les corps et menace la vie. On y retrouve cette précision à deux reprises en peu d'intervalle, une première fois concernant l'état du Bon Chevalier sans Peur et une seconde concernant celui des deux adversaires :

> […] a la verité dire il avoit perdu du sanc grant foison, car grant merveille estoit comment il se pouoient (sic) soustenir en estant. […]Quant il ont le premier assault tant maintenu que c'estoit merveilles comment il n'estoient andui mort du tres grant travail que il avoient souffert, car sachiez tout vraiement que il avoient tant du sanc perdu que a paine se pouoient mais soustenir en estant.[421]

On remarque que la précision sur la couleur vermeille du sang n'est pas donnée, ici. En revanche, le mot *merveille*, répété quatre fois dans toute la description, semble y suppléer, créant à sa manière la dimension spectaculaire de la joute. En outre, l'idée de souffrance est développée, que nous n'avions pas dans le précédent combat entre Lancelot et Tristan, ce qui met en relief la réalité physique de l'affrontement et le danger encouru – redonnant ainsi des proportions humaines au merveilleux de cette violence.

À la fin des affrontements, toute force étant vidée, le corps devient incontrôlable, et la volonté ne peut alors plus rien sur lui. Il est devenu un objet totalement extérieur au chevalier qui ne peut plus se servir de lui et qui, au contraire, le subit. C'est pourquoi, certains tombent *en pasmoison*, ce qui est l'étape intermédiaire entre l'épuisement physique et la mort. Un exemple pris dans les folios de transition traduit ainsi cette

[420] Folio 108 v°, *ibid.*, p. 376.
[421] Folio 67 v°, *ibid.*, p. 233.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

distorsion douloureuse pour les chevaliers entre vouloir et pouvoir, la maîtrise du corps sur laquelle ils fondent l'excellence de leur pratique leur échappant complètement. À la fin d'une joute contre Guiron, dont il sort vainqueur, Galehot est si exténué, si blessé qu'il ne peut même pas descendre seul de son cheval, comme il le veut pourtant. Il est alors à la merci de son corps et des autres. Guiron, quant à lui, est encore plus livré à la merci de son corps puisqu'il gît sans connaissance :

> Il veult descendre mais il ne puet car il estoit trop durement navrez. Il appelle ses escuiers et s'i fait aidier a descendre et descent a quelque paine et s'en vait droit a Guiron. Et sachiez tout vraiement que le sanc lui issoit du corps a grant foison, si grant que partout la ou il aloit estoit la terre couverte de sanc.[422]

L'abondance du sang qui jaillit du corps meurtri de Galehot est très visuelle et permet de mesurer jusqu'à quelle extrémité le chevalier a poussé son corps. Le verbe *issir* traduit bien ce mouvement dynamique de jaillissement vers l'extérieur et le sang dont il macule le sol au fur et à mesure de ses déplacements marque également l'idée de mouvement. Galehot imprègne le paysage de son sang, de l'écoulement de son énergie violente et vitale qui permet de le suivre à la trace. La trace dans le paysage témoigne ainsi de l'événement qui a eu lieu, de la vaillance, de la violence, et de l'exploitation des corps qui se vident.

L'idée de trace laissée par le sang se retrouve dans un autre extrait de la *Compilation* 1 :

> Et quant le roy Boort et Guiron virent qu'il n'y avoit plus qui la jouste voulsist, il se mistrent au hault chemin de la forest et le roy qui derriere chevauchoit qui voit que tout le chemin courroit du sanc qui devaloit de Guiron, il croit bien qu'il soit navrez durement. Il lui dist : « Sire Guiron, comment vous sentez vous ? Vous estes navrez si comme il appert bien. – Sire, fait Guiron, voirement suis je navrez, si que je ne pourroie chevauchier avant gramment que je ne me grevasse. »[423]

Le paysage témoigne du passage violent des chevaliers et dynamise la perte du sang : *tout le chemin courroit du sanc qui devaloit de Guiron*. La chevauchée se trouve ainsi matérialisée par le sang qui tombe et imprègne le sol de sa trace rouge. La profondeur des blessures de Guiron ne l'empêche pas de chevaucher, mais le personnage exprime ici la conscience de ses limites physiques. Et le verbe *grever*[424] utilisé par lui montre toute la pesanteur, l'accablement d'un corps malmené au point qu'on ne peut plus le contrôler. Nous sommes ici à l'opposé absolu de ce caractère

[422] Folio 74 r°, *ibid.*, p. 253.
[423] Folio 70 r°, *ibid.*, p. 241.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

*legier* si important chez les combattants et sur lequel le narrateur insiste lors des descriptions d'affrontement[425]. Le corps est vécu comme un contenant encombrant et percé duquel l'énergie chevaleresque fuit.

Cette unité de mesure, par la trace inscrite dans l'espace, se retrouve encore, d'une autre manière, dans l'extrait précédent, lorsque Galehot laisse Guiron sans connaissance. Le texte mesure en effet le temps où Guiron reste pâmé, en fonction de la distance qu'on aurait pu parcourir jusqu'à ce que le chevalier revienne à lui :

> Quant Guiron ot tant demouré en pasmoison, que l'en peüst bien estre alé en demie lieue loin, il fu retourné en son memoire et ouvri les iex […].[426]

En comparant ainsi le temps de l'immobilité de Guiron à l'espace-temps de la chevauchée – et outre le fait que le temps ne se mesure pas aussi précisément au Moyen Âge qu'aujourd'hui[427] –, le narrateur produit une image très efficace pour un lecteur médiéval et joue par la même occasion sur les situations contraires de mobilité et d'immobilité qui mettent d'autant en valeur la paralysie de Guiron. On le voit, le temps du chevalier est intrinsèquement lié aux notions d'espace et de mouvement, les traces de sang l'indiquent, tout comme celles laissées par le cheval sur son passage :

> « Sire, fet Tristan a Palamedes, or saroie je volentiers se nostre Chevalier a l'Escu Vermeil est par ci passez. – Certes, fet Palamedes, je sçay bien que par ycy passerent li chevalier. Si en pouez encore veoir l'enseigne des fers des chevaulx. – Vous dictes voir, fet Tristan. »[428]

Le chevalier inscrit donc son existence – son errance et ses exploits – dans l'espace et plus particulièrement sur le sol qui porte les témoignages multiples de cette dépense, sans compter, d'énergie. La terre est ainsi le théâtre d'une violence ritualisée et extrême qui dirige les corps selon un mouvement essentiellement circulaire qui les portent toujours, à un moment ou à un autre, du haut vers le bas (que ce soit par les morceaux d'armure, par le corps entier, ou par le sang) et puis du bas vers le haut, lorsqu'ils se redressent, l'abreuvant entre temps du symbole de leur vaillance et de leur humanité humble et orgueilleuse : le sang.

Il arrive également que les descriptions se focalisent, non sur le corps entier des

---

[424] Du latin *gravis*, « lourd, pesant ».
[425] Du latin *levis*. Meliadus, par exemple se décrit *sain et legier*, avant son duel contre Ariohan, au folio 100 v°. Cette légèreté renvoie à l'agilité, à la maîtrise du corps, et ce malgré la lourdeur des équipements chevaleresques.
[426] Folio 74 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 253.
[427] « Il fallut attendre notre XIV^e^ siècle pour voir la première horloge mécanique, permettant d'exprimer arithmétiquement le déroulement des durées. », Paul ZUMTHOR, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 15.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

chevaliers blessés, mais sur l'organe capitale et spectaculaire par excellence qu'est la tête. Le même mouvement de fuite de sang se retrouve dans des conditions que la situation anatomique rend plus dramatiques :

> Et Palamedes est si durement estourdis du dur cheoir qu'il ne scet s'il est nuit ou jour. Il ne remue pié ne main, ains se gist aussi comme se il feüst mors. Le sanc lui saut parmi la bouche et parmi le nez et par les yeux et par les oreilles et gist a terre comme mort, ne oncques puis que il porta armes ne fu si durement hurtez par chevalier nul.[429]

Toute la description, ainsi que la dernière phrase, montrent le caractère exceptionnel de ce combat et donnent une idée du degré de violence auquel le chevalier a soumis son corps et dont il résulte une immobilité inquiétante, comparée à deux reprises à la mort. Là encore, le sang qui *saut* est décrit selon une dynamique de jaillissement vers l'extérieur depuis les orifices qui sont autant de trous… La rondeur de la tête se prête ainsi à l'image du contenant, du vase[430] percé et produit une impression très picturale qui peut se prêter à toutes les exagérations. La précision et la complétude de tous les orifices concernés qui ne sont plus dans un mouvement de communication vers l'extérieur, d'aspiration de l'extérieur (images, sons, air), mais dans un mouvement contraire de rejet, dramatisent l'état du chevalier dont l'hémorragie bloque toute relation avec le monde – premier pas vers la mort.

Un autre passage de la *Compilation* 1 insiste sur l'image de la « tête percée », moins dramatiquement cependant :

> [Le Chevalier à l'Écu Vermeil] deslata son heaume pour lui reposer. Et quant Tristan le voit, si le regarde moult pource qu'il lui veoit le sanc saillir par la bouche et par le nez.[431]

Le chevalier concerné est dans un état moins critique que ne l'était Palamedes. Le sang, toujours présenté jaillissant (*saillir*), ne sort que de deux orifices. Le chevalier, ici, est conscient, il peut dialoguer et pourra chevaucher. On le voit, donc, le degré de fuite de sang conditionne l'attitude des blessés. Le portrait du chevalier est ici dressé à travers les yeux de Tristan et la mise en scène de son regard intense (*si le regarde moult*) contribue également à façonner la dimension spectaculaire d'une scène déjà « haute en couleur » – rouge.

Par ces descriptions de têtes blessées, nous retrouvons toute l'importance accordée

---

[428] Folio 29 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 105. Pour désigner les traces des sabots sur le sol, la piste laissée par le cheval, on retrouve également dans le texte le substantif *esclot*.
[429] Folio 29 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 107.
[430] Cf. l'étymologie latine *testa* qui désigne un vase de terre cuite.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

au heaume et à la tête des chevaliers comme centre des personnages. La dépense[432] d'énergie qui les caractérise et leur fait mettre leurs corps dans les plus grands dangers, se mesure à la fois dans la violence des affrontements et dans les blessures qui en résultent : *il avoit receu en celle bataille plaies grans et bleceures et tant avoit perdu du sanc que merveilles estoit comment li estoit la vie remese ou corps.*[433] Les flots de sang sont ainsi les signes matériels de cette énergie qui fuit et les paralyse un temps. La proximité des mots *sanc*, *vermeille*, *merveille* dans ces descriptions, qui s'influencent et se mélangent, crée une atmosphère particulièrement prégnante et sensible, donnant encore plus de relief à ce sang qui tache le paysage et les corps de son rouge spectaculaire.

## C. – La couleur dans le texte et l'iconographie du sang[434]

### Les descriptions

Les différents récits de notre manuscrit de référence utilisent très peu de couleurs[435]. En effet, les descriptions de forêts, de lieux d'hébergement, de tissus, d'armes, de chevaux ou de personnages se concentrent avant tout sur les proportions, l'agencement des éléments, sur les matières, les bruits, les degrés de luminosité ou de richesse, mais rarement sur les couleurs. Les rares couleurs convoquées se trouvent dans les

[431] Folio 39 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 144.
[432] Sur la notion de « dépense » d'énergie, d' « énergie excédante » qui ne peut que se perdre, voir G. Bataille, « La notion de dépense », dans *La Part maudite*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 25-45.
[433] Folio 68 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 234.
[434] Sur le sang, voir les ouvrages de Alain BOUREAU, *Théologie, science et censure au XIII^e siècle. Le cas de Jean Peckham*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, notamment le chapitre 8 : « Le cadavre qui saigne », p. 245-291 ; ROUSSEAU Vanessa, *Le goût du sang. Croyances et polémiques dans la chrétienté occidentale*, Paris, Armand Colin, 2005. ; Bettina BILDHAUER, *Medieval Blood*, Cardiff, University of Wales Press, 2006 ; ainsi que l'article de Roberto POMA, « Les vertus magnétiques du sang dans la tradition médicale paracelsienne », dans *Blood in History and Blood Histories*, Mariacarla Gadebusch Bondio (éd.), Florence, Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 169-192. Voir également Catherine NICOLAS, « "Cruor, sanguis" approche littéraire, anthropologique et théologique de la blessure dans les romans du Graal en prose (XIII^e siècle) », thèse de doctorat sous la direction d'Armand Strubel, soutenue à l'Université Montpellier 3, 2007 ; Anna Elżbieta KORCZAKOWSKA, « Le corps malmené : poétique des atteintes à l'intégrité corporelle dans le *Lancelot en prose* », thèse de doctorat de Littérature médiévale, sous la direction de Chantal Connochie-Bourgne, Université Aix-Marseille 1, 2007.
[435] Sur les couleurs, voir le volume *Les couleurs au Moyen Âge*, *Senefiance*, t. 24, CUER MA, Aix-en-Provence, 1988.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

descriptions d'armoiries et dans le sang[436], ce qui met étonnamment en valeur deux aspects essentiels, et à forte portée symbolique, des personnages de chevaliers.

Dans ces textes, la couleur semble induite par les mots et ne nécessite pas d'être précisée, ce qui donne des descriptions concises. Par exemple, le *fanc*, dans l'épisode où Lac traîne l'écu d'un chevalier dans la boue, est le *fanc*, ni plus ni moins. Le mot suffit à désigner la chose et sa matérialité, sans autre qualificatif. Le *fer* des armes est le *fer*… À la limite, on trouve parfois des adjectifs comme *fres*, *nouvel*[437], *cler*, qui peuvent insister sur l'éclat des épées ou des armures, mais là encore, ces qualificatifs renvoient davantage à l'idée de matière et de lumière. Nous lisons bien une *moult grant forest*, un *moult beau pré*, un *lit moult bel et moult riche*, mais jamais aucune couleur ne vient s'ajouter à des descriptions qui vont à l'essentiel : c'est-à-dire aux éléments et aux impressions qu'ils produisent et se mesurent à l'échelle du *beau* et du *riche*.

Nous avons relevé un cas, dans le *Roman de Meliadus*, où une couleur apparaît, lors d'une description des armures de Meliadus et Ariohan, pendant leur long affrontement : *leur haulbers sont roux et desmaillez sus bras, sus hanches*[438]. Seulement le *roux* sert ici à donner autant une indication de couleur que de matière : il désigne la rouille qui commence à ronger les armures, étant donné la longueur du combat et les quantités de sang et de sueur qui sortent des corps et se mélangent au fer protecteur – les chairs des chevaliers sont, en effet, décrites *taintes de sanc et de sueur*.

Plus loin dans le texte, la description de la chapelle édifiée par Arthur pour commémorer ce duel, donne également lieu à quelques descriptions, mais celles-ci restent succinctes et surtout cantonnées aux appréciations de valeur (la noblesse, la

[436] Ce qui semble valoir pour de nombreux romans de chevalerie. Une étude plus précise sur un large corpus serait à mener. Sur les couleurs des armoiries qui apparaissent au XII^e siècle en Europe occidentale, voir Michel PASTOUREAU, *Figures de l'héraldique*, Paris, Gallimard, 1996. L'auteur explique que les six couleurs principales des blasons – or (jaune), argent (blanc), gueules (rouge), sable (noir), azur (bleu) et sinople (vert) – « sont les six couleurs de base de la culture occidentale. Les cinq premières se rencontrent partout et ont dans les armoiries de toutes époques et de toutes régions un indice de fréquence élevé. La sixième, le vert, est plus rare, mais les raisons de cette rareté restent mal expliquées. » Michel Pastoureau évoque encore une septième couleur, encore plus rare : le pourpre, *op. cit.*, p. 45. La rubrique qui accompagne l'image 48, au folio 102 v° du ms. BnF fr. 340, précise ainsi la couleur des écus des chevaliers : *Comment le roy Meliadus et Ariohan de Soissongne qui portoit armes d'argent, et le roy Meliadus ne les portoit toutes vers jousterent ensemble et s'entrabatirent* […]. L'utilisation directe de la couleur dans les descriptions est un peu plus présente dans des textes allégoriques et poétiques, comme le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. Éléments, matières et lumières dominent toujours largement les descriptions (cf. les nombreuses énumérations, sans couleur, de la multitude d'éléments végétaux et animaux du verger de Déduit), cependant quelques couleurs apparaissent parfois, mettant spécialement en valeur certaines descriptions, notamment celle des deux *pierres de cristal* de la fontaine : *Quant li solaus qui tout aguete,* / *Ses rais en la fontaine gete,* / *Et la clartez aval descent,* / *Lors perent colors plus de .C.* / *Ou cristal qui par le soleil* / *Devient jaunes, ynde, vermeil.* (Le *Roman de le Rose*, Guillaume de Lorris, *op. cit.*, v. 1540-1545). Là encore, parmi les trois couleurs primaires, nous retrouvons le *vermeil* qui entre en résonance avec le dernier mot du vers suivant : *merveilleus*.

[437] Au folio 73 r°, nous lisons : *li uns portoit son escu tout fres et nouvel que un chevalier lui avoit donné.*

[438] Au folio 105 v°, nous aurons l'occasion de revenir sur cette description.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

beauté, la richesse) : *une chappelle si noble que se estoit merveilles a voir*[439]. La présence du mot *merveilles* semble suffire pour insuffler tout l'imaginaire de la description, comme souvent – et pourrait se rendre, en français moderne, par la notion de magnificence. En effet, *merveille* contient en puissance toutes les architectures, toutes les couleurs imaginables pour le lecteur-auditeur-spectateur[440] qui façonne ainsi librement sa représentation personnelle, sa propre image mentale sollicitée par le mot *chappelle*. Nous rejoignons alors pleinement le sens fondamentalement visuel de la *merveille*[441]. La seule précision architecturale donnée par le narrateur concerne la matière d'une partie de l'édifice : les *deux huis de cuivre moult beaux et moult riches et dorez moult cointement*.[442] La référence au *cuivre*[443] et au *dorez* agit certes comme une précision colorée de jaune orangé. Seulement concernant l'or qui vient se rajouter à l'impression produite par la mention du cuivre, nous sommes dans le cas extrême d'une donnée qui vaut autant pour sa matière, sa lumière, que pour son « jaune » et pour laquelle la dimension symbolique est d'une puissance inégalable. L'or n'est pas seulement une couleur. Il vaut autant pour sa matière, sa brillance, sa richesse et donc, sa beauté – par sa mention, nous dépassons alors largement le cadre de la pure couleur[444]. Le *cuivre* est *dorez*, c'est-à-dire, avant tout, brillant, riche et beau, ce qui est également rendu par l'adverbe *cointement*. La couleur des portes se trouve ainsi induite autant par la précision de matière que de lumière – nous touchons à l'essence, décomposée, de la couleur. Ces précisions provoquent simultanément l'autre face indéfectible de toute description dans nos textes : la sensation produite sur celui qui

[439] Folio 109 v°.
[440] Qui devient compliqué à désigner…
[441] Selon l'étymologie latine *miror*, Christine Ferlampin-Acher rappelle : « Le terme *merveilleux* implique donc, dans son sens premier, une perception visuelle suivie d'une réaction d'étonnement […] », dans *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003, p. 13. Ce lien intrinsèque entre l'image (qu'elle soit mentale ou picturale) et le sentiment de merveilleux se retrouve de façon significative dans le titre même d'un ouvrage de Marie-Thérèse Gousset, qui place « miniature » et « merveille » sur un même plan : *Enluminures médiévales. Mémoires et merveilles de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2005. D'autre art, ce terme de *merveille*, dont nous avons vu également l'utilisation récurrente concernant les descriptions d' « ébahissement » et de violence est aussi la marque d'un phénomène qui « confronte l'humain à l'expérience des limites », comme l'écrit Jean-René Valette dans son article « La merveille aux limites de l'humain : Hugues de Saint-Victor et la fiction romane », dans *Entre l'ange et la bête. L'homme et ses limites au Moyen Âge*, études réunies par M.-E. Bély, J.-R. Valette et J.-C. Vallecalle, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 121.
[442] Folio 109 v°.
[443] Le cuivre semble être le matériau de la merveille par excellence (quand il ne s'agit pas de l'or, et ici nous trouvons les deux habilement couplés), celui dont sont faits les automates notamment. Ce matériau – ambigu par sa couleur qui tient à la fois de l'or sublime et du roux inquiétant – utilisé pour donner corps aux *ymages* sculptées dans les portes, les rapprochent ainsi des automates (une tri-dimensionalité qui peut aussi se lire dans l'interprétation de la miniature du manuscrit Bodmer 96).
[444] Même si cette idée de couleur pure est caricaturale et erronée, toute couleur étant fondamentalement constituée de matière et de lumière. Mais nous voulons insister par là sur la différence d'impressions produites entre une couleur donnée d'emblée dans la description et une couleur *induite* par la description. Sur le rapport entre lumière et couleur dans l'art médiéval, voir Umberto ECO, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset, 1997, notamment le chapitre « Les esthétiques de la lumière », pp. 77-91.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

regarde et l'appréciation de l'objet regardé, à valeur universelle, rendue ici par les adjectifs *beaux*, *riches* et par l'adverbe *cointement*. Le plaisir esthétique s'exprime avant tout par le sentiment de beauté et de richesse.

Les descriptions, sur le mode épiphanique, des deux *ymages* de chevaliers *entaillies* sur les portes de cuivre sont ensuite dénuées de toutes mentions colorées (ce qui semble logique si l'on se place dans la perspective d'un bas-relief non peint). Seuls les éléments qui les constituent, comme les épées, la couronne de Meliadus et la grande taille d'Ariohan sont décrits. Le reste est finalement laissé à l'appréciation des miniaturistes, s'ils choisissent de représenter l'édifice et les *ymages*.[445]

Par ailleurs, il est étonnant de constater que les rares couleurs que nous avons pu relever dans les textes, en dehors de celles des armoiries, forment un camaïeu de rouge : *vermeille*, *roux*, *coivre*, *dorez*. Cela conforte ce que nous verrons ensuite par rapport au rouge (présent également dans le sang des miniatures et dans les rubriques) qui est la couleur par excellence au Moyen Âge[446].

Les descriptions de paysages, comme les autres, ne contiennent pas non plus de couleur – ce qui est encore plus surprenant pour un esprit moderne. Nous en trouvons un exemple dans le *Roman de Meliadus* qui délivre également de beaux portraits du personnage éponyme. Dans la mesure où il concentre l'attention du narrateur, Meliadus prend une épaisseur particulière et donne lieu à de nombreuses descriptions physiques et psychologiques dont la constance et la profondeur restent assez rares dans nos textes. Certaines de ces descriptions vont retenir notre attention, notamment en ce qui concerne la couleur, ou l'absence de couleur.

Après l'épisode de la reine d'Écosse qui se clôt sur l'emprisonnement de Meliadus, Arthur, ayant pitié de son prisonnier détenu dans une pièce sans lumière où sa santé s'altère, le transfère dans une chambre plus confortable, dotée de *deux grans fenestre de fer trop fors*. Grâce à ces fenêtres salvatrices, Meliadus *a l'air et le vent aucques a son vouloir*, et peut également enfin revoir le monde extérieur. Ces nouvelles conditions de détention permettent de superbes mises en scène du regard du personnage. Mais là encore le paysage, vu à travers les yeux de Meliadus, ne donne aucune indication de couleur, se contentant de nommer, d'énumérer les réalités contemplées[447], auxquelles le

[445] Cf. la miniature 34 du manuscrit Bodmer $96^2$.
[446] Sur une appréciation scientifique médiévale des couleurs, voir Michel SALVAT, « Le traité des couleurs de Barthélémi l'Anglais (XIII^e siècle) », dans *Les couleurs au Moyen Âge, Senefiance*, t. 24, CUER MA, Aix-en-Provence, 1988, p. 361-399.
[447] Dans la *Compilation* 1, la description de la chambre *paynte* dans laquelle dort Segurades ne contient aucune mention de couleur. Le narrateur décrit seulement les motifs, les sujets représentés, ainsi que l'impression



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

prisonnier n'a pas encore directement accès :

> Or puet il les forests veoir, et les prez et les rives, mais ce n'est pas en telle maniere comme il vousist. Or ot il chanter les oiseaux qui le reconfortent en sa douleur. Or revient aucques en sa couleur. Or vait aucques retournant en sa beauté.[448]

Nous avons là un magnifique parallèle sonore, sémantique et poétique entre *douleur* et *couleur*. Ainsi, plus sa douleur s'apaise, réconfortée par la vision et l'écoute de l'extérieur, plus la couleur lui revient. C'est grâce au contentement de la vision et au retour de l'air et de la lumière sur son visage que celui-ci se recolore et retrouve donc sa beauté, selon le texte. On ne lit pas de précision sur la nature de cette *couleur*, mais la simple mention de son retour suffit à créer tout le sens souhaité de cette métamorphose physique[449]. Le lien établi entre la couleur et la beauté retrouvées montre, d'une part, que les jugements de valeurs sont aussi importants pour façonner les descriptions que les éléments décrits eux-mêmes, d'autre part, que, pour un esprit médiéval, couleur et beauté sont indissociables.[450] Le texte précise ainsi, à de nombreuses autres occasions, une fois Meliadus sorti de prison, à quel point son visage est *si pale et si descolouré*. Si les couleurs ne sont donc jamais détaillées, l'absence de lumière (*pale*) et de couleur (*descolouré*) est cependant pointée avec insistance, et, avec elle, la perte de beauté : *Ce lui avoit tolu sans faille partie de sa beauté*.[451]

Au moment où Arthur le fait sortir de prison, Meliadus est revêtu d'une magnifique robe qui donne lieu à une description plus développée que n'importe quelle autre dans le texte :

> Et pource que il le vouloient mener ou palais, que bien veulent que tous le voient desormais, lui font vestir une moult riche robe de soie batue a or et lui mettent en la teste un moult riche chappel a pierres precieuses. Et quant il ont richement appareillié, il l'en mainent ou palais. Et sachiez que a celle heure estoit plain le palais de barons et de chevaliers qui estoient laiens venus pour veoir le roy Meliadus, que ja estoit sceü plainement des uns et des autres que cellui matin sans doubtance seroit delivré le roy Meliadus. Et pour veoir le, estoient tuit venus ou palais grans et petis.

---

« merveilleuse » produite sur celui qui les contemple : *Segurades fu couchié en une chambre toute paynte a oysiaux et a bestes et a chevaliers et a dames moult merveilleusement* […] – l'adverbe *merveilleusement* suffisant à exprimer toute la beauté et la multiplicité des couleurs imaginables. (Folio 62 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 215).

[448] Folio 88 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 303.

[449] Partant du principe que la couleur par excellence est le rouge, au Moyen Âge, celle qui revient sur le visage de Meliadus, par un afflux de sang revivifié, est évidemment le rouge.

[450] Cf. les miniatures, les émaux, les vitraux, la joaillerie… Les teintures, les pigments coûtent très chers au Moyen Âge – et aujourd'hui encore. La couleur, est ce qui est précieux et beau, donc merveilleux, spectaculaire.

[451] Folio 91 v°.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

La mise en scène du regard est là aussi très forte et contribue à créer le caractère spectaculaire de l'événement. Arthur et ses chevaliers font habiller Meliadus somptueusement car *il le vouloient mener ou palais, que bien veulent que tous le voient desormais*. Non seulement Meliadus réapparaît au grand jour, mais il réapparaît *voyant*, brillant, spectaculaire, son aspect extérieur étant redevenu à la mesure de sa noblesse et de sa royauté. Et pour que la dimension spectaculaire soit complète, le narrateur insiste sur la présence des spectateurs. Non seulement donc, Arthur fait *sortir* Meliadus, mais il le met en valeur. Une fois de plus, ce n'est pas la couleur qui domine la description des atours mais la richesse, la lumière des matières, ainsi que les jugements de valeur : *moult riche robe de soie batue a or et moult riche chappel a pierre precieuses*. L'or est la seule matière qui donne une indication de couleur et concentre à la fois la couleur et la lumière. La soie et les pierres précieuses traduisent, quant à elles, la brillance et la richesse, nul besoin d'en mentionner les couleurs précises, ces mots seuls suffisent à déclencher l'imagination du lecteur.

Le relief donné à ces diverses descriptions résulte donc davantage des matières, des lumières et des appréciations que des couleurs – celles-ci étant induites par le contexte et laissées à la libre imagination du lecteur-auditeur. Ainsi, les mots du récit servent à déclencher les couleurs mentales du lecteur. Dans la fixation et l'organisation matérielle du récit sur la page manuscrite, selon un effet de complémentarité exceptionnelle, les couleurs sont alors réservées aux miniatures. Avec les lignes et les formes, la couleur est l'un des principaux modes d'expression de la peinture. Ainsi, dans un effet de complémentarité inversée, là où, dans le texte, les mots excitent l'imaginaire et produisent des couleurs mentales, dans l'image, la couleur stimule l'imagination et produit une pensée. Le point fondamental qui relie les deux systèmes est l'imagination, le « jeu imaginaire », selon la belle expression de P. Francastel qui nous semble pouvoir s'adapter aussi bien à la littérature qu'à la peinture, malgré les différences nettement établies par le penseur. On est alors à la jonction exacte de la différence et du point commun entre l'image mentale et l' « image figurative » :

> « Le terme d'image désigne, en fait, des réalités diverses. Sur le seul plan de la peinture, on ne saurait confondre l'image mentale formée dans l'esprit de l'artiste, et transmise plus ou moins intacte à l'esprit du spectateur, avec l'image figurative. Celle-ci possède le caractère d'un médium ; elle est, si l'on peut dire, un relais entre l'esprit du peintre et celui du spectateur. J'ai déjà suffisamment insisté sur le caractère concerté de l'art pictural, sur l'écart dialectique qui existe toujours entre les éléments de l'image et entre ses usagers. Espace perçu, espace pensé, espace fixé, espace de nouveau perçu et



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

puis interprété, des chaînes de relations s'établissent à partir des signes posés sur le support ; on ne peut jamais définir d'une manière stricte la limite du jeu imaginaire qu'ouvre la constitution d'un ensemble de signes organisés. »[452]

## L'iconographie du sang

Pour ce point seront considérés trois manuscrits datant approximativement de la même époque (début du XV^e^ siècle) et appartenant au même groupe de manuscrits de la *Compilation* qui comprennent aussi un passage de *Guiron le courtois* : BnF fr. 340, Arsenal 3478 et Bodmer 96[453]. Nous nous servirons également du programme du manuscrit BnF fr. 338, datant de la même époque, et qui contient uniquement le texte de *Guiron le courtois*. Le programme iconographique du manuscrit Arsenal 3478 étant particulièrement sanglant, nous l'étudierons à part, après les trois autres.

Le cas du programme iconographique du manuscrit BnF fr. 340, exécuté en grisailles, est singulier, dans la mesure où le dessin y domine et non la couleur. La technique en nuances de gris, utilisée par le peintre, insistant sur la ligne, le mouvement, les proportions, les volumes, les agencements d'éléments et les matières, semble alors correspondre parfaitement à la tonalité descriptive de nos textes. Cette similitude se trouve étonnamment renforcée par le fait que les rares touches colorées ajoutées par le peintre dans certaines miniatures portent essentiellement sur le sang[454], tout comme nous avons vu que, dans le texte, l'une des rares mentions de couleur est contenue par l'adjectif *vermeil* qui qualifie le sang des chevaliers. Avant de commencer l'analyse de certaines miniatures de ce programme, nous aimerions revenir sur cette couleur rouge qui ressort si nettement dans le texte et dans l'image du manuscrit, afin de comprendre pourquoi cette couleur se trouve, à l'exclusion des autres, précisée de façon si insistante. À cette question, une première réponse élémentaire s'impose : le rouge, dont la maîtrise technique a été acquise en premier, est la couleur par excellence, au Moyen Âge[455].

[452] p. FRANCASTEL, *La Figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Denoël/Gonthier, 1980 (éd. origin. 1967), p. 130.
[453] Groupe auquel appartient également le manuscrit Bodmer 96, voir Fabrizio CIGNI, « Pour l'édition de la *Compilation* de Rustichello da Pisa : la version du ms. Paris, B.N., fr.1463 », *Neophilologus*, 76, 1992, pp. 519-534.
[454] Des touches de bleu, de vert pâles pour colorer l'eau et le sol apparaissent parfois. L'autre présence de touches rouges encore plus discrètes se retrouvent pour certaines bouches de personnages. Ainsi, le rouge caractérise la violence des contacts guerriers et la parole des contacts plus courtois.
[455] Voir Michel PASTOUREAU, *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986. M. Pastoureau explique que dans le système des « trois couleurs *polaires* : le blanc, le rouge et le noir » mis en place au haut Moyen Âge, ces couleurs « traduisent des notions archétypales remontant au plus profond des activités humaines : *non teint et propre* (blanc), *non teint et sale* (noir) et *teint* (rouge). », M.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Ainsi a été associée à cette couleur supérieure la fonction d'éveiller la vigilance – et encore aujourd'hui le rouge a cette fonction.

Il suffit d'ailleurs de considérer les mots principaux du vocabulaire d'écriture et d'ornementation du manuscrit médiéval pour se convaincre de l'importance de cette couleur et de sa fonction de signalétique. Le mot « rubrique » vient du latin *ruber* (rouge) et désigne les titres et morceaux de texte écrits en rouge par le « rubricateur » pour les faire ressortir de la page. Le mot « miniature » vient du latin *minium* qui désigne aussi une couleur rouge – *miniare* signifiant initialement « écrire avec de l'encre rouge ». Le « miniatore » était celui qui écrivait en rouge le début de chaque chapitre, comme le rubricateur, mais le mot a dérivé pour donner « miniature », et de la couleur unique, on est ainsi passé à toutes les couleurs, puisque « miniature », a pris ensuite un sens plus large de « scène colorée accompagnant un texte pour le clarifier ou le visualiser, ou même toute l'illustration, ou la décoration des manuscrits. »[456] Ce lien, exploité par les rubriques et par la mise en page du texte manuscrit, entre une couleur et une fonction, entre le rouge et l'éveil de l'attention du lecteur sur certains mots du texte, est essentiel. Ce même lien également à l'origine du mot « miniature » place donc l'image dans une fonction analogue. Ainsi, chacune à sa manière, mélangeant forme, couleur et message[457], l'image et la rubrique servent à attirer et susciter l'attention du lecteur. Et du rouge, couleur unique, on passe ainsi à une multiplicité de couleurs, dans l'image. La miniature, depuis la racine rouge de sa désignation jusqu'à sa réalité effective, est donc ce qui ressort visuellement dans le texte, ce qui ressort du texte. Par la tache colorée qui la constitue, l'image attire ainsi le regard du lecteur à la fois sur l'autre modalité de récit qu'elle déploie picturalement, et sur la partie de texte qu'elle

---

PASTOUREAU, *ibid*., p. 36. Le rouge, comme le sang, est donc ce qui teint par excellence. D'autre part, l'auteur, dans un « tableau symbolique des couleurs à la fin du Moyen Âge » récapitule les « vertus ou qualités » du rouge : « force, courage, largesse, charité » et les « vices ou péchés » qui lui sont associés : « orgueil, cruauté, colère », M. PASTOUREAU, *ibid*., p. 40. Voir également l'exposition « Rouge. Des costumes de scène (XVIII^e^-XXI^e^ siècles) vus par Christian Lacroix », Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Palais Garnier, Paris, 25 octobre 2005-29 janvier 2006, et notamment les articles de Michel Pastoureau, « La théâtralité du rouge », http://expositions.bnf.fr/rouge/01.htm, « Les quatre rouges chrétiens », http://expositions.bnf.fr/rouge/02.htm, ainsi que l'interview réalisée par Dominique Simonnet, « Le rouge : c'est le feu et le sang, l'amour et l'enfer », http://expositions.bnf.fr/rouge/rencontres/02.htm.

[456] Maurice SMEYERS, *La Miniature*, Turnhout, Brepols, 1974, p. 16. Même si nous déplorons la présence du mot « illustration », cette définition a le mérite d'être simple et globale. Nous aimerions pointer ici un détail de fausse étymologie sur le substantif « miniature » qui nous a souvent interpellé : la présence sonore de la racine latine *minimus*. Se fondant derrière *miniare*, elle apporte une idée sous-jacente de très petite quantité, de petitesse, qui convient parfaitement au format des miniatures – au moins jusqu'au milieu du XV^e^ siècle, car il est vrai qu'après, celles-ci ont tendance à s'étendre dans la page manuscrite –, une miniature étant une mini-peinture. Nous nous sommes souvent laissés prendre à ce piège.

[457] Otto Pächt note que « rien ne caractérise autant l'art médiéval […] que cette possibilité de juxtaposer les deux phénomènes, la *visibilité* de l'écriture et la *lisibilité* des formes visuelles », *L'Enluminure médiévale*, Paris, Éditions Macula, 1997, p. 173.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

introduit[458] (car majoritairement les miniatures apparaissent avant les épisodes qu'elles traitent). Dans la transmission manuscrite des textes, le rouge est donc un élément essentiel, techniquement et symboliquement. Il permet de mettre en valeur un message et d'éveiller l'attention du lecteur, une double fonction dont la miniature hérite.

Cet intérêt pour le rouge se retrouve également exprimé dans le texte, nous l'avons vu, à travers l'insistance avec laquelle le narrateur décrit la couleur *vermeille* du sang des chevaliers, et qui est loin de n'être qu'une simple redondance. Mais quelle est cette couleur *vermeille* exactement et quel est l'intérêt de la spécifier quand les descriptions, nous l'avons vu, se font généralement sans précision de couleur et que le mot « sang » lui-même est déjà très évocateur ? Le « rouge » désigne une couleur constituée de nombreuses nuances, dont l'un des principaux référents pour en atteindre l'idée est justement le sang. « Rouge » vient du latin *rubeus* roux, roussâtre, défini par rapport à *ruber*, rouge. Cette teinte bâtarde de rouge orangé ne convient pas aux chevaliers, n'étant pas assez intense ni noble[459], leur sang ne peut donc être simplement « rouge ». La définition de l'ancien français pour *vermeil* – mot extrêmement ancien –, oscille entre le « rouge » et le « rose »[460]. Une définition moderne du mot en situe la teinte entre l'écarlate (qui est un rouge vif) et l'incarnat (rouge clair et vif – du latin *carne*, « la chair »[461]). La couleur vermeille étant d'un rouge vif un peu plus foncé que l'incarnat. Contrairement au rouge orangé originel de *ruber* et *rubeus*, l'intensité de la couleur *vermeille* associée au sang des chevaliers permet d'insister sur l'idée de beauté, de richesse et donc de noblesse du sang répandu. En outre, les sonorités et les lettres de cet adjectif contiennent une rime et un anagramme des plus intéressants sémantiquement et poétiquement, avec le mot *merveille*, que l'on retrouve fréquemment employé pour décrire la violence hallucinante des coups échangés. Dans un écho subtil, cette présence de l'adjectif *vermeil* signale donc, en plus de l'idée de beauté de la couleur, la noblesse et la vaillance du sang répandu par les chevaliers, témoin de leur

[458] Les techniques de publicité actuelles se servent exactement du même procédé : l'image servant uniquement à capter le regard du consommateur pour l'attirer sur le texte qui lui est adjoint. Voir Danièle SCHNEIDER, « Image de la couleur dans la communication publicitaire : fonctions et limites », dans *La couleur. Regards croisés sur la couleur du Moyen Âge au xx^e siècle*, Paris, Le Léopard d'or, 1994, p. 103-114.

[459] On connaît toutes les connotations négatives associée à la couleur rousse dont le caractère indéfinissable et fluctuant – entre orange, marron et rouge – dérange et inquiète. Voir Michel PASTOUREAU, *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986.

[460] Voir MOLLARD-DESFOUR, *Le rose*, dictionnaire des mots et expressions de couleurs, Paris, CNRS Édition, 2002.

[461] Cette dernière nuance, par son étymologie, semble la plus proche et la plus appropriée à la désignation de la couleur qui caractérise le liquide qui coule des plaies béantes des chevaliers... Cependant, le mot est tardif et n'apparaît qu'au XVI^e siècle. Quant à l'écarlate, le mot apparaît au XII^e siècle, emprunté au persan et à l'arabe qui désigne un « tissu décoré de sceaux ». Notons au passage, que la mention des sceaux, petits objets qui attirent l'attention, généralement en lien avec l'écriture et qui garantissent la lecture, nous fait ainsi rejoindre la fonction des rubriques – la cire utilisée pour les sceaux étant, de plus, généralement rouge.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

force et de leur valeur *merveilleuses*.[462]

## Le sang dans le manuscrit BnF fr. 340

Le programme iconographique du manuscrit BnF fr. 340 contient une majorité de scènes de batailles, il n'est donc pas étonnant que le sang y tienne une place importante. Cependant, sur les trente représentations de combats, seules une douzaine font apparaître le sang des chevaliers. Si dans le texte, les chevaliers qui s'affrontent peuvent tous être blessés, vainqueurs comme vaincus, en revanche, dans l'image il en va autrement. Le sang est systématiquement la marque du vaincu, le chevalier vainqueur étant représenté indemne[463]. Sa figuration établit un code iconographique efficace qui permet de marquer clairement les rôles : le sang est alors, visiblement, synonyme de blessures, de faiblesse, de perte d'ardeur chevaleresque.

Deux catégories de sang ressort dans les différents programmes iconographiques : celle du sang sur les armes et celles du sang sur les corps. Le sang sur les armes (épées ou lances) est un signe offensif qui témoigne de l'agressivité du chevalier envers son adversaire. Au contraire, le sang sur le corps (c'est-à-dire sur l'armure, l'écu ou le heaume) est un signe de faiblesse qui désigne le vaincu. Alors que le motif du sang offensif sur l'épée est fréquent dans nos textes, sa représentation est plus rare. Majoritairement, nos programmes semblent préférer la représentation d'un sang plus passif et soumis, réservés aux chevaliers blessés et renversés. En outre, il est à noter que, dans les trois manuscrits que nous prenons comme référence pour ce point et mis à part les rares cas de membres tranchés, le sang ne touche jamais que les parties recouvertes de fer du corps des chevaliers. Il ne sort, en effet, jamais de la chair nue – et notamment du visage –, ce qui crée une certaine distance entre la blessure et le chevalier : ce n'est pas la chair mais l'armure qui saigne. Ainsi, là où le texte est explicite au point de devenir pictural, avec la mention d'une couleur, l'image se décale et explore un sang différent, celui des blessures des vaincus.

Ce sang passif est alors plus spectaculaire pour le lecteur-spectateur dans la mesure où les miniaturistes densifient souvent la représentation d'un flot dont l'écoulement si

[462] Pour le Moyen Âge chrétien, le sang par excellence est celui versé par le Christ, sang rédempteur et porteur de vie. Dans quelle mesure, pour un lecteur médiéval, la figuration des corps saignants des chevaliers, eux-mêmes transpercés par des lances, renvoie-t-elle à toute l'imagerie chrétienne des plaies du Christ ?



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

rouge et si voyant menace la vie des chevaliers. Cette vision suscite alors l'émotion et la pitié des lecteurs, l'excitation aussi, puisque c'est là l'une des caractéristiques pulsionnelles de la vue du sang.[464] Ainsi, la majorité des scènes sanglantes du manuscrit BnF fr. 340 portent sur des personnages blessés, en train de tomber ou déjà à terre. Le corps, ou plutôt l'armure – deuxième enveloppe matérielle du chevalier qui fusionne avec la chair jusqu'à saigner comme elle dans les miniatures – ensanglantée, l'est à des degrés divers, marqués par la posture des chevaliers. Ainsi, le sang se répand surtout lorsque les chevaliers sont à terre, plutôt qu'en train d'être renversés et, lorsqu'ils sont à terre, surtout lorsque leurs yeux sont clos (c'est le cas de la sixième scène de l'incipit, des images 6 et 16 également). Ces codes permettent à l'image de donner des indications sur la gravité de l'état des vaincus, allant d'une simple chute étourdissante à la blessure mortelle : la miniature 18 montre un chevalier à terre et les yeux ouverts ; la miniature 21 en présente un à terre, les yeux fermés ; et la miniature 6, par exemple, donne à voir un chevalier à terre, ensanglanté et yeux fermés.

Les zones du corps les plus stratégiquement blessées sont les écus (images 34 et 35), les heaumes (images 38 et 39) et les bustes. Bustes et écus, dont on a pu voir le phénomène de fusion plus haut, symbolisent le cœur, quant au heaume, c'est la tête, donc l'endroit le plus fragile et le plus précieux du corps du chevalier, symboliquement et physiquement – ce qui est coupé en guise d'humiliation suprême. Nous l'avons vu dans la première partie, ces deux zones, en plus de – ou à cause de – leur importance physique, symbolisent plus que toute autre la force, l'ardeur et l'honneur chevaleresques.

Le caractère spectaculaire du sang répandu est parfois relayé par la représentation des armes brisées, qui agissent également comme la marque d'une violence extrême et dont le code est utilisé, dans le manuscrit BnF fr. 340, avec autant de parcimonie que celui de l'épée *vermeille*. On retrouve cela dans l'image 35, où le chevalier victorieux brise son épée sur l'écu ensanglanté de son adversaire. Ces éléments restent relativement rares et sont réservés pour les scènes particulièrement violentes[465].

Le programme du manuscrit BnF fr. 340 donne à voir, dès le début de sa série iconographique, deux miniatures pourvues de « sang offensif », il s'agit de la scène

[463] Cette remarque vaut pour la majorité des manuscrits consultés.
[464] Toutes proportions gardées, cf. les réactions du public romain des jeux du cirque que la vue du sang et des massacres excitaient au point que les prostituées attendaient, sous les arcades des cirques, les sorties de spectacle – « forniquer » vient de *fornix* qui désigne à la fois la prostituée et les voûtes.
[465] L'image 9, au folio 12 v° présente, quant à elle, une joute où l'un des deux chevaliers brise sa lance, sous l'impact du choc.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

centrale de l'incipit en neuf images, dont la composition est reprise dans la miniature 3 (folio 4r°). Ces deux scènes donnent à voir le même chevalier barbu, à cheval, qui transperce de sa lance un adversaire couronné qui tombe à terre. Dans la scène liminaire, la lance du chevalier victorieux s'enfonce dans la hanche de l'autre et sa pointe à peine visible, à la jonction du corps meurtri, est discrètement taché de sang rouge. Ces deux miniatures portent sur le début de la *Compilation* qui voit les exploits du Vieux Chevalier sur tous les chevaliers de la Table Ronde, Arthur y compris, comme l'image de l'incipit le montre. L'image 3, quant à elle, est surmontée d'une rubrique (rouge) qui indique le nom du roi vaincu, cette fois : *Ci endroit raconte l'istoire comment le Vieil Chevalier jousta au roy Karados et l'abati a la terre voiant tous ceuls qui la estoient et comment il lui advint si come l'istoire le nous raconte ci aprés ou livre*.

Dans ces deux images, la présence du sang est à corréler au fait que la lance du vainqueur se brise. Ainsi, la violence et la force victorieuse se traduisent par deux signes distincts et spectaculaires : le sang de l'adversaire sur l'arme du vainqueur et l'arme de ce dernier brisée par la violence du coup porté[466]. La présence du sang est d'autant plus spectaculaire et dramatique ici que les personnages renversés par le Vieux Chevalier sont des rois.

L'apparition de la couleur rouge sur la lance ressort d'autant plus que, nous l'avons dit, ces miniatures sont des grisailles. Le lien ainsi établit dans la page avec la seule autre couleur dominante du manuscrit, le rouge des rubriques, est alors très fort, visuellement. Cette couleur fait signe et appelle l'œil du lecteur vers son message que ce soit dans la colonne de texte ou dans l'image. Contrairement à d'autres manuscrits cependant, la figuration du sang dans le manuscrit BnF fr. 340 reste mesurée et souvent discrète. Celui-ci ressortant déjà par sa couleur, le peintre n'a peut-être pas jugé utile de trop déployer son effusion, réservant cela pour les scènes les plus spectaculaires, comme celle de l'image 40 qui clôt la *Compilation* 1. Cette troisième miniature présente, en effet, un autre cas de sang offensif, non sur des lances, mais sur une épée, cette fois, ce qui s'accorde avec un motif fréquent dans les textes, celui de l'épée « teinte de sang

[466] Dans le texte, la lance brisée n'est cependant pas toujours un signe de victoire, bien au contraire. Dans les dernières joutes de la *Compilation* 1, par exemple, il est systématiquement dit que tous les chevaliers vaincus par Calinan « brisent leur lance » avant de se retrouver à terre. Comme si la lance brisée était le signe de la rupture de l'énergie qui anime les corps durant le combat. L'énergie étant rompue, le corps du chevalier n'a plus de résistance et tombe. Dans l'image, cet élément est exploité de façon ambiguë : la lance brisée se fait à la fois signe de violence extrême et signe de défaite (voir par exemple la quatrième scène de l'incipit ou encore l'image 9, folio 12 v°, du ms. BnF fr. 340).



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

vermeil ». Cette miniature, située au folio 77 r°, est surmontée de la rubrique suivante : *Comment Calinans le blanc, le filz Guiron le courtois, abati le roy Artus et tous ses compaignons chevaliers qui .IX. estoient, si comme vous orrez ci aprés ensuivant en compte*.

La miniature met en scène une mêlée où trois chevaliers sur les quatre représentés sont blessés, l'épée de l'un d'entre eux étant ensanglantée. Nous sommes dans la dernière séquence de la *Compilation* où Calinan, le fils ambigu de Guiron le courtois, à la fois preux et félon, défie et abat tous les chevaliers d'Arthur, avant que Palamedes (le païen) n'arrive de la forêt où il était caché et ne l'abatte *tel atourné que jamais ne ferra coup de lance*.[467] Le caractère final, spectaculaire et tendu du passage qui voit les défaites successives de presque tous les *compaignons de la Table Ronde* explique la forte présence du sang passif dans l'image ainsi que le nombre de chevaliers représentés.

Le motif de l'épée *vermeille* est loin d'être dominant dans ce programme iconographique, puisque nous n'en trouvons que deux autres occurrences, dans les images 38 et 39, situées aux folios 73 r° et 74 v°[468]. Ces miniatures présentent chacune un affrontement entre deux chevaliers à cheval, l'un d'eux se prenant un formidable coup d'épée sur la tête, son heaume entaillé laissant couler un peu de sang qui se répand sur la lame victorieuse. Nous sommes, dans ces miniatures, à l'instant précis de l'impact violent, où le sang est à la fois un signe offensif et passif.

Même si ce motif est peu exploité, les épées n'en sont cependant pas moins mises en valeur dans ce manuscrit. Elles ont la plupart du temps une place bien visible dans l'image et sont figurées longues, robustes et acérées, permettant ainsi de développer pleinement l'idée de vaillance, de force et de valeur chevaleresques qui leur est associée. C'est alors davantage la cause que la conséquence qui se trouve pointée ici : la nature « tranchante » de l'arme plus que la teinte *vermeille* qu'elle revêt, en conséquence. L'image 36, au folio 67 r°, insiste sur cette caractéristique des épées,

[467] Folio 79 r°. Cette dernière bataille entre dans un jeu d'écho conclusif avec les joutes liminaires menées par le Vieux Chevalier contre les mêmes chevaliers d'Arthur. Cependant, là où le représentant de l'ancienne chevalerie avait entièrement triomphé, le rejeton ambigu échoue, au dernier moment… Calinan est donc vaincu par ce chevalier « païen » – caractéristique qui hisse Palamedes au même degré d'étrangeté que le Vieux Chevalier dont la stature, la force et le grand âge relèvent d'un certain merveilleux – qui avait lui-même été renversé par le Vieux Chevalier au début du texte. Dans toute la *Compilation*, ainsi que dans *Guiron le courtois* (notamment dans le *Roman de Guiron*), les rivalités et les comparaisons entre la chevalerie de l' « ancien temps » et la « nouvelle » chevalerie arthurienne sont récurrentes et structurantes. De nombreuses remarques ont déjà été faites à ce sujet, mais une étude approfondie mériteraient d'être menée.

[468] Les deux miniatures se suivent, dans la série iconographique, et de manière très rapprochée, ce qui contribue d'autant à lier ces deux scènes qui développent la même gestuelle de blessure, dans l'esprit du lecteur – même si celles-ci renvoient à des épisodes différents du récit.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

BnF fr. 340, fol. 67r° (image 36)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

surmontée d'une rubrique elle-même très évocatrice : *Ci parole comment Guiron et le tres Bon Chevalier sans Peur s'entrecombatirent merveilleusement par moult grant force et par moult grant hardiesce ensemble aux espees trenchans*.

L'accent est clairement mis sur la valeur des deux chevaliers et de leurs *espees* et sur la qualité du combat qui en résulte et qui est de l'ordre – superlatif – de la merveille, comme l'indique l'adverbe *merveilleusement*. L'image prend ensuite le relais, en présentant deux fiers chevaliers solidement campés sur leurs montures, brandissant d'énormes épées. Cette miniature peut se décomposer en trois bandeaux empilés les uns sur les autres. Le premier occupe le tiers inférieur et donne à voir une bande d'herbe, encadrée symétriquement par les membres postérieurs de chacun des deux chevaux – un sol qui s'apprête à recueillir les corps renversés... Le tiers central contient les corps des chevaux et des chevaliers. Son horizontalité se trouve soulignée par la bande continue formée par les deux corps des montures en train de se croiser et dont les antérieurs en extension dans l'air renforcent l'horizontalité. Ce bandeau central marque la frontière établie par les croupes des chevaux entre le haut et le bas, l'air et la terre, que les chevaliers franchissent invariablement à un moment ou à un autre, la frontière entre la force et la faiblesse, l'orgueil et l'humiliation. Le milieu de ce bandeau, et de l'image tout entière, marque la jonction violente des adversaires sur le point d'avoir lieu. Les deux écus obliques dont les pointes se touchent au-dessus de la tête du cheval mis au premier plan, masquant l'autre, avec son grand œil farouche, forment un losange qui matérialise le cœur de l'impact, le point de concentration maximal de la violence en action, le point central de la composition, où passe la verticale d'une symétrie axiale sur laquelle l'image est construite. Le bandeau supérieur, enfin, est réservé aux têtes et aux épées qui se découpent dans les airs. Les heaumes sont entièrement fermés. Vus de profil – position type des affrontements –, leurs ventailles forment une croix qui semble barrer les visages, rendant toute discussion impossible. Le temps n'est donc plus à l'échange de paroles mais bien à l'échange des coups d'épées. Celles-ci sont particulièrement menaçantes et imposantes. Cependant la gestuelle déployée par les chevaliers qui les brandissent rompt l'effet de symétrie sur lequel repose l'équilibre pictural de la joute. Cet équilibre étant rompu, l'image désigne un dominant et un dominé. Ainsi certains détails indiquent que le chevalier de gauche domine le combat. En effet, sa monture en extension est entièrement visible, contrairement à l'autre, et son épée, brandie de façon plus menaçante, est plus proche de la tête de son adversaire, comme si la progression de son geste était plus avancée, alors que l'autre chevalier tient



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

encore son épée derrière lui pour lui donner de l'élan. D'autre part, sa lame est plus longue et son pommeau, entièrement visible lui aussi, plus épais et plus grand.

Par leur place dans la composition, leurs proportions, le soin apporté aux détails de leur figuration, ces épées sont donc particulièrement mises en valeur dans la miniature, ce qui se trouve encore renforcé par un détail de mise en page concernant la rubrique. La dernière ligne de rubrique, jouxtant la miniature, fait en effet ressortir les deux mots les plus significatifs de l'image et de l'épisode : *espees trenchans*. De plus, ceux-ci se trouvent doublement mis en valeur par les représentions qui leur sont associées, pointés qu'ils sont par l'épée de gauche et soulignés par l'épée de droite, tenue parfaitement à l'horizontale.

Le texte qui suit l'image décrit un combat entre Guiron et le Bon Chevalier sans Peur et insiste à de nombreuses reprises sur la force équilibrée des chevaliers qui se renversent tous deux en même temps. Le narrateur dit, dans une formulation qui présente toujours cette idée d'équilibre, par la réciprocité qu'elle instaure : *Ils s'entredonnent grans coups de leurs espees tranchans* – on retrouve ainsi les mots de la rubrique. Tout au long de la description perdure cette réciprocité qui tend à fusionner les deux chevaliers :

> Merveilleusement il s'entremenoient en tel maniere que c'estoit pitié a veoir. Ce n'est pas jeu de leur affaire, car sachiez tout vraiement qu'il estoit andui a merveilles bons chevaliers. Il se menoient malement comme chevaliers puissans que il estoient. En telle maniere maintiennent les dui chevaliers l'assault moult longuement […].[469]

Le texte ne les distingue pas l'un de l'autre, leur accordant les mêmes louanges, les associant tous deux à la merveille de l'exploit chevaleresque, insistant sur l'équilibre de leurs forces. Cette volonté se retrouve même dans la façon dont le vainqueur est désigné, car si Guiron a finalement le dessus, ce n'est pas parce qu'il est le meilleur, mais parce qu'il possède une meilleure épée. Par conséquent, le Bon Chevalier sans Peur est plus blessé que lui, comme l'explique la suite du passage :

> […] tant que le Bon Chevalier sans Paour avoit perdu assez du sanc plus que Guiron n'avoit et ce estoit pour ce avenu que Guiron avoit meilleur espee.

La perte de sang est l'unité à laquelle se mesure la vaillance et la résistance des combattants. Plus le corps se vide et plus le temps de l'énergie chevaleresque se restreint. Cette façon de désigner le vainqueur est donc encore une manière de marquer



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

l'équilibre de valeur entre les deux chevaliers. Ainsi, à la mesure où le texte restreint l'ampleur de la victoire de l'un sur l'autre, la symétrie discrètement faussée mise en place par l'image, minimise l'écart entre le vainqueur et le vaincu. D'autant plus que, si certains détails désignent le chevalier de gauche comme dominant, le chevalier de droite est cependant figuré plus grand que lui, ce qui est encore une façon de rééquilibrer les forces en présence. Nous avons là un cas de très belle adéquation entre récit textuel et récit iconographique, dans une composition subtile qui rend à la fois l'idée d'équilibre et d'opposition des forces, donnant malgré tout et aussi discrètement que le texte, l'avantage à l'un des deux combattants. Cependant, là où le texte insiste fortement sur les blessures et la perte de sang, vers la fin du duel, pour montrer la violence *merveilleuse*, donc spectaculaire, à laquelle les chevaliers ont soumis leurs corps, l'image choisit de représenter ses figurants indemnes (cela marque-t-il une volonté de situer l'image au début de l'affrontement, ou bien de montrer la vaillance par l'absence de blessures ?). Elle concentre ainsi le caractère spectaculaire de sa représentation sur les épées, et non sur le présence du sang.

L'une des neuf scènes de l'incipit présente une mise en scène de sang *passif* assez représentative de la manière dont ce manuscrit traite les blessures. Il s'agit encore d'un combat à l'épée. L'épée est, en effet, l'arme la plus propice, dans le texte, dans l'image, comme dans la réalité des combats, à faire abondamment couler le sang. C'est pour cette raison que le texte parle des épées et non des lances vermeilles[470]. Un chevalier barbu (il s'agit du Vieux Chevalier qui défie tous les chevaliers de la Table Ronde, au début de la *Compilation*) affronte, à cheval, trois chevaliers couronnés. Il est en train d'asséner un coup de sa longue épée sur le roi qui lui fait directement face. Deux d'entre eux brandissent également de longues épées effilées, le troisième, plus reculé, vise avec sa lance le buste du chevalier barbu. En bas de l'image, gisent, ensanglantés, trois chevaliers couronnés. Ces gisants peuvent représenter à la fois la conséquence immédiate de l'affrontement qui occupe la partie centrale de l'image, et les précédents rois abattus par le Vieux Chevalier (en une scène, nous voyons donc le passé, le présent et le futur de l'action). Les trois corps sont allongés les uns sur les autres, têtes bêches, bien horizontalement, les bras le long du corps. Aucune gesticulation ne vient désarticuler leurs membres, ce qui permet, malgré l'humiliation de leur défaite de leur laisser une certaine dignité royale. Deux sont sur le dos et un sur le ventre. Leurs yeux à

[469] Folio 67 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 233.
[470] Nous verrons cela plus loin, lors de l'analyse du programme iconographique du ms. Arsenal 3478.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

tous sont fermés et des zébrures rougeâtres marquent à intervalle régulier leurs corps, au niveau des chevilles, mollets, cuisses, bras et tête. Les visages visibles n'ont pas de trace de sang, qui, une fois de plus, ne jaillit que des parties recouvertes de fer. La posture de ces chevaliers semble indiquer qu'ils sont morts ou très grièvement blessés. On lit, au folio 4 r° :

> Que vous en diroie je ? Sachiez bien tout vraiement que li .XIIII. roys qui pristrent armes avec le roy Artus, tuit alerent jouster au chevalier, et tuit brisierent leurs glaives sus lui, ne de selle remuer ne le porent, et le chevalier les abati tous a la terre moult cruelment, et saichiez que li pluseurs en furent navrez.[471]

Le fait que, dans l'image, les chevaliers vaincus soient entassés les uns sur les autres, outre l'idée de grand nombre que cette position permet de symboliser, correspond davantage à un signe de mort. Cette composition permet de dramatiser les blessures, la violence et la force exceptionnelle du Vieux Chevalier. Alors que le texte explique ensuite que les chevaliers blessés *s'en alerent tuit a la maistre sale du palais ou ilz se firent desarmer, et manderent par tous les bons mires qui en la ville estoient*[472], lesquels bandent leurs blessures et les guérissent. La façon dont le miniaturiste a représenté le sang, par discrètes touches mesurées, semble cependant revenir vers l'idée d'une moindre gravité des blessures. La violence de l'épée victorieuse du chevalier n'est pas non plus soulignée avec insistance, comme l'aurait fait la présence de couleur rouge sur sa lame.

Les deux volumes Arsenal 3477 et 3478 ne comptent, quant à eux, aucune représentation d'épée ensanglantée, les manuscrits BnF fr. 338 et Bodmer 96 n'en comptent qu'une seule chacun. Ces deux miniatures, qui comportent un détail unique dans chaque programme, se caractérisent par une mise en scène particulièrement violente des combats. L'image 9, située au folio 70 v° du manuscrit BnF fr. 338 présente un chevalier couronné, à cheval, sa longue épée effilée abaissée sur un tas compact de six chevaliers gisant à terre, enchevêtrés les uns sur les autres. Cette miniature est la seule à représenter autant de blessés dans tout le programme iconographique. Le sang coule des heaumes, des bustes et également de la cuisse du gisant du premier plan. Ces chevaliers ont tous les yeux blancs. Aucune pupille n'a pas été peinte dans les orbites, ce qui donne l'impression qu'ils ont les yeux clos ou

[471] Folio 4 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 13.
[472] Folio 4 v°, *ibid.*, p. 15.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

BnF fr. 338, fol. 70 v° (image 9)

révulsés[473]. Tous ces signes traduisent la grièveté de leurs blessures, et même la mort. Une main mutilée apparaît dans l'herbe, au premier plan, tout comme une épée et une hache dont le fer est rougi de sang[474], ce qui met sur le même plan de passivité, d'abandon et d'humiliation et l'arme et la partie du corps du combattant qui lui transmet sa force, les deux étant désormais coupées de toute transmission possible d'énergie chevaleresque. Le vert du sol fait d'autant plus ressortir la couleur rouge – qui lui est complémentaire –, reprenant ainsi un motif spectaculaire largement exploité par nos textes, celui de l'herbe couverte de sang.

Ces armes à terre – bien que rougies de sang, ce qui indique tout de même la vaillance des vaincus avant leur défaite – n'ont donc pas cette valeur offensive caractéristique des représentations d'épées brandies, teintes de sang. Elles symbolisent ainsi parfaitement la situation des vaincus, sans force, qui ne peuvent plus être dans ces postures d'orgueil agressif induites par la possession et le maniement d'une épée. Tous ces éléments rares dans le programme iconographique du manuscrit BnF fr. 338, mettent en avant le degré de violence que les chevaliers ont dû affronter et auquel ils n'ont pu résister, même si la posture tranquille du chevalier qui est à l'origine du carnage[475] contraste avec la scène. En effet, son cheval marche paisiblement – la position de ses membres indiquant l'amble –, lui-même n'est que légèrement penché en avant, sa main droite maniant avec un certain détachement sa riche épée non taché de sang, tandis que son autre main apparaît délicatement derrière l'écu.

La représentation de membres mutilés, stade ultime d'entaille des corps et de fuite d'énergie, est rare dans nos programmes iconographiques[476], tout comme dans nos textes, d'ailleurs, où les quelques mentions qui apparaissent portent davantage sur les têtes décapitées que sur les mains ou les bras. Nous trouvons cependant une description analogue à ce genre de miniature dans la *Compilation* 1, qui insiste sur la violence furieuse de Segurades combattant *.XL. chevaliers montez et armez de toutes armes, les escus aux cols et les glaives empoigniez* :

[473] Mis à part les yeux blancs que l'on retrouvent également dans des représentations de chevaliers endormis et qui sont alors le signe de paupières closes et non d'yeux révulsés.
[474] La seule autre miniature de ce programme à présenter une arme ensanglantée est l'image 20, folio 143 v°. On y voit une joute équilibrée ; seule la pointe de la lance du chevalier de droite, enfoncée dans l'écu de son adversaire, est tachée de sang.
[475] Un carnage dont la violence se trouve renforcée par la figuration du château derrière les blessés et les morts, dont l'entrée, herse ouverte surmontée de deux oculi noirs, semble être une gueule béante prête à engloutir le tas de chevalier. Cet effet se retrouve encore dans un château de la miniature 25 (folio 153 v°) où les oculi apparaissent encore plus nettement comme des yeux hallucinés – ou bien n'est-ce que le fruit de notre imagination ?
[476] Nous trouvons un cas de mutilation dans une miniature du manuscrit BnF fr. 340, image 11, folio 14 v°. L'image figure au premier plan, à terre, un chevalier dont la tête est séparée du corps. Une main gît également.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

> Et quant ce vint au ferir, il s'entrencontrent si durement que il se portent a la terre par dessus les croupes des chevaulx. Et quant Segurades voit ce, il met main a l'espee et s'adrece la ou il vit le chevalier abatu et commence a ferir a destre et a senestre si grans coups qu'il n'ataint chevalier que il ne face cheoir a la terre. Il trencha mains et piez et testes et bras et les appareille en si pou d'eure que il lui vuidierent la place et se mettent a la fuie. […] Segurades […] chassoit ceulx qui s'en fuioient et les abatoit et occioit et menoit a la terre quanqu'il en ataignoit.[477]

Une fois de plus, il s'agit d'un groupe de chevaliers indistincts et mauvais, ce qui autorise la perpétration d'un tel carnage. D'autre part, dans ce passage qui met en scène la toute puissance tranchante de l'épée de Segurades, l'insistance sur la chute des corps et le contact avec le sol qui recueille l'humiliation des vaincus est très nette.

Un autre cas de représentation de mutilation se retrouve dans la miniature du manuscrit Bodmer 96 qui nous intéresse particulièrement dans la mesure où elle contient aussi la seule épée ensanglantée du programme iconographique. Il s'agit de l'image 52, située au folio 220 r° du deuxième volume, qui présente un chevalier à cheval affrontant un groupe serré de sept chevaliers également à cheval. Le chevalier qui affronte le groupe occupe toute la moitié gauche de l'image. Son cheval, bouche largement ouverte et dents découvertes, apparaît presque entièrement, alors que les trois montures visibles dans le groupe de droite sont toutes tronquées par l'image. Le chevalier, entièrement armé, se tient très droit, dressé sur ses éperons et brandit au-dessus de lui une épée pointée dans la direction de ses ennemis. La lame de cette épée, beaucoup plus grande que celles tenues timidement par les adversaires, est couverte de traînées rouges. Le chevalier lui-même porte au-dessus de son haubert une tunique d'un rouge intense, dont le tissu est identique à celui du caparaçon de son cheval. Tout cela constitue un solide bloc de rouge vif qui se déploie sur la moitié gauche de l'image et s'oppose à un groupe serré aux mouvements restreints de chevaliers vert pâle, bleu et rose[478]. L'agressivité du chevalier, rendue par sa posture, son cheval, sa gestuelle, son épée sanglante et le rouge de son costume, est encore accentuée par un détail de son armure. En effet, il porte contre sa poitrine, bien exposé face au lecteur-spectateur, un écu également rouge, arborant un gros grelot doré. Ce grelot est un cas unique dans les miniatures de ce manuscrit qui nous intéressent. Même si le tintement d'un grelot, bien que très gros, ne peut rivaliser avec le fracas de la foudre ou du tonnerre, auquel l'ardeur

[477] Folio 61 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 212-213.
[478] Ce qui fait la valeur et la richesse d'une couleur, au Moyen Âge est son degré de saturation (dans la peinture comme dans la teinture). Ainsi, un bleu et un rouge intenses seront rangés dans la même catégorie (bien que ce soit une couleur froide et une couleur chaude), tandis qu'un rouge vif et un rose seront considérés comme opposés.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

combative de nos chevaliers est fréquemment comparée, ce grelot doré, bien mis en valeur sur son fond rouge, semble être là pour signaler et souligner (par l'imagination auditive qu'il excite) le caractère extraordinaire de la violence à l'œuvre dans l'image. Et en effet, cette miniature est la seule à mettre en scène un tel carnage.

Au centre de la composition, dans un triangle dont les deux côtés marquent la dynamique de jonction des deux parties adverses et dont la base s'étale au premier plan dans l'herbe vert clair, gisent trois têtes encore couvertes de leur heaume et trois bras gantés, recouverts de mailles. Les seules traces qui indiquent qu'il s'agit bel et bien d'éléments *humains* sont les dégoulinures rouge orangé qui sortent de chaque partie sectionnée et maculent l'herbe alentour, établissant un lien visuel très fort avec le sang présent en haut de l'image, sur la lame du chevalier de gauche. Le caractère spectaculaire de cette miniature dans laquelle il semble pleuvoir des têtes et des bras (aucun corps mutilé n'apparaît), est donc soulignée de multiples façons dans le but de transmettre le plus efficacement possible l'idée d'une violence extrême.

Tous ces éléments fortement spectaculaires (sang sur les épées, mutilations) le sont doublement par la rareté de leur apparition dans les programmes iconographiques. Si la violence du texte sait être extrême et *merveilleuse* – tout en restant toujours dans des limites humaines cependant –, les carnages, ou encore l'épée victorieuse ensanglantée, ne semblent pas être les motifs les plus recherchés par les miniaturistes pour témoigner de la valeur et de l'énergie violente des chevaliers. Cette tendance rejoint d'ailleurs nos textes dans lesquels les bons chevaliers épargnent les vies quand ils le peuvent, ou sont tristes lorsqu'ils tuent un adversaire. En revanche, dans certains épisodes de mêlées (lors de guerres, de tournois), ou lorsqu'ils affrontent des groupes indistincts d'adversaires, les chevaliers peuvent ponctuellement laisser libre cours à une violence plus meurtrière, entailler et tuer les corps ennemis[479]. Aussi la présence de sang est-elle loin d'être fréquente, même dans les programmes qui contiennent une majorité de scènes de bataille : un peu plus du tiers des scènes de batailles du manuscrit BnF fr. 340 contiennent du sang, quatre dans le manuscrit BnF fr. 338 (sur vingt-et-une scènes de bataille) et trois dans le manuscrit Bodmer 96 (sur treize scènes de bataille). Ces chiffres semblent étonnamment peu élevés par rapport à l'impression de violence générale au sein des programmes iconographiques, créée par la présence des scènes de bataille qui,

[479] Comme, par exemple, lors de la première journée de bataille entre l'armée d'Arthur et l'armée saxonne, folios 96 r°-v°. Le narrateur résume ainsi la journée : *Il s'entreoccient et mehaignent et s'entrabatent en telle maniere par le champ que pluseurs queuvrent la terre*.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

même lorsqu'elles ne dominent pas, imprègnent l'esprit du lecteur-spectateur, corrélées qu'elles sont au texte.

En revanche, il en va autrement pour le manuscrit Arsenal 3478 dans lequel les scènes de bataille dominent largement : nous en comptons trente pour quarante-neuf miniatures. En outre, la présence de sang dans ces images se trouve plus abondamment exploitée[480] que dans les autres manuscrits.

## Le manuscrit Arsenal 3478 : le spectacle du sang

Lors de l'étude iconographique sur le jeu des joutes, nous avions relevé la dimension spectaculaire de certaines scènes du manuscrit Arsenal 3478, du fait de l'impétuosité des chevaux, des chutes désarticulées et de la présence de spectateurs internes à l'image. Nous avons regroupé dans un tableau synthétique la répartition des différentes scènes de bataille de cette série iconographique, en fonction des armes utilisées et de la présence ou de l'absence de sang. Nous avons également spécifié, entre parenthèses, la présence éventuelle de spectateurs internes :

| | ***Joutes à la lance*** | ***Joutes à l'épée*** |
|---|---|---|
| ***Absence de sang*** | *5, 6 (+spec.), 7, 9 (+spec.), 12, 13 (+spec.), 14, 16 (+spec.), 17, 18, 19 (+spec.), 20 (+spec.), 22 (+spec.), 26 (+spec.), 28 (+spec.), 31* | *3 (+spec.), 15, 42, 46 (+spec.)* |
| ***Sang*** | *21, 25* | *10, 23, 24, 27 (+spec.), 29 (+spec.), 30, 40, 45* |

Sur trente image de bataille, dix-huit concernent donc des combats à la lance, et douze des combats à l'épée. La lance est l'arme la plus utilisée et, dans la mesure où elle représente le contact, le choc, elle reflète, par conséquent, cet intérêt pour le déséquilibre et la représentation des chutes dont nous avons vu l'importance dans le texte, tant au niveau factuel que symbolique – avec les références à Fortune, notamment. Ainsi, les représentations de chevaliers en train de tomber contribuent au



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

caractère spectaculaire des joutes, ce qui est renforcé par la présence de spectateurs dans la moitié d'entre elles[481]. Ces scènes, en outre, dévoilent peu de sang. Seules deux joutes font saigner un écu, un buste et un flanc de cheval[482]. L'absence de sang contribue également à la dimension ludique de ces affrontements ritualisés dont nous avons parlé plus haut. Si l'écoulement du sang ne résulte pas toujours de ces rencontres, en revanche, l'endroit des impacts de lance qui attaquent le fer des armures et des écus est souvent indiqué par de fines fentes noires, rendant ainsi nettement visible la dynamique de pénétration caractéristique de cette arme et les chocs subis par les corps chevaleresques.

La présence de sang est davantage réservée aux affrontements à l'épée. Là où le combat à la lance est un spectacle de l'ordre de la performance physique sportive, le combat à l'épée développe une violence plus agressive pour les corps, propice à une dramatisation des affrontements devenus plus sérieux[483]. C'est alors la dramatisation qui façonne la dimension spectaculaire de ces miniatures qui ne contiennent d'ailleurs que peu de spectateurs, par rapport aux combats à la lance – comme si la présence de sang suffisait à créer le caractère spectaculaire. Il s'établit ainsi une relation directe entre l'image et le lecteur, sans passer par le stade intermédiaire de la mise en abyme du regard. Le sang est alors offert en exclusivité aux yeux du lecteur-spectateur pour susciter son émotion.

Ces représentations correspondent au second temps des joutes, lorsque les chevaliers abandonnent les lances pour un combat plus rapproché et plus agressif, de l'ordre du corps-à-corps, qui vise non plus à déséquilibrer l'adversaire, mais à atteindre l'intégrité de ses différentes enveloppes. Aussi est-il logique que le sang coule plus abondamment lors de cette seconde phase du combat. La proximité induite par le maniement de l'épée se retrouve particulièrement dans trois miniatures (images 27, 29 et 45) construites sur le même modèle mais qui concernent des chevaliers différents[484]. Ces miniatures

---

[480] Une double tendance que l'on retrouve dans les programmes iconographiques des deux volumes (également du début du XV^e siècle) BnF fr. 356-357.

[481] Dans quelle mesure cet attrait pour les chutes permet-il aussi de déployer, dans l'image, une certaine distanciation ironique ou critique par rapport aux personnages de chevaliers absente des textes ? Quelques miniatures de ce manuscrit nous semblent pouvoir traduire un certain grotesque, nous l'avons vu, quelques miniatures du manuscrit Bodmer 96 également, mais ces appréciations restent toujours délicates à étayer.

[482] Les images 21 et 25.

[483] Ainsi, dans le manuscrit BnF fr. 350, Blioberis déclare : *« Chou n'est mie trop grant proueche de chevalerie que de jouster d'un glaive ou de deus, mais la grant prueve et la droite si est la proueche de l'espee. »* (Paragraphe 21 de Roger Lathuillère, *op. cit.*, p. 202).

[484] Guiron apparaît dans l'image 27 et 45, mais dans des rôles différents, puisque dans l'une, il est dominant et dans l'autre, dominé – ce qui est encore à l'image de cette perpétuelle circulation entre le haut et le bas dans les parcours de chevaliers.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

mettent en scène deux chevaliers en train de se combattre à pied, entre deux anfractuosités de roches ou entre une anfractuosité et une tour. Ce paysage crée un espace restreint et isolé qui donne un caractère secret, voire intime à la violence de la scène. Le chevalier de gauche est systématiquement penché sur son adversaire qu'il domine et dont il semble prendre possession, lui mettant la main gauche sur l'épaule ou derrière la tête et lui frappant le front ou le haut du crâne avec le pommeau arrondi de sa lourde épée dressée à la verticale. Le vaincu est allongé à terre, sous son adversaire, appuyé sur un coude et tête nue – son heaume apparaît posé à ses côtés dans deux des miniatures. Il n'a aucune arme défensive avec lui et ses mains nues, ou gantées, posées sur la poitrine ou jointes en signe de prière, montrent à quel point il est démuni et vulnérable. Tout dans son attitude indique la soumission et la demande de merci, il n'a plus que sa parole pour se défendre contre l'agression de son adversaire. Le sang coule très abondamment dans deux des trois miniatures (celles où le vainqueur porte justement une tunique du même rouge orangé intense que le sang qu'il verse), tachant le front, les cheveux, l'armure du vaincu, ainsi que l'herbe autour de lui. Il est très rare de voir du sang jaillir directement de la peau des chevaliers – dans ce manuscrit comme dans la majorité de ceux que nous avons consultés. Au contraire, dans la quasi totalité des représentations de blessures, le sang coule des armures ou des écus, ce qui crée un effet de distanciation entre la blessure et le corps du chevalier qui se trouve, ici, abolie, d'où un dramatisation encore plus importante.

La longue rubrique de l'image 27 (page 223) est intéressante car elle décrit très précisément l'organisation du combat, la violence des gestuelles. Elle insiste en particulier – en notant avec précision certains gestes réalistes – sur la vulnérabilité de la tête découverte du vaincu :



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

BnF - ARS - MS 3478, page 223 / *BnF-DRE-Utilisation Réglementée*

Arsenal, ms. 3478, p. 300 (image 29)

> Ainsi comme li chevaliers qui avoit esté abatuz de Guirons se releva apertement pour soy combatre tout a pié encontre Guirons aux espees tranchans. Et comme pour les grans cops que Guirons li donnoit chaïst il a terre tout envers et Guirons li saut suz le corps si tost qu'il le vit trebuchier a terre. Et le prent par le heaume aux .II. mains et le trait si fort a soy qu'il li esrache de la teste puis li abat la coiffe de fer suz les espales. Et li commence a donner grans cops de la pointe de l'espee par my la teste, si qu'il en fait le sanc saillir de toutes pars.

On retrouve ici l'importance des situations de chute dans une formulation qui condense tout le mouvement physique du vaincu dont la chute et le désordre du corps traduisent avec insistance l'humiliation : *chaïst il a terre tout envers*, repris ensuite avec le verbe *trebuchier*[485]. On retrouve également mentionnée cette dynamique du sang qui jaillit abondamment de la tête du chevalier, ce qui était annoncé par la mention stéréotypée des espees tranchans au début de la rubrique. Une légère discordance entre la rubrique et l'image apparaît, qui tient à deux lettres en plus sur le mot pointe. En effet, pour décrire l'attaque, la rubrique parle de la pointe de l'épée de Guiron, donc de son extrémité tranchante, alors que l'image représente l'attaque par le pommeau. Atteindre son adversaire à la pointe de l'épée, dans un corps-à-corps, semble cependant délicat à réaliser, la lame étant longue et impliquant nécessairement une distance entre les combattants pour que l'un atteigne la tête de l'autre du bout de son épée – à moins de chercher son élan loin derrière l'épaule, comme c'est le cas dans certaines miniatures[*486*]. L'image, au contraire, donne une figuration très rapprochée des chevaliers et représente l'attaque réalisée avec l'extrémité opposée : le pommeau. L'ancien français poin ou poing qui le désigne renvoie donc en même temps à une partie de l'arme et à la partie physique de qui la manipule, ce qui réduit l'écart entre la main et la zone de l'arme utilisée pour atteindre l'adversaire, et par conséquent l'écart entre la main du dominant et le corps du dominé. Ainsi, de la grande distance matérialisée par la lance, on passe à celle, plus réduite, de la lame de l'épée, pour finir avec celle, encore plus restreinte, du pommeau – ce qui est le stade ultime avant le combat à main nue, auquel les chevaliers ne se livrent cependant pas, ce type d'affrontement étant indigne de leur rang. La rubrique de l'image 29, quant à elle, mentionne bien le poing de l'épée. S'il ne s'agit pas d'une erreur du rubricateur, ces deux lettres supplémentaires qui transforment le poin en pointe permettent alors

[485] Dont le sens est beaucoup plus fort qu'en français moderne : « culbuter, envoyer rouler par terre, renverser, tomber ».
[486] Les images 3 et 15. Cela correspond à deux techniques différentes, quant à l'utilisation de la lame de l'épée : « Les coups sont portés "d'estoc", avec la pointe de l'épée, ou "de taille", avec le tranchant. » (*L'histoire du monde. Le Moyen Âge*, Georges DUBY (dir.), Paris, Larousse, 2004, p. 245.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

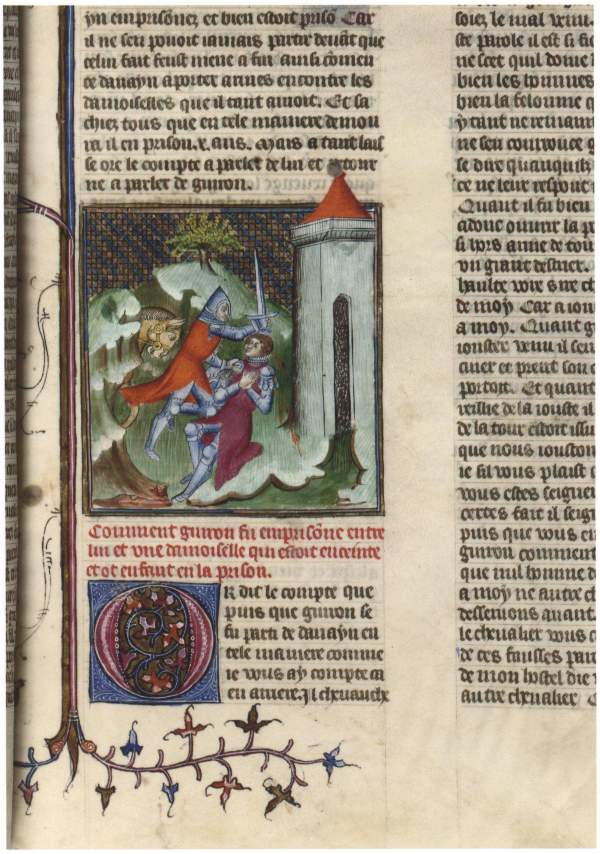
d'insister sur la violence meurtrière des coups portés par Guiron mais que l'image choisit de ne pas suivre entièrement.

Le caractère retiré de l'endroit où se déroule ces affrontements rapprochés est propice à une mise en scène discrète d'un regard presque indiscret, à l'intérieur des miniatures – regard qui prend ainsi des allures de voyeurisme. Alors que nous avons vu que les combats à l'épée étaient peu regardés par d'autres, contrairement aux combats à la lance, dans les trois miniatures qui nous intéressent, il en va autrement. Bien que nous n'ayons pas indiqué de spectateurs pour l'image 45, dans notre tableau, la composition de la scène nous incite fortement à considérer comme tel le cheval dont la tête sort de la roche, derrière l'attaquant. Son profil est tourné et baissé vers le vaincu. De son grand œil arrondi, il semble le dévisager avec une agressivité ravie de voir couler du sang. Par un effet de perspective, le chevalier vaincu semble d'ailleurs croiser le regard de l'animal et l'implorer, lui, plutôt que l'homme qui le frappe. Ces chevaux voyeurs, naseaux dilatés, œil rond, bouche ouverte et dents visibles se retrouvent dans les deux autres miniatures, qui contiennent en plus un écuyer (qui semble calmer de sa main gauche posée sur l'encolure, un cheval particulièrement nerveux), pour l'image 27, et des prisonniers dans une tour, pour l'image 29. Tous ces éléments contribuent à façonner la tension dramatique de ces scènes.

Deux autres miniatures (les images 3 et 15) présentent un combat à l'épée à pied, mais cette position est moins exploitée. Les miniaturistes préfèrent, en effet, figurer les chevaliers en hauteur sur leurs montures, ce qui rend leur chute encore plus spectaculaire. La distance également impliquée par cette posture, entre les combattants, rend leurs potentiels corps-à-corps encore plus impressionnants. C'est le cas des miniatures 10 et 42 dans lesquelles le vainqueur s'empare de la tête de son adversaire – la « clef de bras » effectuée dans l'image 42 est, à ce propos, saisissante de réalisme – pour le renverser et le frapper de son épée, ce qui a pour conséquence de provoquer aussi l'effondrement des montures, dans un effet de symbiose qui n'est pas sans rappeler les figures mythologiques de centaures. Ces scènes, par la fougue des chevaux, le tranchant des épées et la violence des chutes sont alors propices à une effusion de sang sans pareille dans le programme. Les blessures ne touchent pas les combattants actifs mais concernent presque exclusivement les vaincus tombés de cheval, qui gisent à terre. Une seule miniature présente un chevalier blessé (image 10), mais celui-ci, bien



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*



BnF - ARS - MS 3478, page 801 / *BnF-DRE-Utilisation Réglementée*

Arsenal, ms. 3478, p. 801 (image 45)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Arsenal, ms. 3478, p. 113 (image 10)

que toujours sur son cheval, n'est déjà plus un combattant. L'image a choisi de fixer la seconde qui précède son effondrement. Ainsi, dans l'image, le sang est uniquement la marque des vaincus. Cinq des sept miniatures qui montrent ces combats à cheval figurent, au centre ou au premier plan, un tas de corps déchus et ensanglantés. Les chevaliers vaincus sont allongés, désarmés, enchevêtrés, les yeux fermés, lorsque leurs visages sont visibles, réduits à l'état passif d'objets. Comme tels, ils peuvent donc être piétinés par les chevaux de ceux qui s'affrontent encore, ce qui contribue à les rabaisser encore plus au niveau de la terre qui absorbe déjà leur sang. Ils ne possèdent donc plus aucun des traits qui caractérisent l'honneur chevaleresque, en particulier la verticalité et la mobilité.

Les flots de sang qui s'échappent de corps vidés de toute énergie sont plus ou moins importants selon les images – ainsi, l'image 30 insiste autant sur les impacts des coups reçus sur les armures que sur le sang qui s'en échappe. Les miniatures 24 et 40 sont particulièrement sanglantes. L'image 40 notamment, dans laquelle le vainqueur est en train d'abattre le dernier combattant encore en selle, compte, ce dernier compris, six chevaliers entassés les uns sur les autres, sans connaissance ou morts. Pour deux d'entre eux, on ne voit d'ailleurs que les têtes décapitées qui saignent abondamment sur l'herbe. Ces têtes sont posées au premier plan, près d'une épée abandonnée, incurvée à la manière des cimeterres, ce qui témoigne d'une étrangeté généralement réservée aux géants – quand ils ne sont pas figurés avec des gourdins. Les têtes décapitées, mises sur le même plan que l'épée, sont uniques dans le programme et relèvent de la même étrangeté. La force du déshonneur qu'elles impliquent correspond au sort réservé aux chevaliers inférieurs – moralement surtout –, et aux géants[487]. Ces signes d'étrangeté s'expliquent ici par le fait que le récit porte sur les exploits du Bon Chevalier sans Peur qui abat le fils du géant Nabon le noir, ce qui est d'ailleurs indiqué par la rubrique. L'énergie violente déployée par le chevalier est rendue par sa posture tendue sur son cheval bondissant, l'épée serrée au corps, la tête baissée, heaume fermé, accompagnant la détermination de son geste. De plus, sa tunique d'un rouge flamboyant flotte amplement derrière lui, indiquant l'élan et la force agressive qui animent le chevalier et

[487] On retrouve ces éléments, dans le premier volume, Arsenal 3477, dans la miniature (image 16, page 328) la plus sanglante du programme, elle aussi figurant une épée-cimeterre qui gît près d'une grosse tête barbue décapitée, alors qu'un chevalier affronte un géant muni d'un gourdin (il s'agit du géant Luce). Il semble que, dans ces deux volumes, l'effusion maximale de sang corresponde à un fort degré d'étrangeté dans la violence, incarnée par les géants. La dimension merveilleuse et inquiétante de ces personnages mauvais justifie le sang répandu et renforce la dimension spectaculaire de ce genre d'affrontement (ici, la scène est d'ailleurs regardée par une jeune femme, cachée à l'arrière-plan, derrière une anfractuosité du décor).



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

sa monture. La couleur rouge orangé de cette tunique rappelle celle du sang qui s'écoule des corps inertes piétinés par le cheval. L'effet visuel produit par ce rouge dans les colonnes de texte est très net. Du premier coup d'œil, en effet, le lecteur perçoit la tunique, le sang et la rubrique, trois éléments centraux du récit iconographique et textuel du folio.

Si l'on considère d'ailleurs plus globalement la page, prenant en compte l'ornementation des marges, un détail attire rapidement l'attention. Au bout d'une arabesque de plante grimpante[488], un oiseau se tient, sifflant tranquillement, ailes repliées – un phylactère couvert de notes noires sort même de son bec pour indiquer le rythme binaire de son chant paisible ! L'oiseau tourne résolument le dos à l'image qui est pourtant située au même niveau que lui. Sa tranquillité harmonieuse contraste fortement avec le carnage qui se déchaîne derrière lui et dont les bruits dissonants et violents (hennissements, fer brisé, choqué) ne l'effraient pas plus que s'ils n'existaient pas... Le chant délicat et l'absence de peur de l'oiseau marginal réduisent ainsi au silence l'une des images les plus violentes du programme iconographique[489]. La portée dramatique de l'image s'en trouve fortement contrebalancée[490].

L'image 24 est, chronologiquement, la première des deux miniatures les plus sanglantes du manuscrit. Elle est aussi la première par la quantité d'hémoglobine qu'elle met en scène. En effet, le sang jaillit, à gros bouillons, de larges entailles bien visibles sur les heaumes et les plastrons des vaincus entassés au centre de l'image et piétinés par les chevaux des deux chevaliers en train de s'affronter au-dessus d'eux. De généreuses touches de peinture rouge sont ainsi étalées sur les corps gisant. Il est évident que, de manière générale, la présence du sang – et d'autant de sang – contribue au caractère spectaculaire et dramatique des scènes de bataille. Mais si ce manuscrit représente beaucoup de sang, les flots en restent cependant relativement mesurés, contrairement aux descriptions hyperboliques mises en place par le texte, et cette image est la seule à

[488] Qu'il s'agisse de branches de bryone, de vigne, ou d'autres plantes, l'essentiel est que le végétal soit d'une espèce qui s'étende, s'enroule et grimpe *naturellement* le long des marges.
[489] On trouve un second oiseau dans ce folio, une brindille dans le bec, dans la marge inférieure, au niveau de la dernière ligne de texte de la colonne, après l'image. Ces motifs marginaux sont rares dans le manuscrit.
[490] Les contrastes d'atmosphère – notamment entre action et méditation – offerts par deux espaces distincts mais liés de la page manuscrite sont souvent frappants et contribuent à stimuler l'attention, la mémoire du lecteur. Ils permettent parfois également d'exprimer des points de vue sur les textes ou les images. Sur les ornementations marginales et la confrontation entre l'idée de centre et de périphérie dans la page manuscrite, voir notamment l'ouvrage de Michael CAMILLE, *Images dans les marges, aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, 1997. Voir également *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, J. WIRTH (éd.), Genève, Droz, 2005, ainsi que *Risus Mediaevalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, H. BRAET, G. LATRÉ (éd.), Louvain, Éditions Peeters, 2003, notamment l'article de Herman BRAET, « Entre folie et raison : les drôleries du manuscrit BN fr. 25526 », p. 43-73.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

BnF - ARS - MS 3478, page 724 / *BnF-DRE-Utilisation Réglementée*

Arsenal, ms. 3478, p. 724 (image 40)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

en montrer autant. Ainsi, l'idée du « jaillissement » si souvent exploitée par les textes – notamment à travers l'utilisation stéréotypée du verbe saillir – est bien rendue dans la miniature, bien que le sang ait l'air plus lourd et plus épais ici, ce qui traduit l'état moribond de ces chevaliers dont la saignée prend des allures fatales. Ainsi, les corps se vident, inertes, yeux fermés, faces contre terre, démunis, vulnérables. De chevaliers actifs qu'ils étaient, ils ne sont plus que des objets piétinés. L'hémorragie qui se voit au présent, à travers les traces rouges sortant des armures ne semble pas pouvoir être jugulée : le temps chevaleresque s'écoule en même temps que le sang et l'un comme l'autre ont des limites.

Ainsi, la représentation des blessures et surtout des flots de sang induit et produit une temporalité. Le sang sert le présent de l'image, puisque le peintre choisit d'en figurer la trace vive et effective, continue. C'est une manière de capter le présent de l'action en train de se dérouler, tout en marquant la continuité temporelle nécessaire à son déploiement. Les chevaliers figés dans une posture de combat, même si celle-ci est dynamique par tous les signes que nous avons pu voir jusqu'à présent – nous savons que le cheval doit retomber sur le sol et que l'épée doit s'abattre devant elle –, marque moins l'effet de cette continuité temporelle car nous sommes dans une représentation qui est de l'ordre de la séquence. Le flot du sang, en revanche (comme une rivière, par exemple), produit un mouvement que la fixité de l'image n'altère pas et qui n'est pas séquençable – ou dont le séquençage produira toujours la même image[491].

La majorité des miniatures sanglantes de ce manuscrit (comme du volume 3477) présentent le sang « en bas » des miniatures, donc au premier plan. Ces scènes sont effet composées de manière à ce que les corps enchevêtrés des chevaliers abattus figurent logiquement en bas, au niveau du sol, ce qui correspond, en outre, au plan le plus proche des yeux du lecteur. Nous reprendrons les propos de M. Pastoureau qui, à partir de la description d'images sigillaires, arrive à des conclusions sur les images médiévales des plus utiles pour appréhender les miniatures :

> « […] toutes les images médiévales sont structurées en épaisseur et se lisent plan par plan, en commençant par le plan du fond et en terminant par le plan de devant, c'est-à-dire le plus rapproché de l'œil du spectateur ; soit un sens de lecture et d'énoncé qui est exactement l'inverse de celui qui est le nôtre aujourd'hui. Ce problème de l'épaisseur de l'image […] est au Moyen Âge le problème essentiel ; bien plus essentiel que celui de la

[491] Même si des éléments autour peuvent changer : une mare de sang peut ainsi s'agrandir, au fur et à mesure. Et même si, contrairement à l'exemple de la rivière, l'écoulement du sang est limité par la contenance épuisable du corps et qu'ainsi donc, il doit nécessairement finir.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

profondeur (avec son prolongement : la perspective) qui a tant et tant retenu l'attention des historiens de l'art. »[492]

Cette structure en épaisseur renvoie par ailleurs à une autre caractéristique des miniatures, qui est leur matérialité. Matérialité des couches de peintures dont les pigments créent l'intensité lumineuse colorée, de l'argile qui forme généralement les assiettes et épaissit la surface des miniatures, et de l'or à la texture si particulière qui *saute* aux yeux du lecteur. La matière et la proximité de ces œuvres contenues dans les pages manuscrites appellent ainsi inévitablement le toucher du lecteur. Comme l'explique Catherine Saouter :

> « La production des effets colorés et lumineux est tributaire de la matière pigmentaire et des supports qui la véhiculent. La *texture* est donc un corollaire obligé des constituants plastiques. Cependant, d'un point de vue phénoménologique, elle est ontologiquement liée au sens du toucher. Les artistes ne s'y sont jamais trompé, eux qui ont inventé justement le *trompe-l'œil*. »[493]

Dans quelle mesure ce sang, ultime couche de peinture sur la représentation, si bien mis en relief dans certaines miniatures, notamment dans l'image 24 qui nous intéresse ici, fonctionne-t-il comme un trompe-l'œil ? Si la visée n'est pas la même (ce qui est dû notamment au format restreint de la représentation), du moins le double effet de mise en valeur, mise en relief de l'objet représenté est-il analogue. Ainsi, couleur, matérialité, composition, tout s'organise dans l'image pour exposer le sang aux yeux du lecteur-spectateur.

Cette exhibition du sang est un élément de plus pour traduire l'ardeur et la violence des chevaliers. En l'occurrence, dans l'image 24, ce sang donne la mesure de la force du chevalier de gauche qui représente Guiron et dont tous les éléments qui composent la scène marquent la supériorité, à commencer par son cheval, à l'œil halluciné et aux dents serrées, qui bondit vers l'adversaire qu'il cache en partie. D'autre part, Guiron est revêtu d'une tunique du même rouge que le sang qu'il répand. Cette touche colorée contribue, comme dans les autres cas étudiés, à renforcer la dimension agressive de la scène et s'oppose à la teinte rose sans éclat de la tunique du chevalier de droite. De plus, son visage doublement protégé, est caché derrière le heaume et l'écu, alors qu'un morceau de celui de son adversaire est visible. Enfin, Guiron brandit une épée deux fois plus grande que celle du chevalier de droite. Un dernier détail concernant cette épée

[492] Michel PASTOUREAU, « Les sceaux et la fonction sociale des images », dans *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, J. Baschet et J.-Cl. Schmitt (dir.), Paris, Le Léopard d'Or, 1996, p. 292.
[493] Catherine SAOUTER, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ éditeur, 1998, p. 30.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

vient renforcer l'idée de la supériorité chevaleresque de Guiron. Celle-ci est si grande et maniée si fièrement qu'elle dépasse de la bordure supérieure de la miniature. Il s'agit d'un cas unique dans tout le manuscrit, ce qui met efficacement en valeur et l'arme et le combattant[494]. Il est d'ailleurs remarquable que cette technique, si fréquente dans l'enluminure médiévale, ne se retrouve pas davantage exploitée dans les manuscrits consultés[495]. La mise en valeur de la force chevaleresque s'active alors directement dans la gestuelle des corps animaux et humains, et non dans la figuration symbolique des armes, insistant sur la dimension physique de la violence de ces affrontements. Ainsi le sang qui s'écoule des corps humiliés est à relier à l'épée qui déborde de l'image, ce qui crée un contraste dynamique entre le haut et le bas.

Dans la majorité des représentations, le sang est en effet situé en bas des images, donc au premier plan. Le sang, dans nos miniatures est donc triplement mis en valeur. Tout d'abord, le signe le plus visible en est la couleur rouge. Ensuite, il est la dernière couche de peinture apposée à l'image, donc celle qui est la plus près des yeux du lecteur, et enfin, les compositions le placent souvent au premier plan. Le sang dégouline vers le cadre inférieur de la miniature (mais ne déborde jamais cependant) et semble ainsi se rapprocher du lecteur, se rapprocher des lignes de texte également. Tout cela contribue à l'idée d'exhibition de cet élément essentiel des scènes de bataille. Et de l'exhibition au spectaculaire, la frontière est mince. Cette impression se trouve, en outre, renforcée par la composition caractéristique des miniatures médiévales. Réalisées selon un espace plan et frontal entièrement offert au regard, elles font entrer le lecteur de

[494] Les seuls éléments qui débordent, de façon régulière, des miniatures sont les queues des chevaux, ce qui est d'ailleurs également le cas ici, créant un dynamisme dans l'image et une mise en relief saisissante des éléments sur la page. Nous avons vu que ces queues des chevaux hors-cadres fonctionnaient à la fois comme indication de la force des vainqueurs et comme annonce du mouvement de chute des futurs vaincus. Deux autres éléments, architecturaux cette fois, débordent également : les deux tours (qui sont en fait des prisons, d'où l'intérêt de leur mise en valeur) qui encadrent les scènes où des chevaliers se font assommer par le pommeau de l'épée adverse, dans les images 29 et 45 déjà évoquées.

[495] Même en ce qui concerne les manuscrits les plus anciens. Le programme iconographique du manuscrit BnF fr. 350, par exemple, offre un seul cas de débordement, dans l'image 8, au folio 68 r°, qui représente une mêlée lors du tournoi du « Pin du géant ». Une épée brandie dépasse de la niche gothique qui sert de cadre à la scène, ce qui est une manière de traduire la violence, le mouvement et la densité extrême des affrontements de cette séquence. Les lances, dans le manuscrit Bodmer 96 dépassent presque systématiquement le champ des miniatures pour atteindre les bordures ouvragées et même au-delà, le blanc du parchemin – tendance que l'on trouve, plus discrètement dans les manuscrits BnF fr. 338 et 340. Dans ce dernier, dépassent uniquement le haut d'une tour ainsi que trois pointes d'épées, lors de grosses batailles ou de tournois. Les pointes des lances atteignent la bordure supérieure du cadre mais n'avancent jamais plus loin dans l'espace du folio (cf. les images 6, 7, 20, 39). Jean Wirth analyse ainsi ce procédé qui permet un contraste efficace entre le fond, la surface de la miniature et les éléments iconiques qu'ils supportent : « […] les encadrements et bordures qui articulent et géométrisent la représentation prennent un caractère intellectuel abstrait : ils ne délimitent pas des champs visuels, mais permettent de classer et d'ordonner mentalement les objets. La transgression des encadrements devient une constante stylistique au XII^e^ siècle, au point qu'on trouve rarement un guerrier dont la lance ne dépasse pas de la bordure supérieure. Dans les manuscrits, la marge est toujours disponible pour élargir le champ de la représentation à un univers logiquement distinct, et donc pour relativiser l'encadrement en permettant aux personnages d'entrer et de sortir à volonté d'un champ. » (*L'image à l'époque romane*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1999, p. 84). On retrouve ainsi cette idée de mouvement possible dans l'image.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

plain-pied dans la scène représentée. L'image, et donc le sang, sont ainsi véritablement donnés à voir au lecteur.

Dans cette miniature, le sang est mis en relief de façon spectaculaire. Situé en bas de la composition, il glisse vers la ligne rouge de la rubrique qui suit directement la miniature – même si la nuance de rouge n'est pas exactement la même, ici, le rapprochement est remarquable. Les miniatures du programme iconographique du manuscrit Arsenal 3478 insistent plus que les autres sur la représentation des scènes de bataille et sur la violence des affrontements qui malmènent les corps. Et si le sang n'est pas présent dans chacune des trente scène de bataille, il l'est néanmoins dans un nombre de miniatures plus élevé que dans la majorité des manuscrits pris en compte[496]. Ainsi, une dizaine de miniatures insistent visiblement sur la défaite, le carnage et l'hémorragie[497] (l'image 21, fait même abondamment saigner un cheval, ce qui est très rare dans nos programmes iconographiques). Cette particularité iconographique rend parfaitement compte de l'importance que prennent dans le récit les descriptions de joutes et de batailles, à la différence près que, dans le texte, le sang ne coule pas uniquement des corps vaincus et qu'il n'est pas non plus toujours le signe d'un état moribond, même lorsqu'il est abondant. Le programme iconographique en revanche se sert de la force de ce code visuel pour traduire la grièveté des blessures des chevaliers qui, jointe à une certaine posture inanimée des corps (yeux fermés, à terre, en tas…), fait tout de suite sens pour le lecteur-spectateur.

Dans les volumes Arsenal 3477-3478, le lien entre la couleur des rubriques et celle du sang dans les miniatures est remarquable[498]. Cela n'est pas le cas dans tous les manuscrits. La couleur du sang dans les manuscrits Bodmer 96 et BnF fr. 338 reprend également la même teinte rouge orangé (minium) que l'encre des rubriques. Ces diverses touches de rouge nous amènent à mettre les rubriques qui encadrent les miniatures, et même plus généralement toutes les rubriques de texte, en relation avec les

[496] Excepté en ce qui concerne les deux volumes BnF fr. 356-357.

[497] Ce manuscrit se complaît dans une tonalité esthétique sanglante qui se rapproche de ce que l'on appelle aujourd'hui l'esthétique *gore*. Ce mot anglais qui désigne, dès le XII^e^ siècle, la saleté et le sang hors des vaisseaux sanguins à donné son nom à un sous-genre du cinéma d'horreur caractérisé par des scènes sanglantes des plus explicites dont le but est de provoquer le rire ou le dégoût du spectateur. L'ancien anglais *gor* renvoie à la fois à l'idée de saleté répugnante et de sang caillé, de sang versé lors des batailles. Les deux acceptions, anciennes et modernes, correspondent donc en partie à deux réalités applicables à la quantité de sang visible dans certaines miniatures : le sang exhibé qui vise à toucher la sensibilité du spectateur et le sang guerrier intrinsèque à la condition chevaleresque.

[498] On se souvient de la rubrique, citée plus haut, qui accompagne l'image 25, page 218 : *Ainsi comme Guirons abati le nyeps au roy d'Escoce du cheval a terre et li fist une grant playe enmy le pis.* Le rouge de la rubrique convient alors parfaitement au message qu'elle délivre. L'écriture se faisant elle-même image fait ainsi doublement écho aux tâches rouges qui jaillissent de l'écu du chevalier abattu, dans la miniature.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

BnF - ARS - MS 3478, page 189 / *BnF-DRE-Utilisation Réglementée*

Arsenal, ms. 3478, p. 189 (image 21)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

taches de sang dans les images.

Ainsi, le rouge tache[499] le récit, l'image et le texte. En tant que tache, elle se divise en deux aspects différents : le signe et la trace. La vivacité de la tache rouge de l'encre attire spontanément l'œil du lecteur, de même que, dans le texte, le sang décrit par le narrateur ressort mentalement de façon très nette et colorée, l'hypotypose agissant alors comme une signalétique pour attirer l'attention du lecteur-auditeur sur l'événement en train de se dérouler et susciter son émotion. Tout comme dans l'image, le sang attire immédiatement l'œil vers les blessures des chevaliers. Le rouge fait signe vers du sens, il stimule la lecture et l'appréhension des images, qu'elles soient verbales, mentales ou picturales.

Qu'apporte le fait de considérer le sang comme un signe similaire à celui des rubriques ? Que signale le sang ? À la manière des rubriques qui pointent une séquence narrative particulière[500], à la manière de l'image qui prend en charge un séquence narrative choisie, le sang à l'intérieur de celle-ci précise un enjeu, une émotion, un événement et leur donne une couleur particulièrement dramatique. Le sang permet ainsi de mettre en valeur l'une des conséquences possibles des confrontations chevaleresques et contient en soi-même, par sa seule présence, le récit de la violence des affrontements. Au-delà du récit, d'ailleurs, le sang est l'*expression* – dans les deux sens du mot – suprême, brute, du chevalier. Lors des joutes, nous avions vu que le corps prenait le relais de la parole. À l'issue des joutes, plus que le corps souvent déchargé d'énergie, c'est le sang, le principe même de vie, qui prend le relais et s'exprime à travers les blessures. La parole, quant à elle, est devenue impossible par manque de force ou perte de connaissance. Dans les miniatures, le sang est le signe le plus expressif de cette violence à laquelle les chevaliers soumettent volontiers leurs corps, notamment dans les phases de combats à l'épée. C'est pourquoi l'iconographie du manuscrit Arsenal 3478 réserve la figuration du sang aux affrontements les plus violents, à l'épée, ce qui produit un effet de dramatisation très sensible, comparé aux autres scènes de bataille de la série qui en sont dépourvues.

Mais, outre sa fonction de signe, la tache de sang dans les miniatures et dans le récit, est aussi trace et, comme telle, se subdivise à son tour en deux notions : le présent et le

[499] Et l'on sait que dans l'imaginaire, le sang est la tache par excellence. Voir François DAGOGNET, *Des détritus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Synthélabo/Les empêcheurs de tourner en rond, 1998.
[500] Voir Geneviève HASENOHR, « Les systèmes de repérage textuel », dans *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Henri-Jean Martin, Jean Vézin (éd.), Paris, Promodis, 1990, p. 273-288 ; Herman BRAET, « L'Instruction, le 'titulus', la rubrique. Observations sur la nature des péritextes », dans H. Cardon, J. van der Stock, D. Vanwijnsberghe (éd.), *Als ich can. Studia in memoriam M. Smeyers*, Louvain, Éditions Peeters, 2002, p. 203-212.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

« spectral »[501]. Ces notions permettent de mettre en avant l'ambivalence de la trace : objet concret, visible, qui résulte d'une action présente et témoigne de cette même action une fois passée, mais dont l'empreinte laissée permet la réactualisation (par le souvenir). Le sang agit comme preuve concrète de la violence d'une action en train de se dérouler, et comme trace, témoignage de cette action, que porte conséquemment le corps meurtri. Il est à la fois la trace de la violence en train de s'accomplir et le résultat de celle-ci accomplie. Plus généralement, cette double temporalité entre présent et passé est caractéristique du dynamisme du récit porté par les miniatures. La blessure est également la trace de la présence et de la perte de l'énergie violente. Le sang qui coule donne ainsi des preuves matérielles de l'existence de cette énergie qui anime les chevaliers, tout en donnant simultanément les preuves de la perte de celle-ci s'échappant hors des corps percés.

Dans l'idée de la trace domine donc la réalité de la matière et l'impression spontanée du présent et du spectral. L'immédiateté produite par la vision de la tache de sang renvoie à sa présence et, par là, renvoie au présent, en même temps qu'au passé de l'action chevaleresque, de la violence déchargée dont elle résulte. La trace sanglante, tout comme l'image, se perçoit donc au présent. Toutes deux traduisent la permanence et l'immanence du signe ainsi créé. L'image représente – selon le double sens iconographique (donner à voir) et étymologique (rendre présent) du mot – une séquence du récit qu'elle fixe dans sa permanence[502]. Elle permet de fixer ce qui est sur le point de se produire (la chute de cheval, le coup d'épée, la collision, …) et ce qui se produit (la parole, le sang qui coule, la chevauchée, …). Selon un même élan, au sein de l'image, le sang rend présente la blessure, l'actualise ; au sein des colonnes de textes, la rubrique rend présente une séquence du récit – et présente, dans le même temps, la miniature qu'elle jouxte. Un même mouvement anime donc ces différentes modalités du récit tournées vers la *représentation*, l'actualisation, la mise en relief et l'effet de vie. Dans les miniatures, la présence du sang en train de couler renvoie, en effet, au présent du temps en train de s'écouler – il s'agit cependant d'un présent paradoxal, figé par l'image. Le sang ainsi, matérialise et fige l'écoulement du temps chevaleresque. Sa représentation permet, en somme, de matérialiser le débordement d'énergie propre à ces personnages, et même la force de la vie qui est la leur. En outre, l'écoulement du sang

[501] Sur la caratéristique « spectrale » de la trace et du récit, voir Jacques DERRIDA, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996.
[502] Voir Bernard VOUILLOUX, « Textes et images en regard », dans *L'image à la lettre*, N. Preiss et J. Raineau (dir.), Paris, Éditions des cendres, 2005, p. 21-56.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

(dans le récit et dans l'image)[503] permet de développer, d'entraîner l'action dans les limites de sa contenance, lui impulsant son rythme particulier, imposant ses pics d'ardeurs, ses turbulences, ainsi que les léthargies et les pauses nécessaires à sa reconstitution.

Ainsi le sang se fait récit. Il est la matière même du récit qu'il porte[504], et qu'il inscrit dans et par le corps blessé. La chair et la peau blessées des chevaliers se font donc « surface d'inscription » d'un récit pris en charge par le sang (encre), dans les temps narratifs où la parole n'a plus lieu d'être. Le psychanalyste Didier Anzieu dresse ainsi un parallèle explicite entre la peau et la bouche :

> « La peau […] en même temps que la bouche et au moins autant qu'elle, est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations signifiantes ; elle est, en plus, une surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci. »[505]

Paradoxalement, en insistant sur l'hémorragie de leur liquide vital, le narrateur comme le peintre, montrent la vie de ces personnages, inscrite dans un flux temporel qui est celui du récit. Contrairement à la parole, la matérialité du sang rend la représentation de son flot possible. L'image exploite ainsi les béances sanglantes de corps qui s'expriment jusqu'au bout[506], dans des situations d'épuisement où la parole ne peut plus rien. Ainsi, dans l'image, le récit se fait intégralement par le corps.

---

[503] C'est pourquoi sa figuration, généralement tout en bas des miniatures des volumes Arsenal 3477 et 3478, peut prendre un sens symbolique encore plus fort. Ce sang jouxte, en effet, les lignes de récit qui suivent directement la miniature. De plus, le dynamisme de son écoulement sur le sol renforce encore ce mouvement du haut vers le bas – sa *gravité* s'inscrivant alors dans mouvement identique à celui de la lecture des colonnes de texte.

[504] Ce sang pourrait dire, comme Montaigne : *Ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matiere de mon livre* (Montaigne, *Les Essais*, tome I, Paris, Éditions Garnier Frères, 1962, p. 1).

[505] Didier ANZIEU, *Le Moi-peau*, Paris, édition Dunod, coll. « Psychismes », 1995 [éd. origin. 1985], p. 62.

[506] Alors que la béance des bouches n'est que très rarement exploitée – nous le verrons par la suite. C'est pourquoi la parole se fixe dans le corps (mais non dans les visages) des personnages et s'exprime à travers toute une gestuelle codifiée, notamment des bras et des mains : c'est le seul moyen de la rendre visible dans la peinture, de rendre la matérialité de ses ondes. La parole qui sort des bouches est ainsi réservée au texte et notamment à ses dialogues au style direct. Certains programmes iconographiques, comme celui du manuscrit Bodmer 96, jouent sur l'entrebâillement des lèvres des personnages, mais cela reste très discret et figé. La plupart du temps, dans les manuscrits, les personnages ont les lèvres fermées. Une étude plus précise sur la figuration des bouches serait à mener, dans leur rapport à la composition des scènes, aux personnages et aux passages du texte concernés.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# III. – LES CORPS DOULOUREUX

## A. – Le sang chevaleresque, entre ardeur, valeur et douleur

Nous allons à présent procéder à une synthèse de nos développements sur l'énergie violente afin de pouvoir ouvrir notre réflexion à la douleur, conséquence obligée de la violence chevaleresque.

Ces adversaires-partenaires – qui recherchent le contact de l'autre et se confrontent lors de joutes dont les chocs démesurés sont autant de phases rituelles dans l'épreuve de connaissance de l'autre et de soi – ont besoin d'explorer les limites de leurs corps[507]. L'énergie violente décrite dans les textes résulte autant de leurs prodigieux muscles que de leur volonté tenace, de la force morale qui les anime (ce *cuer* qui agite les ventres), tout entière tendue vers la recherche de l'honneur individuel et communautaire. Les chevaliers dépensent, dans ces affrontements, une énergie souvent comparée à des puissances cataclysmiques, tout en restant cependant, pour ce qui concerne les principaux chevaliers de nos textes, dans les limites délicates de la vie – la mort étant généralement réservée aux chevaliers inférieurs (secondaires ou félons). Ainsi, les glorieux chevaliers de nos textes peuvent souvent passer pour morts, mais ne meurent pas. Et ces temps de pâmoison où leur vie est incertaine servent avant tout à mettre en valeur leur bravoure, celle de l'adversaire qui les a renversés, la violence à laquelle ils ont soumis leur corps et leur être. Ces temps presque morts qui résultent des joutes sont également propices aux lamentations des compagnons qui entourent le blessé dont on pense qu'il est privé d'haleine. Ils permettent la mise en scène d'émotions chevaleresques où le pathétique affleure et reflète l'intensité de l'amour, la solidarité profonde qui les attachent les uns aux autres.

Plus que d'explorer les limites physiques de leur être, il semble que ces chevaliers aient besoin de faire saigner leurs corps, d'où les effets de tension apportés par les

[507] Ainsi, l'on peut lire dans le manuscrit BnF fr. 350, lors d'un dialogue entre le Bon Chevalier sans Peur et le Morhout : *« Li chevaliers qui n'a son cors embesoingné se tient molt a mesure mais quant il est en mi le feit il ne li sovient mie de reson, il oublie tout le monde pour le feit qu'il a empris. »* (Lathuillère, *op. cit.*, paragraphe 24, p. 205).



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

descriptions de combats à l'épée qui *despiecent* les armures, laissant progressivement apparaître la chair, puis le sang des chevaliers[508]. Les programmes iconographiques ne rendent pas ce mouvement progressif qui s'attaque à la première carapace des êtres, sur lequel les textes insistent pourtant, créant ainsi un effet de *suspens* : plus l'armure est dépecée, plus la vie du combattant est en danger. Les seuls éléments picturaux qui peuvent joncher le sol des affrontements sont des armes (lances ou épées) et plus rarement des membres mutilés, mais aucun morceau d'armure. L'image choisit systématiquement de conserver au chevalier son enveloppe guerrière – les heaumes et gantelets mis à part, qui correspondent aux parties du corps liées à la communication. Aussi ne voit-on presque jamais le sang *saillir* de la chair nue. Le sang coule donc directement des armures toujours intègres, mais percées, des chevaliers. Dans l'image, finalement, ce n'est pas le corps qui saigne, mais l'armure. L'intention en est-elle de montrer la fusion entre le chevalier et son enveloppe métallique, ou bien pointe-t-elle le rôle joué par ces personnages recouverts de fer, à mi-chemin entre l'automate et l'homme[509], rôle et fonction qui coupent le chevalier de son corps véritable ?

Ces chevaliers littéraires sont les héritiers de toute une lignée historique d'hommes payés pour se battre, défendre des terres et des biens. Il suffit de revenir à la naissance de la classe chevaleresque pour se remettre dans cette perspective mercenaire :

> « Pour assurer sa domination, l'aristocratie a besoin d'auxiliaires nombreux et efficaces : elle fait alors appel à des 'chevaliers'. Ces chevaliers sont des guerriers professionnels, des compagnons d'armes chargés de faire régner la paix et respecter les droits du seigneur à l'intérieur de la châtellenie. Le mot qui les désigne apparaît dans différentes région du royaume vers 950. La plupart d'entre eux vivent dans l'entourage du seigneur qui les nourrit, les loge et les équipe. Mais d'autres, de plus en plus nombreux au XI^e^ siècle, vivent sur leurs terres du travail de paysans dépendants et d'une partie des taxes perçues par le seigneur. En l'an mille, le fossé se creuse entre les travailleurs et ces cavaliers qui ont le sentiment d'être seuls vraiment libres. Entre ces derniers et les descendants des familles princières les différences s'estompent. Ils ont les mêmes valeurs et la même manière de vivre. »[510]

Le lien à la force physique, à la guerre et aux affrontements est intrinsèque à la condition chevaleresque. On n'arrête pas d'un coup des générations – mêmes

[508] Le duel entre Meliadus et Ariohan, dans le *Roman de Meliadus*, fonctionne sur ce principe, les armures laissant de plus en plus apparaître la chair, des morceaux de métal jonchant de plus en plus le sol : *Tant fiert amont et aval et tant se vont eschauffant les dui chevaliers au ferir des espees, par le grant cuer que chascun avoit en soy et par leur grant force, aussi que les escus sont telz atournez que a la terre en gist la moitié par pieces et par coepiaux, si fierement sont detrenchiez et par dessus et par dessoubz, que a paine se peuent il mais couvrir se petit non* […] (Folio 105 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 366). La richesse extrême de ce long duel mériterait une étude à part entière.

[509] Une hybridité que l'iconographie du manuscrit Bodmer 96 rend bien.

[510] *L'histoire du monde. Le Moyen Âge*, Georges DUBY (dir.), Paris, Larousse, 2004, p. 206.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

littéraires – d'hommes habitués à répandre du sang. En revanche, les perspectives ne sont plus tout à fait les mêmes et c'est pourquoi nous avons pu voir que les joutes entre chevaliers sont la plupart du temps gratuites et même « courtoises », malgré le paradoxe que cela implique. Ces joutes, en effet, ne vont généralement pas jusqu'à la mort de l'adversaire et se font essentiellement dans un but de connaissance de l'autre, se terminant même souvent par les louanges de la valeur chevaleresque de l'adversaire.

D'autre part, les échanges de services guerriers ne sont plus monnayés, dans *Guiron le courtois* ou la *Compilation*[511]. Chacun des principaux chevaliers errants est indépendant et agit où bon lui semble, répondant aux appels de ses compagnons si l'honneur lui en dit. La solidarité, l'honneur et la courtoisie sont à la fois les valeurs qu'ils défendent et la récompense symbolique de leurs efforts. Même si le roi Arthur, suzerain suprême, est toujours présent, chaque chevalier est une entité autonome au sein de la communauté chevaleresque. Aucun n'agit à la solde de quiconque. Lors de la guerre contre les Saxons, dans le *Roman de Meliadus*, chaque chevalier roi vient aider Arthur en vertu d'alliances chevaleresques, de dettes de solidarité, de défense de l'honneur, d'amour de l'autre et non dans un but financier. En somme, ces textes présentent l'action chevaleresque à l'état pur.

Le besoin qu'ont ces chevaliers de répandre leur énergie violente, de marquer leurs corps est donc remarquable et n'importe quelle rencontre est bonne pour y parvenir, seulement l'état d'esprit dans lequel ces joutes se déroulent est tout autre : peu de cruauté, malgré la violence acharnée de certains combats. La négation de l'autre n'intervient que lorsque, par ses qualités mauvaises et son manque de courtoisie, cet autre s'exclut lui-même de la communauté chevaleresque – l'abattre ou le tuer ne fait donc que poursuivre, de façon cohérente, un mouvement déjà entamé par son comportement. C'est précisément cette dimension courtoise caractéristique de la majorité des joutes, cette gratuité et ce plaisir à répandre son énergie qui nous ont incité à les considérer également sous un angle ludique, et même sportif – par la récurrente glorification de la performance physique, notamment. Cette dimension ludique et sportive est déjà présente dans les différents tournois qui ponctuent les récits, et qui sont

[511] Ni dans les autres romans en prose qui les précèdent, d'ailleurs. Même si la mise au service de la force chevaleresque n'est pas toujours gratuite, l'ancienne solde (devenue humiliante car étant la marque d'un certain asservissement) se transforme la plupart du temps en dons, ce qui déplace le lien de dépendance et tend à inverser les rôles, à équilibrer les relations : le seigneur devient ainsi l'obligé de la prouesse du chevalier. Une étude des échanges (service-richesse) entre chevaliers et seigneurs depuis les romans de Chrétien de Troyes serait à mener, pour voir la survivance et l'extinction du système qui est à l'origine de cette classe devenue aristocratique – et qui atteint son apogée symbolique avec la Table Ronde.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

une manière de répandre – dans une visée spectaculaire assumée –, tout en la canalisant, cette énergie qui semble bouillir à l'intérieur des personnages. [512]

Leur ardeur physique et psychique, qui correspond à des mécanismes de violence plus ou moins pulsionnels, se confond alors avec leur valeur morale. La fusion de ces deux principes se retrouve dans l'image, matérielle et symbolique, du sang. La qualité de la valeur morale, contenue dans la noblesse de leur sang, est à la fois le moteur qui les agite, leur faisant rechercher sans cesse l'honneur, et le foyer de cette énergie démesurée – mais non inépuisable – qui les lance sans cesse dans de nouveaux affrontements.

Du trop-plein de leur énergie naît la confrontation, la violence et le *vidage*. Ce sang qui, de vital lorsqu'il baigne l'intérieur du corps, devient potentiellement mortifère lorsqu'il s'épanche à l'extérieur, se fait signe et trace de cette énergie utilisée sans compter par les chevaliers, en est l'expression intime exposée au grand jour, rouge, merveilleuse. On retrouve là une conception aristocratique guerrière du corps vécu comme un objet qui n'appartient pas en propre au guerrier, un objet entièrement mis au service d'une valeur ou d'une cause, soumis dans tous les cas à l'exigeante loi de l'honneur. Le corps n'a d'importance que parce qu'il permet de défendre une valeur, un roi, une terre, et l'honneur suprême est de mourir pour cette défense. Cette dimension *sacrificielle* apparaît à quelques endroits dans nos textes, notamment lors de la guerre contre les Saxons, dans le *Roman de Meliadus*. Une cause supérieure oriente alors le récit, propice à ce genre de manifestations exaltées où chacun offre son *corps* pour défendre l'honneur du roi, la liberté du royaume. Plus particulièrement, Meliadus, désigné par Arthur comme champion (à la fois pour épargner des vies et pour assurer la liberté de la terre de Logres), au moment de prêter serment, exprime nettement cette dimension sacrificielle pleinement consentie :

> « – […] Si tel gent comme est ceste qui bien est la plus noble qui ore soit en tout le monde estoit par deffaulte de moy tournee huy en cest jour en servage, devroit on donc avoir mercy de moy ? En nulle guise, certes nennil. Se on me pouoit nulle fois faire mourir, on le devroit bien faire pour quoy je di que ja serement ne feray a Soissoigne. Se vostre seigneur me conquiert, ja Dieu honneur ne lui doint se il ne me coppe la teste. Du

[512] Étudiant le motif de la « joute fantôme » dans certains romans, Michelle Szkilnik note ainsi « l'ambivalence de la société médiévale face au tournoi : jeu sportif séduisant mais vivement condamné par l'Église, spectacle admiré par les dames mais violent et parfois mortel pour les participants, le tournoi, bien plus que la guerre, est une activité chevaleresque problématique, bien emblématisé par les jouteurs de la *Suite du Merlin*, qui combattent avec acharnement puis s'embrassent fraternellement. », Michelle Szkilnik, « La joute des morts : la *Suite du Merlin*, *Perceforest*, le *Chevalier au Papegau* », dans *Le Monde et l'Autre Monde*, D. Hüe, Ch. Ferlampin-Acher (dir.), Orléans, Paradigme, 2002, p. 343-357, p. 356.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

serement feray je bien ce que je vous diray, que cestui jour deffendray le royaume de Logres tant comme je pourray, et je vous di que je vouldroie miex que je meïsmes occeïsse Tristan mon filz que ceulx du royaume de Logres venissent en servage par deffaulte de moy. »[513]

Le sacrifice héroïque est vécu de manière si absolue, ici, que ce n'est plus uniquement son corps que Meliadus offre en gage de sa bravoure, mais le corps d'un autre, et pas n'importe lequel : son fils. Le lecteur a alors en mémoire les lamentations déchirantes de Meliadus au moment où l'exil imposé par Arthur le sépare de Tristan. La force de cet amour qui lie le père à son fils rend donc encore plus fortement la puissance pathétique[514] de cette générosité, de cette fierté absolues qui engage le chevalier à tuer de sa propre main, à sacrifier son fils s'il échoue dans sa mission. On est alors dans le don superlatif de soi. En engageant, en plus de la sienne, la vie de ce fils, Meliadus offre son corps au-delà de son corps, il engage sa chair et la chair de sa chair. Ainsi, dans un élan d'humilité dévouée qui n'a d'égale que l'orgueil qui lui est intrinsèquement lié, Meliadus offre deux fois sa vie pour défendre l'honneur de Logres.

En outre, le contexte religieux de cette scène où le chevalier prête serment sur des reliques saintes – Meliadus *s'agenoille devant les sains et jure ceste chose* –, tout stéréotypé soit-il, contribue également à établir la dimension sacrée de ce don de soi[515]. Une dimension qui se retrouve par l'intermédiaire du mot *serement*, répété à deux reprises et qui contient tout l'enjeu émotif du passage. En effet, ce mot – d'abord présent sous la forme *sagrament*, au haut Moyen-Âge, puis *sairement*, *serement*, avant d'acquérir sa forme actuelle, au XIV^e^ siècle – vient du latin *sacramentum*, de *sacrare* qui signifie « rendre sacré »[516]. Le sens ancien français garde la trace de cette origine religieuse du mot puisqu'il désigne aussi bien le serment que le sacrement. Toute la tension dramatique de l'épisode, au seuil de l'action qui décidera du sort du royaume arthurien, se trouve ainsi exprimée à travers des sentiments, des émotions, des propos dont l'exaltation mêle morale chevaleresque (honneur, dévouement à une cause), valeur individuelle (courage, volonté) et sacré. Le sang que Meliadus s'apprête à verser prend donc, d'une certaine manière, une dimension sacrée dont l'expression sous-jacente renforce l'enjeu émotif et pathétique du passage[517].

[513] Folio 101 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 352.
[514] À la fin de son serment, d'ailleurs, Meliadus font en larmes.
[515] Le mot « sacrifice » venant du latin *sacra facere*, faire un acte religieux.
[516] Selon O. Bloch et W. von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*.
[517] Pour poursuivre cette analyse « sacralisante » des combats chevaleresques, l'on peut relever l'homophonie entre *saignier* et *saignier*/*seignier* (faire le signe de la croix) qui permet également l'interférence entre le sang versé et le



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Si ces chevaliers ont besoin d'expérimenter les limites de leurs corps dans d'incessants défis pour l'honneur, il semble également qu'ils ont besoin de les faire saigner. Mais à quoi sert tout ce sang répandu ? Y a-t-il une dimension symbolique derrière tout cela, qui rejoindrait la notion de sacrifice vue plus haut ? Le sang déversé, l'entaille des corps, comme la scarification, sont souvent liés à des rites primitifs purificateurs visant à renforcer les êtres (et notamment les guerriers, les chasseurs). Cependant, il ne semble pas que nous puissions voir derrière les fréquentes saignées que les chevaliers s'infligent une quelconque trace de rite religieux, de transcendance, mais de rite social, communautaire, en revanche, certainement. Chacun éprouve ainsi sa légitimité à appartenir à la communauté chevaleresque, renforce sa place, gagne renom et honneur. Le sang répandu (le sien et celui de l'adversaire) fabrique ainsi la renommée de l'individu et devient donc récit. La dépense de sang marque un fonctionnement de construction identitaire physique autant que symbolique, par le corps suant, saignant, souffrant et par la parole, ensuite, qui reconstruit les événements, colporte et ancre les exploits dans la mémoire communautaire. En somme, nous retrouvons là les deux pôles qui sont la structure et le fond de notre matière narrative : bataille et discussion. Les deux s'alimentent réciproquement : une bataille donne lieu à des commentaires, dialogues, récits ; une discussion, un échange peut susciter ou légitimer une bataille. Le sang est la matière première des récits entrelacés ou suivis qui occupent la *Compilation* et *Guiron le courtois*, car tout y est histoire de sang et d'honneur mêlés.

## B. – L'expérience de la douleur

Les chevaliers de nos textes sont certes les héritiers des héros épiques[518] – eux-mêmes héritiers des guerriers archaïques. Seulement dans la grande violence qui les caractérise, on ne trouve pas d'insultes à la mode épique pour s'exciter à combattre, pas

sacré. Même si le texte ne l'exploite pas, l'homophonie est là – d'autant plus que, dans le texte du manuscrit BnF fr. 340, l'orthographe utilisée pour le verbe « signer » est toujours celle des deux qui est identique au verbe « saigner ».

[518] Voir Dominique BOUTET, *Charlemagne et Arthur, ou le roi imaginaire*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1992 ; Richard TRACHSLER, *Disjointures – Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature du Moyen Âge*, Tübingen/Bâle, A. Francke Verlag, 2000.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

de crâne tranché jusqu'aux dents[519], ni de cervelles, de boyaux exposés à l'air libre. Les effets spectaculaires et dramatiques de la violence sont centrés sur la puissance des corps, des coups portés et sur le sang versé. Mais le sang, la blessure impliquent-ils nécessairement la sensation de douleur ? Le sang, en tant que trace de violence et de vie, se fait-il également signe de douleur[520] ?

Nous avons vu que, lors des joutes, comptent la vitesse des chevaux, l'impact des lances, l'ardeur des épées à entailler les corps adverses. Les chevaliers mettent ainsi entièrement leurs corps au service de l'honneur qu'ils défendent et qui motive leurs affrontements, ne redoutant ni les blessures ni la mort. Rares sont donc les mentions de douleur pendant ces temps de violence, à moins que le combat ne soit exceptionnellement long. C'est le cas par exemple du duel entre Meliadus et Ariohan, qui prend le temps d'explorer toutes les combinaisons physiques et psychologiques possibles entre vaillance et épuisement des corps et des esprits. Mais alors, seuls les temps où les chevaliers reprennent haleine peuvent être propices à un retour sur soi qui fait ressentir l'état douloureux auquel les corps sont soumis. Ce retour sur soi est impossible dans le feu de l'action, où dominent uniquement violence et acharnement.

Les résultats des affrontements sont plus propices à l'expression d'une douleur qui est alors la conséquence logique, physique et humaine de cette grande violence à laquelle les chevaliers ont soumis leurs corps. Si le sang est ardeur et valeur, son *expression*, quant à elle, est également signe de douleur. C'est sur ces délicats « temps-mort »[521] qui résultent des joutes (et, plus rarement, les ponctuent) que nous aimerions conclure notre travail, afin d'interroger le sens de la douleur qu'ils permettent de développer.

Nous parlons de *la* douleur, même si dans nos récits sa réalité sensible correspond à diverses manifestations, diverses émotions, selon le point du vue dans lequel elle s'incarne, et notamment selon qu'elle résulte indirectement de la vision d'une bataille ou directement de l'action chevaleresque. Ainsi la douleur exprimée par les

[519] Il arrive parfois que les épées s'enfoncent *dedens la teste plus de deux doie*, comme au folio 15 r°, mais guère plus.

[520] Nous parlerons de « douleur » plutôt que de souffrance, même si les deux substantifs sont de sens très proche, car « douleur » (et tous ses dérivés) est le substantif le plus utilisé par nos textes. Concernant l'action d'avoir mal, en revanche, c'est le verbe *sofrir* qui s'impose. En outre, la racine latine *dolor* permet le doublet « deuil ». La « douleur » de nos textes est ainsi à la fois le mal ressenti (physique ou moral) et l'expression d'une affliction causée par la mort d'un individu, ou la gravité de ses blessures.

[521] Nous entendons cette expression comme étant une pause dans la progression de l'action chevaleresque, et notamment du mouvement de chevauchée qui la supporte. D'autre part, l'idée de la suspension d'un temps qui devient incertain entre vie et mort est également intéressante dans les situations pâmoison ou de blessures graves des chevaliers.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

compagnons qui assistent aux joutes n'est pas du même ordre que la douleur ressentie à la fin des joutes par les participants. L'une est psychologique, l'autre est d'abord physique mais aussi, dans certains cas, psychologique. En effet, un chevalier renversé, pâmé, gorgeant la terre qui le porte de son sang vermeil est alors vide de vitalité, mais plein de douleur physique et de douleur morale lorsque le narrateur développe le point de vue des vaincus. Nous regrouperons donc ces différents états de douleur sous une même dénomination générale (ce qui ne nous empêchera pas de les appréhender séparément), pour bien faire ressortir à quel point la douleur s'oppose, d'une part, à l'énergie de joie qui anime les chevaliers et, d'autre part à leur ardeur guerrière, leur énergie violente qu'elle éteint et anéantit. Nous verrons cependant que si, du point de vue des combattants, la douleur est liée à une absence d'énergie, du point de vue des spectateurs en revanche, elle déclenche un élan de compassion qui reprend les mêmes codes que ceux vus pour l'énergie joyeuse (le rire étant cependant remplacé par les larmes).

Aussi étudierons-nous la douleur selon ses deux versants, physique et psychologique. L'expression de la douleur qui résulte des combats ouvre un temps différent où le chevalier se recentre sur son corps, et regagne ensuite des forces par l'immobilisation contrainte. Alors qu'il avait soumis jusque-là son corps, sans le prendre en compte, à des violences physiques extrêmes, le blessé, le vaincu, se trouvent soudain obligés de subir la faiblesse d'un corps qui physiquement, mécaniquement, ne peut plus rester vertical et mobile. La douleur provient d'ailleurs autant des blessures elles-mêmes que de la conscience de cet état de passivité et d'impuissance. Les temps de convalescence, qui ne sont consentis que dans la mesure où les chevaliers n'ont pas le choix, n'existent finalement que pour mieux repartir ensuite sur les chemins de l'errance et des rencontres, avec les alternatives de joie ou de violence qui peuvent, dans nos textes, en résulter à l'infini. Que ce soit la joie ou la violence, les deux conséquences des rencontres sont des moteurs qui relancent l'action des récits. Les temps-mort associés la joie de certaines rencontres sont propices aux discussions courtoises et amicales qui, en plein air ou dans des demeures plus ou moins prestigieuses, permetttent le repos des chevaliers. Quant aux temps-mort qui résultent de la violence de la plupart des affrontements, ils permettent l'expression d'une douleur, dont la reconnaissance oblige les chevaliers, coupés du plein air, au repos. Ces deux temps laissent l'action chevaleresque momentanément en suspens. Ils offrent la possibilité aux chevaliers de reprendre possession de leur parole et de leurs corps



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

dégagés des armures alourdissantes (par exemple du heaume, lors des scènes de discussion qui se font dans le temps de l'errance). L'énergie chevaleresque peut ainsi se renouveler et remplir de nouveau le corps des chevaliers.

### Pendant les affrontements : le *travail*

Pendant les affrontements, la douleur est le signe d'une absence d'énergie violente. Mais dans quelle mesure ce vide, cette absence sont-ils ressentis par les combattants ? Il faut, en effet, arriver à des limites extrêmes pour que les chevaliers s'accordent le temps de ressentir la moindre douleur. Et chez ces personnages, la douleur résulte avant tout de la reconnaissance des limites imposées par le corps et qu'ils ne peuvent que subir.

Les textes donnent des précisions sur la douleur physique des chevaliers à partir du moment où les combats sont particulièrement longs et exceptionnels (par la qualité des participants ou le nombres d'adversaires). Le mot *travail*, notamment, signale le plus fréquemment la tension douloureuse des corps, ainsi que certains détails réalistes qui résultent de l'effort physique, comme la sueur. Ainsi, dans la *Compilation* 1, nous pouvons lire sur l'état de Tristan pendant sa bataille contre trente-six chevaliers :

> Grant piece dura la bataille et moult y sueffre grant paine et grant travail Tristan et moult est chaux et tressuans et moult avoit ses armes malmenees mes il n'a cure de nulle riens, mes il courrut entr'eulx ainsi comme fet le leu enver les brebis.[522]

Le champ lexical de la souffrance, de l'effort et l'insistance sur les conséquences physiques de cet effort, avec l'échauffement du corps et la transpiration qui en résulte, est très dense ici. Ces précisions qui ne sont pas fréquentes sont justifiées par le caractère exceptionnel d'un combat où l'héroïque Tristan affronte seul trente-six chevaliers. Sa grande fatigue donne la mesure de sa grande prouesse. Comme dans la majorité des cas, Tristan est tellement pris dans la violence de son action qu'il ne se préoccupe nullement de son état physique (*il n'a cure de nulle riens*). C'est au narrateur, ainsi qu'à ses compagnons Dynodain et Dodinel qui assistent à la prouesse – et dont il est dit, par ailleurs, qu'ils *se merveilloient* […] *de Tristan* –, qu'il revient de constater l'effort, la tension, l'état douloureux dans lequel le chevalier pousse son corps. Mais, de l'intérieur, Tristan semble ne rien ressentir.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Le nombre d'adversaires ainsi que l'attitude des spectateurs indiquent la nature *merveilleuse* du combat entrepris par Tristan. D'autre part, l'image du loup et des brebis, qui surgit à la fin de la description produit une comparaison efficace pour mettre en évidence la violence et le déséquilibre des forces en présence. L'emploi de ce genre d'image, digne des fables ou des *exempla* animaliers[523], reste assez rare dans l'ensemble des textes du manuscrit BnF fr. 340 et illustre bien la valeur et l'exception de Tristan. Si la comparaison est d'une certaine efficacité, sa surprenante apparition qui assimile Tristan à un loup et ses adversaires à des brebis, n'en contraste pas moins fortement avec le ton général de la description. Cette image dont la simplicité triviale tient plus de la fable que de l'allégorie, réduit le caractère concret, physique, réaliste de la violence pourtant présenté avec insistance par le narrateur.

Malgré toute cette violence, malgré l'épuisement de son corps, Tristan n'exprime aucune douleur. À aucun moment de la bataille non plus, alors qu'il est dit que Tristan *occie*, *navre* ou *mehaingne* ses ennemis, il n'est fait mention de la moindre goutte de sang. Le narrateur répète encore une fois que *moult estoit las et tressuans*, avant de conclure l'épisode et d'enchaîner sur une chevauchée qui mènera Tristan et ses deux compagnons dans une abbaye où *un frere de laiens qui bon mire estoit* s'occupe tout de même des blessures du preux chevalier. Mais pendant tout ce temps, aucune précision n'est donnée sur le sang qui coule des plaies ni sur les sensations internes du chevalier. Comme s'il s'effaçait derrière son corps blessé, réduit à l'état d'objet, le personnage semble absent, une fois sorti de sa fureur guerrière. Tristan ne prend même pas part au dialogue qui s'instaure pour connaître son nom et sa réponse est transmise

---

[522] Folio 15 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 54.

[523] On retrouve d'autres comparaisons avec des animaux, dans le texte de la *Compilation* 1 qui établit ainsi un discret bestiaire belliqueux, notamment avec les métaphores du lion, du léopard, ou encore par l'intermédiaire de l'expression *estre bec a bec* pour décrire les corps-à corps chevaleresque (par exemple les folios 12 v°, 43 r°). Folio 48 r°, l'idée du tête à tête impliquée par l'expression est encore plus explicite : *Lancelot et Tristan estoient bec a bec et front a front*. La métaphore du « bec » s'explique sans doute par la forme de certains heaumes et par le bruit de leur entrechoquement. Certains en effet ont une ventaille en pointe, d'autres en avancée arondie qui rappelle des becs d'oiseaux ou de canard stylisés, impression qui peut être renforcée par la présence de plumets en haut de certains heaumes. (Cf. notamment certaines miniatures des manuscrits BnF fr. 338, Arsenal 3477 et 3478. Voir, par exemple, les images 9, 10, 13, 14, 25, 30, 39, 42, *etc.*, du manuscrit Arsenal 3478…). Y a-t-il derrière ces comparaisons une volonté d'assimiler la violence des joutes chevaleresques à la sauvagerie instinctive des luttes animales ? L'image du loup et de la brebis se retrouve également au début du *Roman de Meliadus*, folio 79 v°. Concernant le *Tristan en prose*, Olivier Linder évoque ces « procédés traditionnels de la fable, comme la détermination des animaux par le défini à valeur généralisante », le recours à ces « *exempla* animaliers » manifestant « une volonté de contact entre la culture des clercs et celle des laïcs ». Sur les deux animaux de notre extrait, l'auteur rappelle que le « loup est souvent l'incarnation de la cruauté et de la violence, quand la brebis symbolise la faiblesse, voire la pusillanimité », Olivier LINDER, « Le chevalier prédicateur. Rhétorique de l'idéologie chevaleresque dans le *Tristan en prose* », p. 269, p. 272, dans *« Contez me tout ». Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, Catherine Bel, Pascale Dumont, Frank Willaert (dir.), Éditions Peeters, Louvain, Paris, Dudley MA, 2006, p. 265-280. Sur l'iconographie des bestiaires, voir Marie-France DUPUIS, Sylvain LOUIS, Xénia MURATOVA, Daniel POIRION, *Le Bestiaire*, Paris, Philippe Lebaud, 1988.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

indirectement par le narrateur.

La séquence qui développe le plus et le mieux toutes les sensations de douleur et d'épuisement liées au combat est, nous l'avons dit, celle du duel entre Meliadus et Ariohan qui mettra fin à la guerre entre les Saxons et le royaume de Logres. L'usure de la force, des corps, des armes et des volontés y est remarquablement bien décrite, dans une gradation de fatigue toujours plus dense en fonction du temps qui passe – le combat se déroule sur une journée entière. La douleur compatissante des spectateurs y est également très présente. Ainsi, tout au long des quatorze folios que dure le combat, le narrateur prend régulièrement le temps de décrire la lassitude physique des chevaliers, comme dans cet extrait :

> Bleciez et navrez et formenez estoient assez plus que mestier ne leur fust, et il sont andeux de si grant cuer et de si grant force et de si grant aspresce que il ne se veulent reposer et de reposer n'ont cure. Il n'y pensent ne poi ne grant comme ceulx qui a riens du monde n'y pensent fors a maillier et a ferir li un sur l'autre. Si se sont tant traveilliez, or ça or la hurtant et ferant, or de travers or avant, or arriere, aussi comme li uns recuevre sur l'autre que il ne peuent mais en avant ainçois les couvient reposer, veuillent ou non, pour recouvrir force et alaine dont il avoient a cellui point grant mestier, que tant avoient fait sans doubte et tant estoient traveilliez angoisseusement que bien leur deust souffrire pour une fois, et sachiez que li un et li autre estoient si durement esbahis de ce que il voient que il ne savoient que dire.[524]

On retrouve ici encore cette insouciance quant à la douleur des corps et l'importance du regard extérieur pour en rendre l'état véritable. Dans la plupart des cas, c'est donc le regard de l'autre (narrateur, spectateur et lecteur) qui construit finalement la douleur des combattants. L'accumulation des termes de souffrance, en parallèle des coups portés dans un automatisme acharné, montre dans quel état de transe chevaleresque les combattants mettent leurs corps, l'esprit vide de toute pensée et de toute sensation. La majorité de ces chevaliers, insensibles au symptôme d'alarme qui est la principale fonction de la douleur, mettent ainsi leurs corps dans tous les dangers possibles. Dans cet extrait non plus, ce n'est pas la présence de sang qui signifie la douleur, mais l'aspect général des corps, alors même que ceux-ci sont entièrement masqués par l'armure. Seuls le narrateur et les spectateurs se rendent compte que les deux adversaires ont besoin de se *reposer* pour *recouvrir force et alaine*. Ce n'est que lorsque Meliadus et Ariohan interrompront un instant leur combat que pensées et sensations pourront à nouveau refluer en eux, lentement, les faisant progressivement sortir de cette

[524] Folio 105 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 366.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

hébétude qui les fait se regarder pendant de longues minutes, sans pouvoir rien faire d'autre :

> Il ne s'assieent pas, ains sont en estant et tiennent leurs espees nues en leurs mains et ne font autre chose fors que il s'entreregardent, et sont si fierement traveilliez que li uns ne puet riens dire a l'autre.[525]

À défaut d'entendre la voix des combattants, le narrateur emploie alors ce temps de prostration pour faire discourir les spectateurs. Ainsi le Bon Chevalier sans Peur déclare au roi Arthur :

> « […] bien povons dire nous qui regardons ceste bataille que jamais a jour de noz vies une aussi merveilleuse ne verrons. Tant ont enduré et souffert que je ne cuidasse que dui corps d'ommes mortelz peussent tant endurer de travail comme ces dui hommes ont fait.[526]

Le Bon Chevalier sans Peur et Arthur admirent la dimension *merveilleuse* du combat et insistent également sur la condition proprement humaine, physique, et donc « mortelle » des combattants. Ce constat, qui mêle ces deux dimensions, est très révélateur du statut de la prouesse chevaleresque dans nos textes qui, bien qu'exceptionnelle, reste toujours dans les limites de l'humain. Un peu plus haut, il est déjà dit que les spectateurs *se merveilloient estrangement comment il peuent tant souffrir ceste douleur et cest martire. Merveille est que il ne sont mors pieça.* […] *Et ce est grant merveille comment il peuent endurer si longuement ceste douleur, car ce est bien douleur et rage que de ceste bataille et de ce disoient il aucques voir, car trop avoient ja souffert.*[527]

Nous retrouvons la présence du sentiment de merveilleux face aux souffrances que les combattants infligent à leurs corps et qui sont comparées à un *martire*. Ce mot est très rare dans nos textes. Il mêle le sacré à la violence dans un élan hyperbolique qui vise à rendre toute l'intensité de cette douleur ressentie par les chevaliers. Plus exactement, cette douleur est ressentie par les spectateurs[528] à la place des chevaliers qui n'expriment rien mais dont les corps témoignent[529] cependant pour eux. D'autre part, la présence de la mort, qui attenterait logiquement à la vie de chevaliers « normalement »

[525] Folio 105 v°, *ibid.*, p. 366.
[526] Folio 105 v°, *ibid.*, p. 367.
[527] Folio 105 r°, *ibid.*, p. 365.
[528] Même si le fait de verbaliser une douleur n'équivaut pas nécessairement à la ressentir, l'élan de compassion est si fort chez les spectateurs que l'on peut s'y tromper.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

constitués mais qui n'atteint pas ceux-là, contribue à créer la dimension merveilleuse de l'affrontement et place les chevaliers dans une posture héroïque qui en fait presque des « sur-hommes ».

Pendant ces temps de commentaires, Ariohan et Meliadus sont toujours immobiles, le narrateur le répète, en incorporant toutefois à sa description une ébauche de retour de pensée :

> les chevaliers qui en estant sont emmi le champ s'entreregardent, que autre chose ne font fors que il vont pensant que il pourront faire. [530]

Puis, peu à peu, un discours intérieur, d'abord indirect, présentera les pensées des personnages, notamment la peur ressentie par Ariohan :

> Or ne fu oncques mais en bataille ou il eust paour de mort fors en ceste, mais ce il a ci paour de mort ce n'est mie merveille, que il a fait tout son povoir de grever son ennemi.[531]

Ce retour de la pensée intérieure – qui se fera ensuite au discours direct et se terminera par un dialogue, dans un élan de communication toujours plus extérieur marquant la reprise de ses moyens par le chevalier –, permet de recentrer les personnages dans leur « humanité ». Lire la peur de la mort exprimée par l'un d'eux réduit ainsi le sentiment de merveille qui tendait à les présenter comme des surhommes. Il est assez rare de lire l'expression de la peur de la mort chez les combattants, et celle-ci ne peut se faire que dans la mesure où les chevaliers ont fait une pause, ce qui leur permet de revenir à eux-mêmes et de ressentir la douleur (physique et psychologique) liée au combat.

Par contraste, le mutisme et l'absence de pensée chez les personnages agissent donc comme autant de signes de douleur. Cet état anormal chez les chevaliers explique les raisons de l'insistance du narrateur. Nous avions vu ce même mutisme, qui est une incapacité à parler et non une volonté de se taire, lors des chutes, notamment, qui laissent les chevaliers *forcenez*, *estonnez*, *esbahis*, ne pouvant plus articuler un mot ni formuler une pensée. Ainsi, la voix elle-même traduit l'état de douleur des chevaliers, par son absence, mais également par sa présence diminuée, altérée. En effet, elle-même

---

[529] Nous rejoignons ainsi le sens premier du grec *martyr*, *martys*, qui désigne le « témoin ».
[530] Folio 106 r°, *ibid.*, p. 367.
[531] Folio 106 r°, *ibid.*, p. 367.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

peut être blessée et trahir l'état général d'épuisement qui marque le chevalier. Ainsi, au cours de l'un des dialogues qui ponctuent leur combat, Ariohan répond à Meliadus d'une *voix enrouee et basse*. Ces détails remarquables, qui remettent en cause la capacité des chevaliers à communiquer par le langage, sont rares dans les récits. Nous en trouvons cependant un autre exemple dans les folios de transition, à la fin de la *Compilation* 1, lors d'un dialogue entre Guiron et le Bon Chevalier sans Peur qui clôt une joute sanglante :

> A ceste parole le Bon Chevalier sans Paour et a la parole moustre qu'il soit moult traveilliez, car il avoit la voix esrouee et quassé et foible.[532]

Cette précision, avec l'accumulation de trois termes assimilables à la blessure pour décrire l'état de la voix du chevalier qui n'est plus ni claire ni unie ni audible, montre toute l'importance que revêt ce détail qui rompt la communication propre aux personnages de chevaliers. En outre, ce second exemple établit encore plus explicitement le lien entre l'état d'affaiblissement et de douleur général du corps et celui de la voix. C'est pourquoi, tout au long du récit, le narrateur insiste sur cet état de douleur intégrale en précisant que les chevaliers ne peuvent plus parler, ou très faiblement, dans des expressions déclinées sur un modèle du type : *A peine puet il mais parler, tant est foible durement*. Il résulte de cet état d'affaiblissement des corps que les chevaliers sont freinés, coupés dans les deux élans essentiels qui animent leur existence et leur rapport à l'autre : la parole et la joute.

Faiblesse et douleur vont de pair, s'engendrant l'une l'autre, mais c'est précisément l'état de faiblesse des corps qui permet l'expression de la douleur. Les chevaliers ignorent leur douleur pendant les combats et par conséquent épuisent leur corps, le poussant jusqu'aux confins de la résistance physique qui jouxtent la mort. Aussi les étonnements stéréotypés du narrateur, qui se demande comment il est possible qu'après une telle violence les chevaliers ne soient pas morts, sont-ils récurrents :

> Comment est ce que il ne s'entreoccient ? Qui leur est garant de mort ? ce que il sont orendroit foibles et lassez, si que a grant paine peuent il soustenir ce qui remés leur estoit de leur escus. […]Tant sont navrez et malmenez que merveille est que il ne sont mort. Merveille est que il se tiennent en estant tant ont souffert paine et douleur.[533]
> Ou encore :

[532] Folio 68 r°, *ibid.*, p. 234.
[533] Folio 108 r°, *ibid.*, p. 374.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

> c'estoit merveilles comment il n'estoient andui mort du tres grant travail que il avoient souffert, car sachiez tout vraiement que il avoient tant du sanc perdu que a paine se povoient mais soustenir en estant[534].

Cet état de faiblesse place les chevaliers dans un entre-deux merveilleux qui les fait, dans une certaine mesure, ressembler à des « morts-vivants ». Cet état, qui témoigne à la fois de leur grande résistance et de leur grand affaiblissement, se traduit principalement par leur difficulté à se tenir debout (*en estant*). La terre appelle de plus en plus les corps douloureux à venir la rejoindre. Plus la faiblesse s'accentue, au fil du sang qui coule, plus leur verticalité fière et orgueilleuse est mise à mal, plus leur statut d'homme vivant est remis en cause[535].

## Après les affrontements : temps morts et blessures

La quantité de sang perdu agit ainsi comme un décompte du temps qu'il reste au chevalier pour conserver une apparence de puissance, mais la lourdeur du corps dénué d'énergie se fait de plus en plus ressentir… jusqu'à ce que les chevaliers ne puissent plus soutenir leur masse et s'effondrent, impuissants et vulnérables. Le sang est alors entièrement signe de faiblesse, d'énergie fuyante, et les chevaliers semblent plus souffrir de la fuite de leur force que des blessures proprement dites qui entaillent leur chair. La quantité impressionnante de sang qui sort de leurs corps provoque l'ébahissement et l'admiration douloureuse des spectateurs et du narrateur – rendus à travers le sentiment de merveille – car cet état spectaculaire, souvent doublé d'une perte de connaissance, leur fait frôler la mort.

L'absence de parole[536], comme l'absence de verticalité ou de mouvement, agissent donc comme autant de signes inquiétants qui ressemblent de trop près à la mort. Les

[534] Folio 67 v°, *ibid.*, p. 233.
[535] Le propre de l'homme, et de l'homme vivant, est évidemment de se tenir debout, et l'on sait à quel point la verticalité s'oppose à l'horizontalité dans les mentalités médiévales qui considèrent le corps horizontal comme le propre du corps mort.
[536] Cf. les réflexions de Michelle Szkilnik sur les étranges chevaliers, morts vivants ou fantômes, qui apparaissent dans certains romans et qui sont précisément caractérisés par leur inquiétant mutisme. L'auteur cite en particulier une « joute fantôme » de la *Suite du Merlin* où il est constaté que les deux combattants *ne oncques ne dient mot ne plus que s'ilz fussent tué*. Michelle Szkilnik, « La joute des morts : la *Suite du Merlin*, *Perceforest*, le *Chevalier au Papegau* », dans *Le Monde et l'Autre Monde*, D. Hüe, Ch. Ferlampin-Acher (dir.), Orléans, Paradigme, 2002, p. 343-357, p. 345.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

résultats immédiats des joutes sont au sens propre des « temps morts » dans la mesure où ces instants sont propices, d'une part, à l'expression de la peur de la mort, d'autre part, à l'illusion de la mort à travers les chevaliers pâmés et enfin, plus rarement, au constat de la mort véritable des chevaliers les plus faibles. Le point de vue développé étant nécessairement extérieur aux chevaliers concernés contribue également à établir la dimension spectaculaire de ces scènes. Ce sont ainsi majoritairement les spectateurs des joutes qui animent ce qui est vécu comme un temps morts par les blessés.

La vue du sang déclenche des plaintes chez les spectateurs qui craignent pour la vie de leur compagnon. Le sang – sa tache, sa couleur – agit donc, une fois de plus, comme signalétique et spectacle, produisant du sens et de l'émotion. La dramatisation des réactions qu'il peut susciter est alors proche d'un certain pathos – ton qui est à l'extrême opposé de la joie des personnages et de la dimension ludique des affrontements que nous avons pu voir. La douleur, concomitante à l'épanchement du sang, participe de la dimension spectaculaire du sang et notamment du sang qui sort des orifices du visage, car la tête est la partie qui concentre le plus l'attention des narrateurs de nos textes – ce qui est valable également pour la joie et la parole. Ainsi, le même schéma se répète : à la fin d'une joute, l'un des deux adversaires (plus rarement les deux) est abattu et gît à terre. Ses compagnons qui regardaient l'affrontement accourent alors près de lui pour l'aider à se relever ou à enlever son heaume pour le faire respirer et constater son état. Nous allons à présent en étudier deux exemples particulièrement développés et dramatisés. Le premier est pris dans la *Compilation* 1, quand Tristan assiste à une joute entre Palamedes et le chevalier de la Tour du Pin Roont. La violence du choc est telle que Palamedes gît sans connaissance, son adversaire étant, lui, mort. Mais l'incertitude quant au sort des deux combattants est entretenue et crée une dimension pathétique prégnante, où la tête de Palamedes concentre tous les regards, toutes les manifestations de tendresse, toute les émotions :

> Quant Tristan vie celle jouste, ci en fu trestout esbahi et ne scet que il en doie dire, que il li est avis que tous les dui chevaliers sont mors, car il ne font semblant d'eulx relever ne de remuer […]. « Amis, comment vous sentez vous ? » Et cil ne lui respont riens, car il ne l'oït mie ne ne sentoit. « Hay, Diex, fet Tristan. Qu'est ce que je voy ? Est dont mort Palamedes, li plus hardis chevaliers du monde ? Chevalerie est morte se cestui est mors. » Tristan pleure tendrement. Et ainsi pleurant deslace le heaume a Palamedes et lui hoste. Et quant il voit la foison du sanc qui lui sailloit par toutes pars, il cuide adonc qu'il soit mort et en pleure trop merveilleusement si que a pou qu'il ne creve de deuil que il en a. « Hay, fet il, que puet ce estre ? Comme ci a grant douleur et grant dommage ! » Se le commence a baisier, si ensanglanté comme il estoit. Tel dueil a



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Tristan que a pou qu'il n'enrage. […][537]

Alors que, dans la première partie, nous avions vu que la gestuelle du heaume enlevé permettait la pleine expression de l'échange de parole et de la joie entre chevaliers, ici le geste se fait dans un contexte radicalement différent[538] : Palamedes n'entend rien, ne répond rien et le seul sentiment généré est une douleur extrême. Les lamentations qui suivent le constat des blessures sanglantes reprennent les mêmes codes expressifs que ceux mis en valeur pour la joie : cris (*hay !*), larmes, prières. En outre, la même gestuelle de tendresse se retrouve, avec l'empressement, l'agenouillement et les baisers. Seulement, dans cette scène, les baisers de Tristan ont le goût du sang et ses larmes ont l'amertume du deuil. Le visage découvert produit des lamentations pathétiques « enragées » autour du corps inerte dont la tête apparaît véritablement comme un contenant percé : *la foison du sanc qui lui sailloit par toutes pars*. La douleur s'exprime pleinement ici et marque la compassion, l'amour, la force des liens de solidarité qui unissent les deux chevaliers.

Mais le texte redonne bientôt conscience au chevalier pâmé dont les premiers signes de vie sont un *souspir* et une *plaint*. Sa douleur s'exprime ainsi dans ce qui n'est encore que du souffle et du cri. Puis, une parole finit par sortir de sa bouche, brève et vitale :

> « Diex, aidiez moy. – Amis, fet Tristan, comment vous est ? Pourriez vous guerir ?[539] » Et quant il entent les paroles Tristan et il le voit plorer, et que tout le cuer li fondoit en lermes, si s'esforce tant comme il puet et dist : « Sire, je n'ay nul mal dont je ne garisse bien mes trop me donna felon encontre ycellui chevalier. » Tristan li essuye les yeux et lui demande comment il se sent.[540]

Ces trois premiers mots (« *Diex, aidiez moy*. ») qui résonnent à la fois comme une prière et comme un appel au secours trouvent immédiatement un échos chez Tristan qui établit un dialogue que Palamedes a cependant du mal à suivre, parler demandant un trop gros effort (*si s'esforce tant comme il puet*). Nul sentiment de joie exprimé ici, face

[537] Folios 29 v°-30 r°, *ibid.*, p. 107.
[538] Le geste lui-même est différent dans la mesure où dans les temps de joie se sont généralement les chevaliers eux-mêmes qui enlèvent leur heaume.
[539] Cette question, qui revient régulièrement entre les chevaliers, est particulièrement étonnante dans de tels contextes. Cette demande de diagnostique empressée, qui va à l'essentiel, implique de la part du blessé une connaissance particulièrement profonde de ses symptômes et une clairvoyance qu'on imagine mal venant de quelqu'un qui retrouve tout juste ses esprits. Comme s'il fallait instantanément, par la verbalisation, conjurer le mauvais état physique, l'absence d'énergie, de force vitale et ouvrir ainsi immédiatement la voie de la guérison, en la déclarant d'emblée possible. Ce genre de déclaration optimiste sert d'ailleurs autant à réconforter le blessé qui la formule que le compagnon qui l'écoute, et montre à quel point leur vitalité est puissante. À peine revenu d'un anéantissement de sa force, le chevalier se tourne vers la réhabilitation de celle-ci, en se projetant vers sa guérison.
[540] Folio 30 r°, *ibid.*, p. 108.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

à cette *résurrection* du personnage, mais un soulagement qui se traduit par une abondance de larmes dont l'émotion gagne aussi le blessé. L'expression *tout le cuer li fondoit en lermes* synthétise poétiquement ce mouvement du plus intérieur de l'émotion[541] (le *cuer*) à sa manifestation la plus extérieure (les *lermes*). La compassion est ce qui meut le chevalier vers le blessé, et tout dans sa gestuelle, ses plaintes et ses larmes traduit un débordement de sentiment qui se communique à l'autre, puisque Palamedes se met aussi à pleurer. Ce partage de l'émotion traduit l'intensité des liens affectifs qui unissent les deux chevaliers[542], et donne lieu à une belle gestuelle expressive de Tristan, qui, à défaut d'éponger le sang qui jaillit à gros bouillons de sa tête, essuie précautionneusement les yeux de Palamedes.

Quant à la tête de l'adversaire, il est dit d'emblée par le narrateur qu'elle est *escartellee*[543] (brisée, éclatée en morceaux) et Tristan, en ôtant le heaume de celui-ci, ne peut que constater : *« […] mors est le chevalier. »* Il était cependant nécessaire de découvrir le visage pour s'en rendre pleinement compte.

On le voit, les lamentations pathétiques sur un chevalier que l'on croit mort sont aussi brèves qu'intenses et ne durent que le temps de l'évanouissement. Elles permettent l'expression directe d'une douleur qui n'est rendue sinon, la plupart du temps, que par les commentaires du narrateur.

Le second exemple, tiré des folios de transition, développe les mêmes étapes d'approche du blessé, mais avec une précision encore plus grande et une intensité encore plus forte, car il s'agit de Guiron, abattu et blessé *moult en parfont et mortelment* par Galehot le brun :

> Il l'empaint de grant force et de grant vertu si que il le porte a la terre tout estendu en telle maniere que il sembloit que il fust mort, car sachiez tout vraiement que Guiron ne remue ne pié ne main. Quant le roy Meliadus et Lamorat et monseigneur Lac qui ja estoit remontez virent Guiron gesir a la terre en telle maniere, il ont grant doubte qu'il

[541] À prendre ici selon son sens étymologique, dynamique, *movere*.

[542] Au folio 17 r°, nous trouvons une scène de larmes qui traduit particulièrement bien ce partage d'émotion « tendre », cette contagion des larmes compatissantes. Il s'agit d'ailleurs des deux mêmes chevaliers, mais dans une situation inversée où le corps de Tristan, cette fois, est mis en danger. Palamedes rejoint Tristan prisonnier d'un *vavassour* qui s'apprête à lui faire couper la tête. En entendant les lamentations de Tristan qui pleure *moult tendrement*, Palamedes (dont il est dit précédemment qu'il avait mis *son heaume en sa teste pource que Tristan ne le peust congnoistre ne nul autre*) est tout bouleversé : *Et quant Palamedes oy ainsi parler Tristan, et le voit plorer si li en prent grant pitié et en plora moult tendrement dessoubz son heaume. Et dist a soy meïsmes : « Hay, Palamedes chevalier mauvais ! Comment sueffres tu que devant toy reçoive mort le meilleur chevalier du monde.* […] » (Folio 17 r°, *ibid.*, p. 60). L'intériorité de l'émotion qui jaillit du corps de Palamedes est rendue avec les mêmes codes que les expressions extériorisées, cependant celle-ci est réfrénée, gardée secrète par la présence du heaume qui cache les larmes et par le caractère intérieure, intime de la pensée du chevalier. Nous avions analysé, dans la première partie, un cas de rire sous le heaume, nous trouvons ici son pendant, avec les larmes. Dans les deux cas, l'effet de mise en relief de l'intériorité du personnage, qui se coupe volontairement de l'autre mais déborde d'émotion, est frappant.

[543] Cette expression, d'une grande violence meurtrière, est rare dans nos textes.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

ne soit deviez. Il descendirent maintenant et s'en vont a lui. Lamorat s'agenoille et lui deslasche le heaume et lui oste du chief et lui abatent la ventaille de la cotte de la coife de fer. Il le trouverent que de lui n'issoit ne fumee ne alaine mais si pasmez qu'il sembloit mors.

Quant ses compaignons virent Guiron tel atourné qu'il cuidoient que il fust mors, il orent si grant douleur qu'il voulsissent estre mors. A cellui point il commencierent a batre leurs paumes ensemble et commencierent a crier et a faire le greigneur dueil du monde. […][544]

Le texte insiste particulièrement sur l'aspect cadavérique de Guiron et notamment de son visage dont la bouche ne laisse plus échapper ni son ni souffle. La dimension matérielle et visuelle de ce souffle est particulièrement appuyée par le mot *fumee* qui renvoie à la vapeur blanche, ce qui rend son absence encore plus frappante. La douleur qui résulte de ce constat est décrite ensuite avec précision et l'empathie est si forte que les compagnons en désirent la mort pour eux-mêmes.

Ces spectateurs peuvent d'autant plus être dans une situation d'empathie qu'eux-mêmes sont chevaliers et vivent régulièrement des situations identiques, ils sont donc parfaitement à même de se mettre à la place des blessés et des vaincus et de souffrir avec eux et pour eux. Cette situation de partage de la faiblesse et de la blessure, (la compassion) lieu commun du parcours aventureux, les met tous au même niveau et contribue à créer les liens de solidarité. Ainsi, là où la douleur est le signe de la reconnaissance forcée des limites, de l'impuissance, de l'échec, elle est aussi le signe de la manifestation spontanée de cette solidarité qui fonde la communauté chevaleresque.

D'autre part, l'intensité bruyante et pathétique de cette scène de lamentation sur ce qui semble être la dépouille de Guiron, s'explique également par le fait que les chevaliers sont trois à se crier et à « battre des paumes ». En outre, leurs plaintes, ponctuées d'exclamations douloureuses, sont rendues au discours direct. À ce nombre, vient ensuite s'ajouter Galehot qui, ayant *acompli son poindre*, revient sur les lieux du combat et comprend que le chevalier qu'il a abattu n'est autre que Guiron, *son chier ami et son proche parent*. Dans ce passage, ce n'est donc pas la vision du sang, mais l'absence manifeste de vie dans le corps du chevalier ainsi que la reconnaissance de son identité, qui créent l'état de douleur spectaculaire. Les seules traces de sang qui apparaîtront par la suite sont celles qui coulent abondamment des blessures de Galehot, comme pour rééquilibrer le résultat de la joute. Si Guiron est sans connaissance, Galehot, lui se vide de son sang :



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

> Et sachiez tout vraiement que le sanc lui issoit du corps a grant foison, si grant que partout la ou il aloit estoit la terre couverte de sanc. Il se fait oster son heaume et sa ventaille et s'agenoille et baise Guiron par pluseurs fois et commence a faire trop grant dueil.

Une fois de plus, la reconnaissance de l'identité de l'autre canalise tout l'enjeu émotionnel du passage qui n'est plus seulement fait de douleur, mais de deuil. Les gestes de tendresse sont bien les mêmes que lors des échanges joyeux mais l'atmosphère funèbre, qui annihile toute réciprocité, les alourdit. Seulement le temps des lamentations, comme celui du deuil, ne peuvent s'éterniser dans le récit car ils immobilisent l'action, et le moment où Guiron revient à lui s'organise de la même manière que pour Palamedes, d'abord par un *souppir*, puis par une plainte-prière :

> Quant Guiron ot tant demouré en pasmoison que l'en peust bien estre alé en demie lieue loing, il fu retourné en son memoire et ouvri les iex et getta un souppir de cuer parfont et puis dist : « Haa, doulce Mere Dieu, aidiez moy ! »

Un dialogue poursuit cette prise de parole inespérée, avec la question rituelle posée au blessé : *« Comment vous sentez vous ? Pourriez vous guerir ? »* à laquelle Guiron répond par l'affirmative. C'est la garantie que le récit pourra suivre son cours.

Si, majoritairement, les plaintes sont produites par ceux qui sont censés souffrir moins que les blessés, ceux-ci, une fois revenus à eux, peuvent également exprimer une douleur, mais alors que les plaintes des premiers prennent aisément des dimensions pathétiques et lyriques, celles des seconds sont généralement très brèves. La fin du duel entre Meliadus et Ariohan est marquée par une plainte rare, chez nos personnages. Meliadus exprime sans détour sa souffrance, au lieu de répondre à une question des Saxons quant au sort qui leur est réservé, comme si sa souffrance l'empêchait de penser :

> Quant le roy Meliadus entent la response des Sesnes, il pense, et pource que trop se doloit, giette un grant souspir et dist : « Haa, sire Dieux, comme je me dueil. »[545]

Mais cette interruption n'est que momentanée et tout de suite après, Meliadus entre dans un dialogue diplomatique avec le roi Arthur pour décider du sort des envahisseurs vaincus. Après un tel combat, un tel enjeu, Meliadus, vainqueur héroïque, n'a cependant

[544] Folios 30 r°, *ibid.*, p. 108.
[545] Folios 109 r°, *ibid.*, p. 377.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

pas une parole de joie. La seule expression personnelle qui jaillit spontanément de son être harassé se trouve dans cette douleur finale consentie – qui ressemble presque à un soulagement. En effet, le corps du guerrier n'est plus crispé dans l'exploit à accomplir, il se détend enfin (ce que rend le *grant souspir* qui ouvre sa parole) et peut donc ressentir et exprimer sa douleur. Mais là encore, le laconisme est de rigueur : les chevaliers sont habitués à endurer les pires souffrances, sans se plaindre, puisque l'honneur est en jeu. L'expression de la douleur passe d'abord par la sensation, puis s'extériorise par le souffle, par le son brut (*Haa*) et enfin la parole brève. Nous retrouvons ici le même processus que dans les exemples précédents : soupir, cri, plainte-prière.

## Une iconographie de la douleur ?

Dans quelle mesure la forte dimension visuelle des scènes de lamentations sur les corps pâmés des chevaliers se retrouve-t-elle dans les miniatures de nos différents programmes iconographiques ? Picturalement, le lien est-il évident entre sang et douleur ? La plupart des visages étant inexpressifs, comment sait-on dans l'image que les chevaliers souffrent ? Le degré de souffrance se mesure-t-il à l'échelle de la quantité de sang perdu ? La représentation de la douleur n'est pas forcément ce qui intéresse les miniaturistes de nos manuscrits. Elle ne déploie pas de codes picturaux dont la dimension spectaculaire conviennent aux personnages de chevaliers[546]. Le sang, lui, est spectaculaire, mais il ne suffit pas pour créer l'impression de douleur – et l'on se souvient que, dans nos textes, les chevaliers blessés n'expriment ou même ne ressentent pas systématiquement de douleur. Ainsi, dans l'image, tout dépend de la posture des chevaliers blessés. Dans les scènes de carnage que nous avons étudiées, les combattants abattus qui se vident de leur sang ne sont plus dans des positions dynamiques. Au contraire, vides d'énergie, ils sont la plupart du temps figurés allongés par terre, sur le dos, sur le ventre (position plus dramatique généralement réservée aux personnages morts), entassés de manière plus ou moins désarticulée. Leurs corps n'ont alors plus

[546] Pourtant, ces codes existent. Par exemple, les miniatures de manuscrits du *Roman de la Rose* qui représentent les figures allégoriques exclues du jardin de Déduit, donnent à certaines des gestuelles très expressives – nous pensons, notamment, à la représentation de Tristesse se tirant les cheveux ou déchirant ses vêtements.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

cette belle maîtrise d'eux-mêmes, cette légèreté et cette force que l'on voit au début des scènes de joutes, ou lors des joutes équilibrées. Dans ces images, au-delà de la douleur, le sang est davantage synonyme de mort : le corps se vide irrémédiablement et devient objet.

En revanche, dans d'autres scènes aux chevaliers plus individualisés, le sang qui coule des corps blessés se lit dans un contexte qui peut inclure l'idée de douleur. Dans le manuscrit BnF fr. 338, par exemple, les miniatures qui portent sur les blessés singuliers les figurent souvent dans la même posture que les chevaliers endormis : allongés dans l'herbe, un bras replié sous la joue. Le manuscrit Bodmer 96, quant à lui représente parfois les chevaliers blessés selon les mêmes codes que les chevaliers pensifs : assis près d'une fontaine, la tête dans une main. Ce motif est également exploité par le manuscrit Arsenal 3477[547]. L'endormissement qui présente le chevalier allongé et vulnérable, la mélancolie qui présente le chevalier perdu dans ses pensées, coupé du monde, fournissent donc des gestuelles proches de l'état des chevaliers blessés, pâmés ou morts. Dans tous les cas, l'idée de passivité et d'immobilité domine.

Il arrive cependant que certaines miniatures dérogent à la fixité neutre des visages et représentent des bouches grandes ouvertes. Mais cela reste très rare, nous n'en avons relevé que quatre, sur près de sept cents images consultées. Deux d'entre elles se retrouvent dans le manuscrit BnF fr. 357. La première, l'image 27, au folio 153 r°, est d'autant plus intéressante qu'elle est accompagnée d'une rubrique qui permet d'interpréter cette mimique au plus près de ce qu'elle signifie, c'est-à-dire un cri de douleur[548]. En effet, nous lisons sous la miniature : *Ainsi comme Guyron abaty a terre moult felonessement le chevalier et comment il brisa son bras au cheoir qu'il fist et du grant cry qu'il fist*. Ce genre de détail est extrêmement rare dans nos manuscrits. La miniature présente ainsi, parmi plusieurs scènes, deux chevaliers à terre. L'un d'eux a la bouche ouverte et il tend sa main gauche en l'air. La seconde miniature est l'image 38, située au folio 225 r°. La rubrique est la suivante : *Comment Guyron abaty le seigneur de la tour moult felonessement a terre et li fist une grant playe emmy le pis et jut illeuc a terre une grant piece aussi comme tous pasmés*. Nous voyons un chevalier étendu à terre, ensanglanté, bouche ouverte. Cette fois, il ne s'agit sans doute pas d'un cri, si l'on s'en réfère à la rubrique, mais d'un soupir ou d'une plainte, comme on en lit dans les

[547] Les images 30 et 32, pages 469 et 484.
[548] Une bouche ouverte n'équivaut pas nécessairement à un cri, elle peut également être le signe d'une stupeur, d'un ébahissement au sens propre du terme qui nous montre la béance de la bouche. Ou bien, s'il s'agit d'un cri, celui-ci peut traduire diverse émotion (peur, rage, fureur guerrière, *etc.*). Nous verrons cela dans les exemples qui vont suivre.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

textes, au moment où les chevaliers reviennent à eux. Il s'agit donc bien, là aussi, d'une mimique de douleur.

La troisième occurrence se trouve dans le manuscrit BnF fr. 5243, dans l'image 78, au folio 65 r°. Il s'agit d'une scène de bataille entre deux chevaliers. Sous la violence de l'impact, tous deux sont en train d'être renversés. L'un d'eux a l'air particulièrement furieux et sa bouche rouge est ouverte. Ce cri est donc davantage un cri de fureur guerrière qui traduit la puissance du choc et la violence des combattants. Le quatrième et dernier exemple se rapproche de cette miniature par le contexte dans lequel il s'inscrit. L'image 11, située au folio 89 r° du manuscrit BnF fr. 338, met en scène un tournoi dans lequel deux camps s'affrontent. Au premier plan, un chevalier renverse son adversaire d'un coup de lance. Celui-ci est tombe en arrière et son cheval s'effondre. Son visage, visible dans le heaume, montre une bouche ouverte, toute ronde, en même temps que la seule de ses mains visibles ébauche un signe de parole. Il ne s'agit pas ici d'un cri de fureur, car l'attitude vaincue du chevalier ne s'y prête pas, mais plutôt d'une expression d'ébahissement face à la violence du choc reçu.

Plus rarement, est représentée la douleur des spectateurs des joutes, des compagnons des blessés, ou de leurs amies. Notamment lors de ces scènes où une jeune femme éplorée tient sur ses genoux la tête d'un chevalier mortellement blessé. Ce motif fréquent dans la littérature arthurienne est rare dans les textes de notre manuscrit de référence – on en trouve davantage dans le texte du manuscrit BnF fr. 350, par exemple – et encore plus rare dans l'iconographie. Parmi tous les programmes consultés, nous n'en avons relevé que deux exemples. Le premier se trouve dans le manuscrit Arsenal 3477 (image 19, page 333) où un chevalier est étendu sur les pans rouge orangé de la robe d'une femme élégante qui lui soutient délicatement la tête. Son corps est sagement étendu, bras le long du buste, jambes serrées. Ses yeux sont fermés et une large entaille noire sur son plastron, au niveau du cœur, saigne. Le second apparaît dans le manuscrit BnF fr. 356 (image 30, folio 161 v°) : au pied d'une croix qui marque un carrefour, une femme soutient sur ses genoux le corps ensanglanté d'un chevalier aux yeux clos. Ce type de figuration, qui rappelle les scènes de pietà, comporte une dimension pathétique très rare dans nos programmes iconographiques.

Le manuscrit BnF fr. 338 ne présente pas ce genre de figurations, mais contient cependant une miniature développant la douleur d'une femme qui se lamente devant le corps ensanglanté d'un chevalier à terre, yeux fermés. Il s'agit de l'image 19, située au folio 141 r°. La femme se tient debout et ne regarde pas l'objet de ses lamentations,



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Arsenal, ms. 3477, p. 333 (image 19)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

effondré à ses pieds, mais un chevalier qui chevauche vers elle. Elle tend ses bras devant elle et, de sa main gauche, tord sa main droite, comme pour raconter sa douleur au chevalier qui arrive et qui la regarde. Ce genre de figuration reprenant aussi clairement les codes de gestuelles pathétiques décrits dans les textes[549] (en l'occurrence, ici, se tordre les poignets de douleur) sont rares dans les programmes iconographiques.

Ce même manuscrit présente également une miniature figurant explicitement la douleur d'un chevalier qui, monté sur son cheval à l'arrêt, assiste à l'exécution d'un homme en chemise. Ce chevalier, représenté de profil, a relevé la ventaille de son heaume et regarde la scène, se tenant le visage d'une main, son coude s'appuyant sur l'encolure du cheval. Chacune de ces deux miniatures présente donc une douleur explicite, qui concerne uniquement des personnages extérieurs à l'action. Elles reprennent cette tendance, vue dans nos textes, pendant ou juste après les scènes de bataille, à accorder plus d'importance aux plaintes des spectateurs qu'à celles des blessés eux-mêmes.

## L'immobilité et la convalescence

L'immobilité résulte souvent de la douleur des corps blessés. Les temps de convalescence durant lesquels les chevaliers sont dans leur lit, confinés dans des intérieurs, ponctuent régulièrement les récits comme des temps nécessaires à la reconstitution de l'énergie chevaleresque. Pour autant, ces convalescence sont vécues par les chevaliers comme des états « inhabituels », l'espace-temps de leurs existences chevaleresques étant suspendu, clos sur lui-même. L'immobilité, la réclusion du chevalier errant, quelles qu'elles soient (convalescence ou emprisonnement) dérangent ainsi l'ordre des existences et de l'aventure, car elles nient les principes qui animent les personnages : la mobilité, la verticalité, la légèreté, la pleine possession de son corps et la vie à l'extérieur qui permet l'incessant contact avec l'autre. Ainsi, dans nos textes,

[549] Un passage de la *Compilation* 1, par exemple, décrit, selon des codes expressifs, stéréotypés et spectaculaires, une douleur féminine. Il s'agit de Guenièvre et de sa suite qui regardent la bataille opposant l'armée d'Arthur à celle de Galehot : *Et quant la royne et les autres dames et damoiselles ont veue que la desconfiture estoit tournee sus leur gent, elles descirent leur draps et leurs cheveulx deciroient et esgratignoient leur vis. Elles font si grant dueil que c'estoit pitié a veoir*. (Folio 59 v°, *ibid.*, p. 206)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

l'immobilité chevaleresque est toujours source de maux et de déséquilibres[550].

L'exemple le plus fort en est cette maladie qui garde Arthur souffrant une année entière et durant laquelle les barons du royaume de Logres se déclarent tous la guerre. La rubrique qui accompagne l'image 44, au folio 86 r° du manuscrit BnF fr. 340, marque très clairement le lien entre maladie et immobilité, au moment de l'annonce de la guérison du roi : *Comment le roy de Norgales encontra un chevalier qui li dist que le roy Artus estoit gueri si que il povoit chevaucher et que il le vit chevauchier vers Kamaalot a grant compaignie*. Ainsi la première conséquence (*si que*) de la guérison d'Arthur est qu'il peut à nouveau *chevauchier*, le texte insiste également sur ce point[551]. Il retrouve donc sa mobilité, la pleine possession de lui-même et sa relation avec le monde extérieur : il chevauche *vers Kamaalot a grant compaignie*.

De même, le Bon Chevalier sans Peur, après son combat sanglant contre Guiron, est si *navrez* qu'il *demoura en un chastel bien un moys entier sans chevauchier*[552]. On retrouve donc là encore cette insistance sur l'impossibilité de chevaucher. Certains épisodes présentent même l'impuissance à chevaucher sous l'angle de l'impotence. Il est alors nécessaire de porter le chevalier dont le corps n'est plus qu'une masse encombrante, d'où la fabrication de *bieres chevalcheresses* qui se prêtent à la mise en image avec toute l'ambiguïté que son double sens de brancard et de cercueil suscite[553].

Une autre conséquence des temps de convalescence sur laquelle les textes insistent également est l'impossibilité du chevalier à « porter ses armes », comme il est dit dans un passage de la *Compilation* 1, après une joute entre Guiron et Escanor :

> […] car je vous fais assavoir que Escanor fu navrez de celle jouste, que il en jut bien au lit .IIII. moys et Guiron y fu si ferus et mehaigniez que il sejourna deux moys et ne pot porter armes.[554]

[550] La cas le plus développé d'immobilité néfaste, non pour des raisons de convalescence mais d'emprisonnement, est la longue et douloureuse (physiquement et psychologiquement) incarcération de Meliadus qui altère son corps. Voir aussi dans la *Compilation* 2, folio 119 r°, lorsque Tristan délivre les chevaliers de la tour de Marmonde. Ces temps de réclusion produisent sur les corps l'effet strictement inverse des temps de convalescence.

[551] La miniature, quant à elle, représente bien un roi à cheval, mais en train de jouter. Au-delà de l'errance, c'est donc également la confrontation combative qui est retrouvée.

[552] Folio 68 r°, *ibid.*, p. 234.

[553] Voir, par exemple, la fin du passage étudié plus haut, lorsque Guiron est grièvement blessé par Galehot : […] *il demanderent a Guiron se il pourroit chevauchier, et il dist que nennil.* […] *A tant alerent leurs escuiers et trenchierent d'un fust a grant planté et en firent une biere chevaleresse et y mistrent a quelques paines Guiron*. (Folio 74 v°, *ibid.*, p. 254). Nous retrouvons quelques occurrences de ces « bières » qui transportent des blessés dans certains programmes iconographiques : image 27 du manuscrit Bodmer 96, image 12 du manuscrit BnF fr. 350 (qui ressemble véritablement à un cercueil), notamment. Le manuscrit BnF fr. 340, quant à lui, présente un stade ultime de passivité et d'immobilité chevaleresque. Il s'agit de l'image 26, au folio 44 v° : une jeune femme à cheval (qui tient une faucille…) conduit une charrette dans laquelle est étendu un chevalier. Celui-ci qui n'est plus porté ou transporté mais charrié, la mort l'ayant rendu totalement objet.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Les chevaliers eux-mêmes reconnaissent que l'immobilité n'est pas bonne pour eux. Fréquemment, les convalescents demandent à ceux qui leur tiennent compagnie de repartir à l'extérieur, de ne plus *demourer*[555] avec eux, de reprendre leur vie « habituelle », celle dont ils sont *coustumiers*, dans l'*ailleurs* aventureux :

> Bien demoura un moys le roy Boort avecques Guiron ou moustier pour lui faire compaignie. Et quant il vit qu'il n'estoit mie gueris, il dist a soy meïsmes qu'il ne vouloit plus demourer. Et Guiron, qui veoit que tant lui avoit fait compaignie, lui dist un jour : « Sire roys, fait il, je vous pri que vous ne demourez plus o moy, mais vous en alez cerchant aventures ainsi comme vous en estes coustumiers. – Sire, fait le roy Boort, sachiez de voir que volentiers vous feisse compaignie a vostre garison, mes Dieux le scet que j'ay moult ailleurs affaire ou il me haste forment. […] »[556]

Un folio du manuscrit BnF fr. 340 est particulièrement intéressant dans la transition rapide qu'il présente, par sa mise en page, entre convalescence et retour à l'errance. Il s'agit du folio 41 r°, qui contient exceptionnellement deux miniatures (les images 23 et 24). Celles-ci sont disposées sur la deuxième et troisième colonne de texte. La première miniature est surmontée de la rubrique suivante : *Comment Lancelot demoura au chastel de Audebourc tant que ses plaies qu'il avoit parmi son corps sont tout gueries et sanees*. L'image présente un homme torse nu, assis dans un lit confortable, une main, coude replié, soutient sa tête. À son chevet se tiennent deux jeunes femmes qui le regardent et font des signes de parole. Dans le texte, le temps de convalescence de Lancelot ne dure pas plus d'une phrase qui décrit les soins qu'il reçoit. Puis, le récit enchaîne immédiatement sur une reprise de l'action et de l'errance :

> Et quant Lancelot fu bien gueris, il monterent sur leurs chevaulx entre lui et ses compaignons et […] se mistrent au chemin et tant chevauchierent par leur journees […].

Une fois de plus, la première action mentionnée après la guérison est la chevauchée. Lancelot redevient un chevalier errant. La seconde image, prenant directement le relais de la précédente, présente un chevalier (Lancelot) entièrement armé, chevauchant seul dans une forêt. Ainsi, dans le texte comme dans l'image, le temps de convalescence de Lancelot est d'une extrême rapidité et traduit cette nécessité pour le chevalier de se

---

[554] Folio 70 r°, *ibid.*, p. 241.
[555] Ce verbe souvent employé décrit parfaitement la façon ambivalente dont les chevaliers appréhendent ces temps de repos forcé. Le latin *demorari* signifie « tarder » et « rester ». L'ancien français *demourer* a gardé ces deux sens, traduisant ainsi à la fois l'attente (et même le retard), et le séjour, le fait de rester au même endroit : l'immobilisation spatiale étant alors vécue comme un temps suspendu et même perdu.
[556] Folio 70 r°-v°, *ibid.*, p. 241.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

remettre en mouvement, de repartir à l'extérieur[557].

[557] Ce qui explique aussi la forte prédominance des scènes d'extérieur dans tous nos programmes iconographiques, ainsi que la très grande présence des chevaux. Pour exemple, excepté les quelques scènes d'intérieur, toutes les miniatures des manuscrits Arsenal 3477 et 3478 comportent des chevaux.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# CONCLUSION GÉNÉRALE



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

## Le retour de la joie

Aux temps de violence, de saignées des corps, succèdent donc les temps de convalescence plus ou moins longs qui permettent aux chevaliers de guérir et de retrouver leur énergie (joyeuse et violente), tout comme en parallèle succèdent aux temps de douleur, les temps de joie. Dans la prose de nos textes, dans les corps, dans la parole des chevaliers, tout est circulation d'énergie. De ce point de vue, comment ne pas considérer les violences que les chevaliers s'infligent et leur fascination pour le sang qui rougit l'herbe et teinte la lame de leurs épées, sous l'angle de la saignée ? En effet, le principe de cette ancienne pratique médicale, qui consiste, paradoxalement, à évacuer du liquide vital pour regagner de la vie, se retrouve dans ces comportements de chevaliers. Le trop-plein de leur violence se vide ainsi avec le sang, lors des affrontements, pour pouvoir ensuite être regagné. Le cheminement des chevaliers s'organise selon une quête de la force et de l'exploit – qui utilise et donne sa raison d'être à la force –, quête toujours renouvelée dans nos œuvres, parce qu'elle participe d'un principe vital et que donc, fondamentalement, elle ne peut cesser[558]. Selon le même paradoxe que celui de la saignée, plus on voit de sang, plus on voit la vie. Descriptions et miniatures montrent et démontrent ce qui est normalement caché, doublement enfoui sous le corps et l'armure, et l'abondance avec laquelle ce sang jaillit est une preuve concrète de la force vive, de la force agissante, de ces chevaliers.

Dans les textes de la *Compilation* de Rusticien de Pise et de *Guiron le courtois*, le sang versé, aussi abondant soit-il, est cependant rarement le signe d'une cruauté[559] ou d'une ivresse meurtrière, telle qu'elle peut apparaître de façon grandiose dans le *Perlesvaus*[560], par exemple. La saignée des affrontements agit donc à la fois comme « recyclage » et comme attestation de l'énergie. Les chevaliers se vident pour s'emplir, s'emplissent pour se vider, et ainsi de suite, selon un perpétuel recommencement qui

[558] Ce qui peut, en partie, expliquer la longueur de ces récits, la multiplicité des personnages qu'ils mettent en scène, ainsi que leur propension si caractéristique à être continués, compilés, remaniés.

[559] Un épisode dénote fortement avec l'esprit général de la violence de nos textes : celui qui ouvre la *Compilation* 2 (folios 111 r°- 112 r°). Dans cet épisode, en effet, Lancelot et Palamedes répondent aux agressions des messagers de Nabon le Noir, les tuent et mutilent l'écuyer – lui coupant un pied, une main et lui crevant un œil. Le ton et l'action de ce passage sont très différents de celui de la *Complation* 1. Globalement, d'ailleurs, la *Compilation* 2 ne semble pas du même auteur que la *Compilation* 1. Dans sa thèse, Barbara Wahlen désigne ce texte comme étant la « *Continuation du Roman de Guiron* » (*op. cit.*, p. 428.).

[560] Sur la violence du *Perlesvaus*, voir F. Dubost, « Le *Perlesvaus*, livre de haute violence », dans *La violence dans le monde médiéval*, *Senefiance*, 36, Aix-en-Provence, CUER MA, 1994, p. 181-199 ; Jean-René Valette, « Barbarie et fantasmagorie au début du XIII^e siècle : *Perlesvaus, le Haut Livre du Graal* », dans *Mélanges barbares. Hommage à Pierre Michel*, J.-Y. Debreuille et p. Régnier (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 23-33 ; A. Saly, « L'image du sang dans le roman de *Perlesvaus* », dans *Image, Structure et sens. Études arthuriennes*, *Senefiance*, 34, Aix-en-Provence, CUER MA, 1994, p. 161-169.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

alimente les récits et les structure, à l'image de cette tension entre le haut et le bas (le vainqueur et le vaincu, l'honneur et la honte) qui reprend le principe de la roue de Fortune. Ainsi, la roue tourne et, dans nos textes, la joie succède presque toujours à la douleur[561].

La douleur, nous l'avons vu, peut être exprimée avec force et émotion par les chevaliers. Régulièrement, des expressions stéréotypées, (*comencier a crier et a faire le greigneur dueil du monde*, *aller tout fondant en lermes*,…) en indiquent l'intensité selon le même mode d'appréciation que pour la joie ou la violence : l'hyperbole. Mais de situations de douleur et de violence, le texte peut très rapidement passer à l'expression d'une joie tout aussi intense, sans autre transition que celle de l'événement qui suscite ce brusque changement. Il s'agit généralement de délivrance, de reconnaissance ou de dévoilement d'identités interrompant un combat acharné, ou encore du retour à soi d'un chevalier laissé pour mort. Nous allons en voir quelques exemples, reprenant en premier lieu un épisode étudié précédemment, où nous avions laissé Guiron tout juste revenu à lui après un évanouissement particulièrement long (*que l'en peüst bien estre alé en demie lieue loing*). Avec la reprise de connaissance de ce qui apparaissait comme la dépouille de Guiron, les pathétiques et exubérantes lamentations de Meliadus, Lamorat, Lac et Galehot se transforment en éclats d'une joie tout aussi intense. Voici la transition entre les plaintes de Galehot et la joie générale :

> […] Il maudit l'eure que il fut nez quant telle douleur lui est avenue de metre a mort cellui que il n'aime gueres moins de soy meïsmes. Que vous en diroie je ? La criee et le pleur y estoit si grant que c'estoit une pitié a veoir.
>
> Quant Guiron ot tant demouré en pasmoison que l'en peust bien estre alé en demie lieue loing, il fu retourné en son memoire et ouvri les iex et getta un souppir de cuer parfont et puis dist : « Haa, doulce Mere Dieu, aidiez moy ! » Quant Galehot et les autres qui entour lui estoient ont veu que Guiron estoit encore en vie, et que il n'estoit mie mors, il ont la greigneur leesse puis que il furent nez. Il dirent et tendirent leurs mains vers le ciel et distrent : « Sire Dieux, benois soiez vous […][562]

Ainsi, en l'espace de quelques lignes, les chevaliers passent de la douleur la plus forte à une joie superlative. Un dialogue avec Guiron s'instaure immédiatement après, car la parole ne peut être longtemps suspendue. Elle est en effet la garantie de la vie et l'un des principaux vecteur de la joie. D'autre part, le dialogue qu'elle permet réintègre le blessé, tout impotent qu'il est, au sein de la communauté. Galehot révèle alors son

[561] Dans le manuscrit BnF fr. 340, c'est majoritairement dans ce sens (de la douleur, on passe à la joie) et non dans l'autre (de la joie, on passe à la douleur) que la circulation s'effectue.
[562] Folio 74 r°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 253.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

identité à Guiron, ce qui déclenche immédiatement un autre temps de réjouissance :

> Mais sachiez tout vraiement que tantost qu'il se fu nommez, Guiron se lieve en estant et acole Galehot et s'entrebaisent maintes fois.[563]

Cette joie est si forte qu'elle fait se redresser Guiron malgré la grièveté de ses blessures (il ne pourra pas chevaucher et devra être transporté dans une civière), afin d'épancher la tendresse qui emplit son être. En quelques instants, la joie succède au deuil, les marques de l'affection la plus tendre succèdent au combat à mort. Le lien qui unit les deux chevaliers est d'une force qui traduit bien la qualité de la solidarité chevaleresque de nos textes. Cet épisode reflète également toute l'ambivalence des relations entre chevaliers, emportés dans des joutes aventureuses, au cours desquelles il arrive souvent qu'un chevalier manque de tuer *cellui que il n'aime gueres moins de soy meïsmes*…

L'une des caractéristique des chevaliers errants étant de cultiver l'anonymat, les scènes de dévoilement du nom ménagent ainsi tous les effets de surprise possibles, notamment lors des joutes. Un autre épisode en rend bien compte, lors d'un combat cruel entre Lancelot et Tristan. Après une courte pause, et avant de reprendre la *bataille jusques a outrance*, Lancelot et Tristan s'échangent leurs identités. La joie de se reconnaître succède alors instantanément à la violence destructrice de leur affrontement :

> Il se drecent et lievent leurs heaumes et s'accollent et baisent plus de cent fois. Moult font grant joye et grant feste l'un a l'autre et quant il se sont conjoÿ une piece, […].[564]

Une fois de plus, le combat à mort se transforme en affection tendre, et ils s'embrassent avec le même excès qu'ils mettaient à entailler leurs chairs quelques minutes auparavant. Énergie joyeuse et énergie violente se vivent avec la même absence de mesure.

Ce qui peut être analysé comme une extrême inconstance d'humeurs et d'émotions est en fait la manifestation de l'énergie, de la force agissante et sensible, débordante, qui anime ces chevaliers courtois, car il s'agit bien de cela, en définitive. Les chevaliers de la *Compilation* et de *Guiron le courtois* pratiquent, la plupart du temps, une violence

[563] Folio 74 r°, *ibid.*, p. 254.
[564] Folio 13 r°, *ibid.*, p. 47.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

*courtoise*. La contradiction de cette expression oxymorique n'est qu'apparente car la performance physique, l'ardeur guerrière, la violence effrénée des combats que les chevaliers se livrent, n'en laissent pas moins la place à la joie intense, à l'affection tendre et au dialogue. Ainsi, les chevaliers passent de la douleur, de l'humiliation, de la violence, à l'expression de la joie et du plaisir des joutes sans contradiction. Le passage qui clôt la *Compilation* 1 est très significatif de cet état d'esprit. Les meilleurs chevaliers d'Arthur et Arthur lui-même se sont fait abattre et humilier par l'orgueilleux Calinan venu les défier. Malgré l'*yre* et le *courroux* ressentis cruellement par chacun des chevaliers, leurs réactions sont étonnantes :

> Que vous en diroie je ? Tous s'esmerveillierent assez et tous estoient esbahis et ne savoient que il deussent devenir, car chascun demouroit vergondeux mes toutesvoies se soulacent ensemble et deduisent.[565]

Ébahissement, immobilité, impuissance, déshonneur et honte se mêlent ici, mais n'empêchent cependant pas les chevaliers d'admirer la puissance de la chevalerie de leur adversaire et de s'en réjouir ensemble. Ce qui leur fait déclarer :

> « […] nous est avenu en cestui jour la greigneur merveille qui oncques mais avenist. Sans faille le povons nous bien dire aussi, car le chevalier qui a nous a jousté orendroit est le meilleur jousteur et le plus fort qui orendroit soit en cestui monde. […] »[566]

L'humiliation est donc rapidement dépassée pour être transformée en humilité et l'admiration des exploits, le plaisir d'en parler dominent largement la douleur de l'échec. Ce passage fulgurant de la douleur à la joie s'inscrit également dans la toponymie des récits. Ainsi, à la fin de la *Compilation* 2, lorsque Meliadus et Tristan se retrouvent, Tristan en ressent une si grande joie qu'il rebaptise un lieu :

> « Seigneurs, dist il, la gent de cest pays appellent ceste fontaine la Fontaine du Val de Pleur. Et je veuil que des ore mes soit appellee le Fontaine du Val de Joie, car maintenant ai je la plus grant joye que je oncques eusse en toute ma vie que je ay trouvé le pere qui m'engendra […]. »[567]

Tous ces exemples pris dans différents épisodes de la *Compilation* reflètent le mouvement circulaire qui conduit le récit tout au long des multiples aventures que

[565] Folio 79 r°, *ibid.*, p. 269.
[566] Folio 79 r°, *ibid.*, p. 269.
[567] Folio 120 r°, *ibid.*, p. 415.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

traversent les chevaliers : sans cesse leurs corps fluctuent entre joie et violence, en passant par l'étape immobilisante mais régénérante de la douleur. Ces manifestations, régulièrement disséminées en de nombreux éclats, se trouvent concentrées et développées chez un personnage, dans le *Roman de Meliadus*. Dans ce texte, la focalisation du récit sur le héros éponyme permet en effet de mettre en scène de manière spectaculaire les fluctuations du sort (entre joie et violence, plaisir et douleur, gloire et déchéance) qui atteignent le chevalier dans son corps et dans sa parole[568].

## Désir de connaissance

La sensation de douleur, née des situations de violence, comme la sensation de plaisir, née des situations de joie, relie les chevaliers à leurs corps, à la conscience d'eux-mêmes. Elle contribue également à donner à ces personnages une dimension physique très sensible.

Didier Anzieu note que « la douleur n'est pas le contraire ou l'inverse du plaisir : leur relation est asymétrique. La satisfaction est une "expérience", la souffrance est une "épreuve". »[569] Entre expérience et épreuve, joie et douleur, en passant par le stade obligé de la violence, les chevaliers construisent leurs identités, dans un va-et-vient constant entre le monde, l'extérieur, l'inconnu et la communauté chevaleresque. Une quête de soi-même dans son rapport à l'autre anime les hommes de nos récits, pris entre des pulsions sauvages de violence et la recherche de relations courtoises dominées par la parole et le récit. C'est pourquoi nous pouvons parler de leur violence courtoise.

Ces deux tendances comportementales des chevaliers correspondent aux deux « énergies » selon lesquelles nous avons organisé notre étude. Et ces deux énergies, elles-mêmes, renvoient à deux pulsions essentielles : les pulsions de vie et de mort. Le caractère éminemment humain de ces personnages ressort très clairement de ces textes dépourvus de quêtes mystiques, ou mettant en jeu des problématiques collectives. Nos chevaliers sont la plupart du temps dans l'action gratuite, ou emportés dans le flux

[568] L'analyse précise et développée de la destinée exemplaire de ce personnage fera l'objet d'un travail ultérieur.
[569] Didier ANZIEU, *Le Moi-peau*, Paris, édition Dunod, coll. « Psychismes », 1995 [1e édition : 1985], p. 227.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

vivant de la plus grande de toutes les quêtes, celle de la connaissance de soi[570]. De là, toutes ces répétitions de schémas de joie, de violence, de douleur, la multiplicité des personnages, tout ce foisonnement d'événements, tous analogues mais différents qui semblent enivrer les auteurs, les compilateurs qui les reprennent, les prolongent, les remanient sans lassitude pendant toute la seconde moitié du Moyen Âge. Car on ne se lasse pas de la vie, sans doute !

Au fur et à mesure de nos analyses, la quête d'identité, de connaissance de soi et de l'autre nous est apparue comme l'un des enjeux majeurs des textes étudiés dans le manuscrit BnF fr. 340. Et dans cette quête d'identité humaine, la recherche d'une identité masculine est primordiale. La *Compilation* comme *Guiron le courtois* sont des récits d'hommes, faits par des hommes, pour des hommes. Sophie Albert, dans sa thèse[571], a bien montré les enjeux de cette solidarité masculine qui prône l'amitié virile, plus que l'amour de Dieu ou de la femme. En plus d'un roman de chevalerie, nous pouvons donc lire une somme sur la condition masculine chevaleresque, avec ses aspirations diverses, entre le plaisir de la joute et celui de la discussion, du récit, notamment.

Nos chevaliers sont pris entre un besoin physique de dépenser leur force, de répandre du sang[572] – sans pour autant désirer la mort de leurs adversaires, bien au contraire – et le désir affiché d'un autre mode de relation à l'autre. La courtoisie est l'expression sociale de cette aspiration à un changement d'être. Se définir comme courtois, pour la majorité de nos chevaliers et notamment pour Guiron le bien nommé, c'est ainsi désirer verser la parole plutôt que le sang. C'est changer son mode d'appréhension de soi et de l'autre. Ainsi, d'un côté, le chevalier construit le monde, et donc sa place à l'intérieur de celui-ci par le biais d'une confrontation mouvementée à la hiérarchie impitoyable (dominant/dominé) régie par l'expression du sang. De l'autre, il construit le monde à la lumière de la pensée, se posant dans une relation de parole que la solidarité, la joie et l'amour de l'autre équilibrent et que le code de l'honneur encadre. Ainsi se rééquilibre la sauvagerie[573] de la vie chevaleresque. Ce qui explique sans doute

[570] Dans sa préface à *L'aventure chevaleresque* de Erich Köhler, Jacques Le Goff écrit : « L'aventure, c'est la quête de l'identité. […] Le héros courtois est plus à la recherche d'un avènement que d'un événement. » (Erich KÖHLER, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974, p. XVI).
[571] Sophie ALBERT, « Ensemble ou par pieces »…, *op. cit.*
[572] On se souvient, par exemple, de cette réjouissance spontanée de Tristan, dans la *Compilation* 1 : *Quant Tristan se voit appeler de jouste, si en a moult grant joie car il y avoit grant piece qu'il n'avoit riens fait d'armes.* (Folio 14 v°, transcription John FLIGELMAN LEVY, *op. cit.*, p. 52)
[573] Une sauvagerie de l'homme qui parcourt les forêts, vit dehors, met son corps à l'épreuve, verse le sang, comme les chasseurs archaïques (et modernes). Les traces de cette sauvagerie persistante dans les personnages de chevaliers



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

en partie pourquoi le titre *Guiron le courtois* s'est imposé – entre autres appellations – malgré l'importance contestable de ce personnage dans les différents récits (par rapport à Meliadus, mais aussi au Bon Chevalier sans peur, Danain, *etc.*) qui compilent le *Roman de Meliadus*, le *Roman de Guiron*, la *Compilation* de Rusticien de Pise… Ces chevaliers témoignent d'un monde masculin en mutation qui s'affirme de plus en plus en dehors des conflits armés qui fondaient à l'origine sa raison d'être. C'est pourquoi les dialogues et les récits enchâssés revêtent une telle importance, et que l'on passe finalement plus de temps à se parler, à échanger des nouvelles, à commenter des aventures qu'à se battre. C'est pourquoi aussi nombre de leurs joutes revêtent un caractère ludique et gratuit : la nécessité intrinsèque de se battre se trouve détournée par l'émergence d'une sensibilité à la parole et aux récits revendiquée. Et l'iconographie ne s'y est pas trompée, elle qui, dans de nombreux manuscrits, équilibre la répartition thématique entre scènes de batailles et scènes de discussion, et fait même parfois dominer ces dernières.

Meliadus occupe toute la partie du *Roman* portant son nom[574] et c'est sur lui que la *Compilation* 2 se termine, avant d'ouvrir, de manière cohérente, sur les aventures de son fils Tristan. Ce personnage, à la fois roi et chevalier, dont le caractère chevaleresque prend le dessus, possède une sensibilité extrêmement riche et contrastée, qui mériterait une étude à part entière. La douleur psychologique autant que physique marque son corps et donne régulièrement lieu à des descriptions très visuelles. Ainsi, son corps de chevalier subit de nombreuses métamorphoses durant tout le récit qui lui est consacré. On se souvient de la scène véritablement émouvante, notamment par la sensibilité qui s'y dévoile[575], des adieux à son jeune fils Tristan lorsqu'il quitte sa terre de Léonois pour partir en exil, de ses plaintes dans sa prison, de son corps affaibli, de son regard plein de mélancolie à la fenêtre de la chambre dans laquelle il est finalement transféré, puis de son visage qui retrouve couleurs et beauté au moment de sa libération, jusqu'à sa victoire finale, paroxysmique, contre le chef des Saxons qui le réhabilite, tout en l'épuisant complètement.

Cette réhabilitation du roi de Léonois – renforcée par l'hommage posthume que lui rend Charlemagne – sera parachevée par le texte de la *Compilation* 2 qui le fait

errants seraient à étudier, car certains parallèles avec le monde cynégétique sont frappants. Voir Bertrand HELL, *Le sang noir. Chasse et mythe du Sauvage en Europe*, Paris, Flammarion, 1994.

[574] Il donne également son nom au manuscrit BnF fr. 340.

[575] *Et quant il ot dicte ceste parole, il cuevre d'un mantel sa teste et commence adonc a plorer aussi tendrement comme il fist huy. Et quant il a grant piece ploré, il s'encline sus un chevalier et s'en dort ne il n'avoit dormi puis que il avoit esté pris.* (Folio 84 r°, *ibid.*, p. 287).



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

couronner avec tous les honneurs possibles par Arthur, redonnant ainsi au personnage son statut royal. La fin du texte présente Meliadus en majesté, baigné par le halo de lumière éblouissante que produit la splendeur de sa couronne, posée sur sa tête comme une auréole :

> Et quant il furent tous assis, le roy Artus qui tenoit la couronne en sa main, s'en ala droit au roy Meliadus et lui assist la courounne sus la teste devant tous ceulx qui la estoient. Et celle couronne estoit si noble et si riche et tant gettoit grant resplendeur par leans que tous ceulx qui la regardoient en avoient les yeux tous esblouys, et tant estoit de grant beauté et tant estoit de grant richesse que nul ne povoit ne ne savoit prisier ne deviser que elle valoit. En telle maniere fu le roy Meliadus couronné a celle feste par dessus tous les autres chevaliers. Celle couronne fu si grant segnefiance et grant essaucement de sa proesce et de sa bonne chevalerie.[576]

Meliadus, réhabilité de façon sublime en tant que roi et en tant que chevalier, incarne ainsi la trajectoire fluctuante des destinées humaines poussée par Fortune, entre ses faiblesses coupables pour la reine d'Écosse, le temps de purgatoire de son incarcération, sa mise à l'épreuve et son couronnement, qui clôt les dernières lignes du texte de la *Compilation* 2, avant que le texte n'enchaîne sur le *Tristan en prose*. La gloire de la génération des pères[577], focalisée sur Meliadus, est donc posée, assurée, écrite ; celle des fils peut alors se dérouler.

Dans ces textes, le merveilleux est globalement recentré sur l'humanité des personnages et tient avant tout de la complexité et de la vitalité de leur richesse intérieure. Ainsi, l'énergie joyeuse et l'énergie violente sont l'expression d'une seule et même vitalité, source de tous les émerveillements. C'est cette vie, cette propension de l'énergie à refluer toujours, de la joie à revenir, que nous avons voulu mettre en avant à travers l'analyse du récit et de l'image du manuscrit BnF fr. 340. Ces deux modalités complémentaires du récit mettent en avant le corps et la parole de ces hommes et culmine avec le couronnement du corps glorieux de Meliadus, dans une apothéose de joie et de fête. Ainsi donc, à la fin de cette présentation de la génération des pères, la joie a le dernier mot. Elle signale, en outre, un retour à une situation ordonnée[578], à une

[576] Folio 121 v°, *ibid.*, p. 418.
[577] Une étude précise de tous les indices de rivalité entre les différentes générations chevaleresques serait à mener : entre la génération du Vieux Chevalier, celle de la jeunesse arthurienne et enfin celle des héros connus de la tradition chevaleresque. Les trois textes que nous avons étudiés, compilés par le manuscrit BnF fr. 340, disséminent des indices de cette rivalité (notamment la supériorité des *anciens* chevaliers, ou de Meliadus sur Tristan) tout au long de leur prose. Il faudrait également prendre en compte les folios portant sur le *Tristan en prose* et la *Mort Artu* contenus dans ce même manuscrit pour appréhender l'ensemble de cette œuvre et cerner ses intentions artistiques et idéologiques propres et les rapports qu'elle entretient avec tout le réseau de la tradition manuscrite de cette matière protéiforme.
[578] L'ordre, garant de l'harmonie et de la paix, est un idéal social prégnant au Moyen Âge.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

relation apaisée entre Arthur et ses seigneurs. Même s'il ne s'agit que d'une pause, avant l'effervescence des aventures tristaniennes sur lesquelles se poursuit notre manuscrit, cette fin mérite d'être considérée aussi comme telle, et la présence conclusive de l'explicit y invite. Le lecteur peut choisir d'interrompre ici son parcours du manuscrit. La saisissante répartition iconographique entre les grisailles et les scènes peintes renforce également cette séparation entre deux grands ensemble du manuscrit BnF fr. 340 qui correspondent à deux générations différentes. Une séparation qui se veut la marque d'une différenciation mais non d'une rupture. L'ultime phrase qui clôt le récit de la *Compilation* 2, et l'ensemble des textes étudiés, est très significative de cet apaisement joyeux. La résonance entre les mots *feste* et *queste* – concordance de son et de sens remarquable par rapport à notre matière – fait que l'une finit ici avec l'autre[579]. Dans une syntaxe rythmée pour produire, en cachette, deux alexandrins à césure épique, la musique de la prose exprime profondément le retour à l'harmonie, après tous les périples traversés par nos chevaliers :

> Ainsi fu celle feste et la queste finee et chascun des barons rala en sa contree.

[579] Bien que la construction grammaticale de la phrase accorde le participe passé *finee* uniquement à *queste*, le sens du texte ainsi que les sonorités regroupent les deux mots sur ce participe passé, dans un effet de parallélisme remarquable.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# ANNEXES



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# Sommaire des annexes

**SYNTHÈSE DES MANUSCRITS** **339**

**TABLE DES IMAGES** **435**

**BIBLIOGRAPHIE** **437**



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# SYNTHÈSE DES MANUSCRITS



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# Sommaire

INTRODUCTION AUX SYNTHÈSES DES MANUSCRITS

SYNTHÈSE DU MANUSCRIT BNF FR. 340

SYNTHÈSE DU MANUSCRIT BNF FR. 356

SYNTHÈSE DU MANUSCRIT BNF FR. 357

SYNTHÈSE DU MANUSCRIT ARSENAL 3325

SYNTHÈSE DU MANUSCRIT ARSENAL 3477

SYNTHÈSE DU MANUSCRIT ARSENAL 3478

SYNTHÈSE DU MANUSCRIT BNF FR. 5243

SYNTHÈSE DU MANUSCRIT BNF FR. 12599



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

## INTRODUCTION AUX SYNTHÈSES DES MANUSCRITS

Nous n'avons pas visité l'intégralité de la trentaine de manuscrits, ou fragments de manuscrits, conservés sous le titre de *Guiron le courtois*, pour des raisons avant tout matérielles. Nous ne pourrons pas non plus nous servir des informations relevées dans tous ceux que nous avons consultés, car la matière serait trop étendue dans le cadre de ce travail. Chaque manuscrit étant déjà épais et lourd en folios, riche en images, il nous a fallu nécessairement délimiter et limiter notre corpus, aussi arbitraire que cela soit, car il est évident que chaque manuscrit comporte un intérêt particulier digne d'être exploité.

Nous reproduisons ici certaines des descriptions de séries iconographiques prises lors des consultations des manuscrits. Ces descriptions ont été un outil fondamental pour notre travail d'analyse du rapport texte/image.

*Liste chronologique des manuscrits consultés :*

- Arsenal 3325 (XIII$^{e}$ s., peut-être le plus ancien : il pourrait remonter jusque vers 1250[580].)
- BnF fr. 350 (XIII$^{e}$ s : autour de 1235-1240, ou fin XIII$^{e}$ s. ?)
- BnF fr. 12599 (XIII$^{e}$ s., très ancien également, avec un passage en italien.)
- BnF fr. 355 (XIV$^{e}$ s., ce manuscrit ne contient qu'une seule miniature, à l'incipit.)
- BnF fr. 5243 (fin XIV$^{e}$ s., manuscrit dont la graphie et l'iconographie sont de style italien.)
- Arsenal 3477-3478 (fin XIV$^{e}$-tout début XV$^{e}$ s.)
- BnF fr. 340 (autour de 1400)
- BnF fr. 356-357 (1410-1430)
- BnF fr. 338 (XV$^{e}$ s.)
- Bodmer 96 (XV$^{e}$ s.)

[580] Cf. Roger LATHUILLÈRE, *Guiron le courtois. Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1966, p. 36.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Nous ne nous prononcerons pas sur les datations des trois plus anciens manuscrits de cette liste, qui semblent tous être assez proches. Roger Lathuillère lui-même, dans son *Analyse*, en arrive à donner des informations plus ou moins contradictoires, plaçant tantôt le 3325, tantôt le 350 comme étant le plus ancien, se demandant même « lequel des deux textes a précédé l'autre »[581].

Nous ne donnerons pas l'analyse codicologique de chaque manuscrit car ce travail a déjà été mené de façon exemplaire par Roger Lathuillère. Pour une approche plus complète de l'ensemble de la tradition manuscrite des textes regroupés sous le titre *Guiron le courtois*, nous renverrons donc systématiquement à cet ouvrage déjà convoqué ici et que nous avons été amenés à citer fréquemment tout au long de ce travail.

Les numéros de chaque miniature renvoient à leur ordre d'apparition dans la série iconographique contenue dans chaque manuscrit enluminé. Nous y ajoutons le numéro du folio dans lequel elles apparaissent (dans deux cas, il s'agira d'une pagination moderne), puis suivra un bref résumé du sujet de chaque peinture. Nous nous sommes volontairement tenus à un résumé des plus sommaire et général (non nominatif concernant les personnages représentés, par exemple), pour être dans une approche immédiate de l'image, sans entrer dans l'analyse du rapport texte-image. Pour atteindre ce que l'image donne d'emblée à voir dans les folios. Évidemment, décrire des peintures relève d'une technique (l'ekphrasis) qui rivalise avec l'art décrit lui-même ; ce que nous n'avons pas essayer d'atteindre ![582] Notre but est que, pour une fois, l'image se voie aussi pour elle-même.

L'art de la miniature médiévale nous semble intrinsèquement lié à la notion d'ekphrasis : à la fois dans sa production et dans sa réception. En effet, la façon dont les miniaturistes conçoivent leurs images, leur récit pictural (à la fois dans les techniques de composition et dans leur tendance à figurer la parole elle-même dans les corps de leurs personnages) est intimement liée au texte. En cela, nous nous rapprochons de cette technique de description animée (sauf qu'ici, ce ne sont pas des mots écrits mais des traits dessinés, directement).

---

[581] R. LATHUILLÈRE, *op. cit.*, p. 124.

[582] L'exemple littéraire le plus ancien et le plus fameux d'ekphrasis se trouve dans le chant XVIII de l'*Iliade*. Homère y donne, sur 126 vers, une fabuleuse description *animée* du bouclier d'Achille en train d'être forgé par Héphaïstos. Hésiode (au VIIIe siècle avant J.C.) s'en inspirera dans sa grande description hallucinante du bouclier d'Héraclès, dans son œuvre du même nom. Dans le domaine de la critique d'art, Diderot, avec ses comptes rendus de Salons, à partir de 1759, se servira de cette technique et transformera ainsi la critique d'art en un véritable genre littéraire – développé au XIX^e^ siècle (avec Baudelaire, puis Zola, notamment).



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Quant à la réception, si l'on se place du point de vue du lecteur, de celui qui regarde les miniatures, la notion d'ekphrasis se retrouve dans le discours produit au contact de l'image. Nous sortons certes de la notion en elle-même, de cette figure de style employée consciemment par un auteur, dans un but rhétorique. Mais nous rejoignons de plein fouet la racine « phrasis », pour nous placer du côté de l'instance productrice d'une parole à partir d'un objet, d'une œuvre d'art. Car le lecteur ne reste pas muet devant une miniature : chaque image suscite la parole. Ainsi, en regardant l'image, il l'a lit aussi, et qui dit lecture, dit construction, production mentales d'un discours. Le lecteur qui regarde l'image se la décrit, se la raconte forcément, pour pouvoir la lire. Par la parole, le lecteur reconstruit mentalement l'image qui se trouve sous ses yeux. Ainsi, à travers le récit qu'il se fait de l'image, le lecteur produit sa propre ekphrasis personnelle et anime l'image.

Dans les descriptions de miniatures, l'expression « premier plan », renvoie à ce qui est figuré dans la moitié inférieure de la miniature (donc « en bas »), et l'expression « second plan », ou « arrière-plan », renvoie à ce qui est figuré dans la moitié supérieure (« en haut ») de l'image.

Nous avons également, pour certains manuscrits, précisé la situation de l'image au sein de la colonne de texte (en haut, au milieu, en bas…), partant du principe que la place des miniatures, au cours de la lecture ou de la consultation d'un manuscrit, peut agir sur l'appréciation du texte et de la page.

Nous avons relevé les rubriques qui accompagnent les miniatures, comme faisant partie intégrante de l'image. Il arrive, lorsque les miniatures sont situées « tout en haut » d'une colonne de texte, que les rubriques qui les surmontent soient écrites dans les dernières lignes de la colonne qui précède, et jouxte donc moins directement l'image ; mais nous ne le préciserons pas spécialement.

Les synthèses thématiques présentées à la fin de chaque description des programmes iconographiques sont organisées selon trois grandes catégories : Rencontre/Discussion ; Chevauchée ; Bataille. Dans les manuscrits enluminés de *Guiron le courtois* que nous avons consultés, il est rare que les miniatures n'entrent pas dans l'une de ces catégories. Cela arrive cependant, c'est pourquoi nous avons intégré la classification « hors-catégories » à nos synthèses. Ce choix de catégoriser les miniatures est évidemment artificiel, mais il nous semble qu'il représente bien la tendance iconographique des



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

manuscrits consultés. Il est vrai, cependant, que ces catégories sont poreuses et qu'une circulation s'opère entre elles, rendant le choix parfois délicat (alors, les rubriques peuvent jouer leur rôle utile d'indicateur). Ainsi, par exemple, « Rencontre/Discussion » et « Chevauchée » sont souvent associées au sein d'une même miniature qui présente deux séquences temporelles, ou « Rencontre/Discussion » et « Bataille », *etc.*



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# SYNTHÈSE DU MANUSCRIT BNF FR. 340

Il s'agit d'un manuscrit de 207 folios, du tout début du XV^e^ siècle (daté autour de 1400 par F. Bogdanow), bien conservé, clair, écrit sur trois colonnes. Le dos de la reliure intitule l'ouvrage : « Le roy Meliadus de Leonnois »[583].

Les rubriques précèdent les miniatures (et sont notées ici entre guillemets). Quelques exceptions, cependant, placent les rubriques sous les miniatures : nous les mentionnons. Des traces manuscrites marginales donnant des indications aux peintres apparaissent à plusieurs reprises dans le manuscrit, mais nous ne les noterons pas[584].

Les 53 miniatures qui nous intéressent portent sur la *Compilation* de Rusticien de Pise et le *Roman de Meliadus*. Ce sont des grisailles rehaussées de traits d'encre et parfois de touches de couleur bleue et rouge (pour l'eau, les bouches, le sang).

À partir du folio 121 v°, sur le texte du *Tristan* en prose, et jusqu'à la fin du manuscrit, 24 miniatures[585] de belles couleurs vives poursuivent et achèvent le programme iconographique.

## Description des folios

**1/** (fol. 1 r°) Incipit en neuf images distinctes qui forment un carré de trois sur trois, entouré d'un cadre doré :

| 1 | 2 | 3 |
|---|---|---|
| Un chevalier barbu, tout armé, et portant un long plumet sur son heaume, chevauche de gauche à droite. Derrière lui, chevauchent une femme et un homme en civil, | Un homme en civil, chevauche de gauche à droite, et arrive devant un roi assis sur son trône. Le roi pointe son index vers l'homme, et debout près du roi, | Le chevalier barbu chevauche de droite à gauche, main ouverte devant lui. Derrière lui, sont groupés un roi et une femme qui font le même geste. Deux autres |

[583] Pour tous les détails codicologiques de ce manuscrit, voir Roger LATHUILLÈRE, *Guiron le courtois. Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1966, pp. 59-61. Ainsi que l'introduction de John FLIGELMAN LEVY, *Livre de Meliadus : An Edition of the Arthurian Compilation of BnF fr. 340 attributed to Rusticien de Pise*, thèse soutenue à Berkeley, University of California, 2000, en particulier les pp. xv à xxviii.

[584] Par exemple, aux folios 84 v°, 86 r°, 109 v°, *etc.*

[585] En réalité, il n'en reste plus que 23 car la miniature du folio 167 r° a été découpée. Nous n'avons pas référencé toutes les miniatures restantes lors de notre visite du manuscrit. D'autre part, il y a divergence entre les observations de Lathuillère qui compte 23 miniatures restantes pour cette partie du manuscrit, et John Fligelman Levy qui n'en compte que 22 restantes. En effet, il ne mentionne pas la miniature du folio 189 r° (p. xxvii de son introduction). Nous suivons Roger Lathuillère, en attendant de pouvoir vérifier ce compte par nous-mêmes.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

| | | |
|---|---|---|
| qui indique une direction droit devant lui. | une femme fait le même geste. Derrière le roi, deux hommes en civil se tiennent debout. | hommes debout figurent aussi dans l'image. |
| 4<br>Joute entre le chevalier barbu (à gauche) et un autre chevalier. Le chevalier barbu renverse de sa lance son adversaire. | 5<br>Le chevalier barbu renverse de sa lance un chevalier couronné qui chevauchait devant lui. | 6<br>Le chevalier barbu, toujours à cheval, affronte, épée dressée, trois autres chevaliers couronnés, à cheval eux aussi. Sous eux, trois corps ensanglantés de chevaliers couronnés gisent, yeux fermés. |
| 7<br>(image grattée)<br>Un groupe chevauche de droite à gauche : le chevalier barbu, un homme en civil, main paume offerte devant lui, ainsi qu'une femme qui fait le même geste. | 8<br>Quatre hommes, en civil, marchent en discutant, dans la forêt. Le premier, à gauche, regarde derrière lui. Deux d'entre eux, barbus, se désignent et se parlent. | 9<br>Le chevalier barbu se tient debout devant un groupe. Il tend les mains (pour recevoir ou donner ?) vers un heaume qu'une jeune femme tient. Derrière elle, se tiennent trois hommes en civil ainsi qu'une femme qui porte elle aussi un heaume dans ses mains. |

**2/** (fol. 1 v°) « Comment le Viel Chevalier jousta a monseigneur Lancelot du Lac et amons. Tristan et a monseigneur Gauvain et a mons. seigneur Palamedès et au roy Artus et a tous ceuls de la Table reonde et les abati. »

À gauche, le chevalier barbu, à cheval, brandit son épée pour affronter trois chevaliers tout armés, à cheval.

**3 /** (fol. 4 r°) « Ci endroit raconte l'istoire comment le Viel Chevalier jousta au roy Karados et l'abati a la terre voiant tous ceuls qui la estoient et comment il lui advint si comme l'istoire le nous raconte ci aprés ou livre. »

Même image que la miniature centrale (n°5) de l'incipit : joute victorieuse pour le chevalier barbu.

**4/** (fol. 4 v°) « Ci devise comment le roy Artus li .XIIII. de roys se fist desarmer lesquels le Viex Chevaliers avoit abatus tous de sa main sans l'autre chevalerie. »

À gauche, un roi en armure se tient debout. Il retire sa cotte de maille, aidé par un chevalier qui lui fait face. Dans son dos, un homme beaucoup plus petit le regarde et tient un sceptre. À droite, des chevaliers en armure se tiennent debout devant le roi.

**5/** (fol. 5 r°) « Ci dist comment une damoiselle se lesse cheoir devant aux piez du Viel Chevalier et li crie merci que il ait pitié de li et de sa mere que .I. conte guerroie et



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

comment il li respondi et comment il li advint si comme le conte le vous devisera ci aprés en suivant et les grants merveilles que il a ce temps. »

À gauche, une jeune femme est agenouillée, mains en prière, devant le chevalier barbu, à cheval qui porte écu, lance et bannière flottant au vent. Le chevalier regarde la femme et lui tend la main droite.

**6/** (fol. 6 v°) « Ci endroit raconte comment li Viex Chevaliers est devant un chastel ou il regarde ceuls du chastel qui se combatent au conte et a sa gente et tant que ceulx du chastel tournoient a desconfiture, et quant li Viex Chevaliers vit ce il ala aidier a ceulx du chastel et vainqui le conte et toute sa gente et mist bonne paix entreulx. »

Mêlée serrée de chevaliers à cheval. Parmi eux, au premier plan, se trouve le chevalier barbu. Par terre gît un chevalier ensanglanté, yeux clos. À l'arrière-plan, un château fort se dresse.

**7/** (fol. 7 v°) La rubrique se situe *après* l'image : « Ci dist et raconte comment li Viex Chevalier jouste a Sadoc et a ses chevaliers et les mist tous a desconfiture et comme l'istoire le raconte ci apres. »

À gauche, un chevalier à cheval brandit son épée. Contre lui, à droite, s'élancent deux chevaliers à cheval, dans la même attitude. Une épée gît au sol et l'un des chevaliers qui porte une couronne est en train de perdre l'équilibre.

**8/** (fol. 11 r°) La rubrique se situe *après* l'image : « Ci devise li contes comment monseigneur Tristan chevauchoit parmi une forest jusques a la nuit et tant qu'il descendi et s'endormi sur son escu. »

À gauche, la tête d'un cheval sort de l'image. Sous elle, un chevalier est étendu par terre, dans la forêt, yeux fermés, qui tient son écu. Un ruisseau coule près de lui.

**9/** (fol. 12 v°) « Ci devise comment Tristan estoit montez sur le perron Merlin ou il attendoit Palamedès et ainsi comme il l'atendoit or vint Lancelot du Lac tout armé et quant Tristan le vit venir or ne cuida pas que ce fust il ains ala jouster a lui si que il chaïrent tous deux. »

Joute de deux chevaliers à cheval. Tous deux sont renversés en arrière sous la violence du choc de leur rencontre. La lance de celui de gauche se brise en deux.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**10/** (fol. 13 v°) « Comment Tristan abati .X. chevaliers a un pont et portoit un escu blanc a une bende de belic et delivra .III. chevaliers prisonniers et estoit Lancelot avecques lui qui le regardoit. »

À gauche, deux chevaliers sont suspendus par les pieds au dessus de l'eau. Ils sont ensanglantés et mettent leurs mains en prière. Devant eux, sur un pont, un chevalier à cheval, heaume baisé, brandit une hache au-dessus de leurs pieds ligotés.

**11/** (fol. 14 v°) « Comment Tristan desconfit .XXXVI. chevaliers li quel estoient a Morgain la fee. »

Combats de chevaliers à cheval. Au premier plan, gît un chevalier dont la tête est séparée du corps. Une main repose dans l'herbe, également.

**12/** (fol. 15 v°) « Ci devise comment Dynadam parole au roy Artus et lui conte tout ce que lui et Dydonel son compaignon avoient trouvé et comment un chevalier les avoit delivrez des .XXXVI. chevaliers Morgain la fee. »

À gauche, un roi est assis de trois-quarts face sur un banc. Il regarde son interlocuteur debout devant lui et lui parle, index pointé dans sa direction. C'est un homme très richement vêtu qui fait aussi des gestes de parole.

**13/** (fol. 16 r°) « Ci dist comment Tristan est ostellez chiefs un vavassour a qui il avoit son filz occis, et comment il fu congneüz par une damoiselle et fu mis en prison et lui voult on coupper la teste, mais Palamedès le delivra qui se combati pour lui contre les hommes du vavassor. »

Gros plan sur une fenêtre de prison dans un château fort. Derrière les barreaux se tient un chevalier qui porte encore heaume, écu et lance.

**14/** (fol. 17 v°) « Comment Galaad jousta au filz son hoste oultre son gré, car il se vouloit esprouver a Galaad, mais Galaad l'abati tout mort si comme l'istoire le raconte, et de cellui coup fu Galaad moult courrouciez pour lonneur qu'il lui avoit faite en son hostel. »

À gauche, se tient un cheval dont le chevalier est en train de tomber, tête la première vers le sol. Son écu est déjà par terre. À droite, un chevalier à cheval brandit son épée.

**15/** (fol. 18 v°) « Comment Tristan et Palamedès jousterent a Galaad et comment il



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

furent abatus et comment il se combatirent a Galaad, et comment leur bataille fina et comment il sentrecongnurent et furent bons amis ensemble. »

Deux chevaliers à cheval s'élancent, épées brandies, contre un chevalier à cheval, épée brandie également.

**16/** (fol. 21 v°) « Comment Heret jousta a Lamorat pour rescourre sa femme et un autre chevalier si comme vous trouverez cy apres. »

Combat serré, à l'épée, de deux chevaliers. Les têtes de leurs chevaux se croisent. Un chevalier gît à terre, les yeux clos, une main sur la poitrine, le cou et les bras tâchés de sang.

**17/** (fol. 22v°) « Comment le noble Chevalier a l'Escu vermeil au lion d'argent rampant vainqui plusours chevaliers et les fist fouir, voulsissent ou non pour la bonne chevalerie qui estoit en lui ainsi comme l'istoire le tesmoigne ycy aprés ensuivant. »

Deux chevaliers chevauchent, de droite à gauche. Le premier montre une direction droit devant lui, et celui qui le suit, de sa lance portée horizontale, souligne encore cette direction : il tient un écu orné d'un « lion rampant » comme dit le texte.

**18/** (fol. 24 r°) « Comment Tristan et Palamedès et le chevalier de Leonois desconfirent tous les chevaliers par leur force et par leur proesce au chastel Arpinel si comme vous oïrez cy apres ou compte. »

Combat de quatre chevaliers, deux contre deux. L'un est étendu à terre, yeux ouverts.

**19/** (fol. 29 r°) « Comment le chevalier de Loonois abati l'escu qui pendoit au pin devant une tour, et comment le seigneur du chastel a qui l'escu estoit jousta a lui de fer de glaive, et l'abati jus du cheval. »

Au premier plan, joutent deux chevaliers. Leurs lances se croisent. À l'arrière-plan, un arbre se dresse auquel est suspendu un écu.

**20/** (fol. 31 r°) « Comment Tristan se combat a deux chevaliers sur un pont et comment il les abat en lyaue par sa proesse. »

Cette image reprend la composition de l'image 10. À gauche, deux chevaliers sont en train de tomber la tête la première dans l'eau (leurs têtes sont déjà immergées). Leurs



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

deux chevaux sont derrière eux. À droite, un chevalier à cheval, tout armé, heaume baissé, se tient sur un pont et brandit son épée.

**21/** (fol. 32 r°) « Comment Tristan desconfit .X. chevaliers et comment il s'en mist entre .LX. pour rescourre le Chevalier a l'Escu Vermeil et ses compaignons et comment il les desconfirent. »

Combat à l'épée de deux chevaliers à cheval, à gauche, contre trois chevaliers à cheval, à droite. Un chevalier, yeux clos, gît à terre, près de son épée.

**22/** (fol. 38 r°) La rubrique se situe *après* l'image : « Comment Lancelot et le Chevalier a l'Escu Vermeil se combatent ensemble pour un champ mortel. »

Joute de deux chevaliers à cheval.

**23/** (fol. 41 r°, colonne b) « Comment Lancelot demoura au chastel de Audebourc tant que ses plaies qu'il avoit parmi son corps sont tout gueries et sanees. »

Un homme, torse nu, est assis dans un lit douillet, appuyé sur son coude, une main sur la joue. À ses côtés, deux jeunes femmes (qui ont la même robe et le même visage) se tiennent debout et font des signes de parole vers l'homme.

**24/** (fol. 41 r°, colonne c) « Comment Lancelot et ses freres s'armerent et alerent en la forest de la Joieuse Garde pour occirre Tristan. »

Un chevalier chevauche, seul, dans la forêt. Il va de droite à gauche, sa lance avec bannière posée sur l'épaule.

**25/** (fol. 42 v°) « Comment Tristan et Palamedès et le Chevalier a l'Escu Vermeil et Dynadam se combatent contre Lancelot et contre ses freres en une forest. »

Combats à l'épée de quatre chevaliers à cheval, deux contre deux.

**26/** (fol. 44 v°) « Comment une damoiselle amaine une charrete au roy Artus et comment dedens celle charrete avoit un chevalier occis. »

Une jeune femme est montée sur un cheval qui tire une charrette. Elle tient, dans sa main droite, un fouet (ou une faucille ?). Dans la charrette, est allongé un corps de chevalier.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**27/** (fol. 47 r°) « Comment Tristan et Lancelot se combatirent ensemble avec les gens au roys d'Irlande et estoit l'un d'une partie rengié pour combatre et l'autre d'autre. »

Combat à l'épée, dans une forêt, de deux chevaliers à cheval.

**28/** (fol. 49 v°) « Comment li roys Artus prist Lancelot et Tristan et les mena en une chambre et les pria amoureusement tant qu'il furent bons amis ensemble a tous jours mais. »

À gauche, se dresse un château fort. À droite, trois hommes sont debout devant ce château qu'ils regardent. Le premier porte une couronne et désigne le château de l'index, le deuxième a une main sur la poitrine et le troisième, derrière eux, pointe aussi son index.

**29/** (fol. 50 r°) « Comment Perceval vint devant un paveillon ou Saphar le Mesconnu estoit et comment il jousterent ensemble felonniessement. »

Devant une tente ouverte, deux chevaliers à cheval se combattent à l'épée.

**30/** (fol. 51 v°) « Comment .II. roys vindrent en messages au roy Artus de par Galeholt le Brun le bon chevalier si comme vous oïrez ci aprés. »

À gauche, un roi barbu est assis sur un banc, sous un dais. Il parle, index tendu, à deux rois qui lui font face, à droite de l'image. Ces deux rois, barbus également, sont debout devant le premier et font des signes de parole.

**31/** (fol. 53 r°) « Comment Galeholt le Brun et le roy Artus assemblerent leurs grants osts d'une part et d'autre pour combatre ensemble. »

À gauche, deux chevaliers se tiennent debout, dans la même attitude. Ils s'adressent à un grand roi barbu, assis à droite, qui fait également des signes de parole.

**32/** (fol. 58 r°) « Ci parole de la grant joie et de la grant feste et honneur que le hault prince Galeholt fist au bon chevalier Lancelot du Lac. »

Sous une tente ouverte, deux hommes élégants, en tuniques courtes, discutent.

**33/** (fol. 59 v°) « Comment un nain vint au roy Artus faisant tres grant dueil et ferant ses paumes ensemble pour avoir secours. »



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

À gauche, un groupe d'hommes debout entourent un roi assis. Ils discutent et regardent, à droite, un homme en miniature (un nain donc) en train de s'agenouiller, qui fait un signe de parole.

**34/** (fol. 60 v°) « Ci parole comment Seguradès jousta de fer de glaive Galeholt le Brun son oncle et l'abati par .II. fois merveilleusement et de grant proesse jus a la terre. »

Joute de deux chevaliers à cheval. La lance de celui de gauche atteint l'écu, tenu serré devant la poitrine, de son adversaire. Le chevalier de droite est déséquilibré et tombe en arrière. Son écu saigne.

**35/** (fol. 65 r°) « Comment Galeholt et Guiron jousterent encontre Lamorat de Listenois et comment par moult grant hardiesse et par moult grant force se combatirent merveilleusement aux espees tranchans. »

Combat à l'épée de deux chevaliers à cheval. Ils sont très près l'un de l'autre et se mélangent. Le chevalier de gauche vient de briser son épée sur l'écu de son adversaire. L'écu saigne.

**36/** (fol. 67 r°) « Ci parole comment Guiron et le tres Bon Chevalier sans paour s'entrecombatirent merveilleusement par moult grant force et par moult grant hardiesse ensemble aux espees tranchans. »

Combat à l'épée de deux chevaliers à cheval.

**37/** (fol. 69 v°) « Ci parole comment le roy Boort de Gaunes et Guiron encontrerent Escanor de la Montaigne. »

Combats à l'épée de quatre chevaliers à cheval, deux contre deux.

**38/** (fol. 73 r°) « Comment monseingneur Lac et le bon chevalier se combati a Galeholt le Brun et comment une moult gente et belle damoiselle plouroit derriere lui moult tendrement a chaudes larmes. »

Une jeune femme et un chevalier chevauchent côte à côte, de gauche à droite. Devant eux, arrive, menaçant, un chevalier à cheval. Mais il reçoit un grand coup d'épée du premier chevalier, sur la tête. Son heaume en est tout tâché de sang.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**39/** (fol. 74 v°) « Ci parole comment Segurades le Brun fu quintaine a tous les chevaliers du tournoiement qui fu des chevaliers errans. »

Combat à l'épée de deux chevaliers à cheval. Celui de gauche est blessé à la tête : son heaume saigne.

**40/** (fol. 77 r°) « Comment Calinans le Blanc le filz Guiron le courtois abati le roy Artus et tous ses compaignons chevaliers qui .IX. estoient, si comme vous orrez ci aprés ensuivant en compte. »

Mêlée de quatre chevaliers à cheval qui se battent à l'épée. Trois chevaliers sur quatre sont ensanglantés, et l'épée de l'un est couverte de sang.

**41/** (fol. 79 r°) « Ci parole comment le roy Meliadus fu pris par force par messire Gauvain et par autres chevaliers ses compaignons. »

Image deux fois plus grande que les autres. Grande mêlée où deux armées s'affrontent. Un chevalier brandit une arbalète, des blessés s'effondrent de leurs montures ou jonchent le sol. Au premier plan, à droite, un chevalier debout fait ployer un chevalier couronné, devant lui.

**42/** (fol. 82 r°) « Comment le roy Artus rendi la royne d'Escoce au roy son seigneur et comment le roy Artus entra en la cité et comment il lui apportaTristan que il demanda a veoir qui encore estoit enfes le plus bel du monde. »

À gauche, un roi est assis sur un trône. Il tient, par le bras, une femme qui lui tourne le dos parce qu'elle fait face à un autre roi qui la tient par le poignet et s'adresse à elle.

**43/** (fol. 84 v°) « Comment le roy Meliadus harpoit et trouvoit chans et notes en la prison et comment le roy Artus revint du royaume de Leonnois ou royaume de Nohamberlande a tout son ost et ses batailles mais il estoit trop durement malades tant que il le convenoit porter en litiere. »

Cette image reprend la composition de l'image 13. Gros plan sur une fenêtre de prison dans un château fort. Derrière les barreaux, un homme couronné est assis et joue de la harpe.

**44/** (fol. 86 r°) « Comment le roy de Norgales encontra un chevalier qui li dist que le roy Artus estoit gueri si que il povoit chevauchier et que il le vit chevauchier vers



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Kamaalot a grant compaignie. »

Joute de deux chevaliers. Celui de gauche porte une couronne.

**45/** (fol. 92 r°) « Comment le roy Meliadus mande salus par .II. chevaliers au roy d'Estrangorre et que il viengne secourre le roy Artus encontre les Sesnes et comment le roy d'Estrangorre renvoia une lettres au roy Meliadus telles comme vous oïrez ci aprés rimees et en moult belle fourme. »

À gauche, un roi est assis et parle à deux chevaliers armés, agenouillés devant lui. Leurs chevaux attendent derrière eux.

**46/** (fol. 93 r°) « C'est la teneur des lettres que le roy d'Estrangorre envoia par messire Yvain qui avoit en sa compaignie un autre chevalier et .IIII. escuyers et par ceuls envoia il ses lettres au roy Meliadus. »

À gauche, un roi est assis sur un siège, sous un dais. De trois-quarts face, il regarde deux hommes élégants qui s'agenouillent devant lui. Le roi échange des signes de parole avec le premier des deux hommes.

**47/** (fol. 94 r°) « Ci parole comment le roy Pellinor de Listenois vint au royaume d'Estangorre a tout son ost et comment le roy d'Estrangorre le recut honourablement et l'amena au roy Artus et comment le roy Artus les recut honourable et joieusement a tout leur ost et leur appareil, et puis parole comment messire Yvain se parti debonnairement du Bon Chevalier sans Peur. »

À l'extrémité gauche, deux rois, dont l'un porte son épée sur l'épaule, discutent. Derrière eux, des chevaliers en armure, serrés les uns contre les autres, les regardent.

**48/** (fol. 102 v°) « Comment le roy Meliadus et Ariohan de Soissongne qui portoit armes d'argent, et le roy Meliadus ne les portoit toutes vers, jousterent ensemble et s'entrabatirent et comment il furent longuement en pasmoison. »

Joute de deux chevaliers (celui de droite porte un couronne). Ils sont en train de s'écrouler, avec leurs montures, sous le choc de la rencontre. Leurs lances se brisent.

**49/** (fol. 107 r°) « Comment le roy Meliadus abati Ariohan et comment il ot s'espee et comment Ariohan se releva vistement et courut pour prendre une espee et un escu qui gisoient ou champ mes le roy Meliadus lui deffendi. »



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

À gauche, un chevalier couronné brandit son épée au-dessus d'un chevalier. Celui-ci est penché sur un écu et une épée qui gisent à terre.

**50/** (fol. 109 v°) « Comment le roy Artus fist faire une chappelle en l'onneur de saint Jehan et fist entailler les .II. portes les ymages du roy Meliadus et de Ariohan et comment l'empereur Charlemaine ala veoir la chappelle quant il ot conquis Engleterre si comme l'istoire le raconte. »

À gauche, un roi se tient debout face à une chapelle qu'il regarde et désigne de l'index. Son autre main fait le signe de la parole. Devant l'édifice se trouve un autre homme beaucoup plus petit (un maçon, d'après l'indication laissée dans la marge qui dit aussi qu'il « tient un martiau qui frappe »). Il tient un gros marteau et frappe la façade, au niveau de la porte d'entrée.

[Fin du *Roman de Meliadus*]

**51/** (fol. 110 v°) « Ci parole comment Nabon le Noir envoia ses lettres et ses messages au roy Artus. »

À gauche, un roi assis, de trois-quarts face, regarde un homme plus petit s'agenouiller devant lui. Le roi fait un signe de parole vers cet homme qui lui tend une lettre.

**52/** (fol. 111 r°) « Comment Lancelot et Palamedès occistrent les messagiers Nabon le jaiant. »

(image effacée)

À gauche, deux chevaliers se tiennent debout face à deux hommes. L'un des chevaliers pointe son index vers celui des deux hommes qui fait des signes de parole. L'autre homme est complètement courbé (son buste faisant un angle droit avec ses jambes), les bras tendus vers le sol.

**53/** (fol. 114 v°) « Comment le roy Meliadus se mist en la queste de Guiron le courtois, et comment il delivra messire Lac de la prison de madame de Malohaut. »

À gauche, un élégant chevalier couronné, portant son épée sur l'épaule, discute avec un homme plus petit que lui. Celui-ci se tient à droite, à l'entrée d'un château et tend des clefs au chevalier couronné.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

[Suivent, à partir du folio 121 v° et jusqu'à la fin du manuscrit, les 24 miniatures de couleurs vives qui commencent sur le *Tristan* en prose.]

## Synthèse incipit

- SCÈNES DE RENCONTRE/DISCUSSION : 2, 8, 9
- SCÈNES DE CHEVAUCHÉE : 1, 3, 7
- SCÈNES DE BATAILLE : 4, 5, 6

La répartition thématique des neuf images de l'incipit est parfaitement équilibrée. Nous pouvons également remarquer que les trois scènes de bataille se suivent et se situent, en bandeau, dans la partie centrale de l'incipit.

## Synthèse générale

- SCÈNES DE RENCONTRE/DISCUSSION : 4 (juste après un combat), 5, 12, 23, 28, 30, 31, 32, 33, 42, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53.
    - Soit 17/52
- SCÈNES DE CHEVAUCHÉE : 17, 24 (chevalier solitaire), 26.
    - Soit 3/52
- SCÈNES DE BATAILLE : 2, 3, 6, 7, 9, 10 (délivrance de chevaliers), 11, 14, 15, 16, 18, 19, 20 (délivrance de chevaliers), 21, 22, 25, 27, 29, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 48, 49
    - Soit 29/52
- IMAGES HORS-CATÉGORIES, représentant ici des « temps morts » de chevaliers : 8 (Tristan dort près d'un fontaine), 13 (Tristan est emprisonné), 43 (Meliadus est emprisonné).
    - Soit 3/52



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

## Remarques

La nature ambiguë des miniatures médiévales nous a parfois empêché de ne pouvoir les faire figurer que dans une seule catégorie, certaines pouvant ainsi correspondre à plusieurs catégories à la fois. C'est le cas de l'image 23 que nous avons mis dans « rencontre/discussion » mais qui pourrait aussi bien être dans les « temps morts » des chevaliers, car Lancelot convalescent y est alité. C'est également le cas de l'image 26, mise dans « Chevauchée », mais qui pourrait être également incluse dans cette même catégorie (à prendre au pied de la lettre, cette fois !), car la femme qui mène la charrette transporte un chevalier mort. L'image 38, intégrée dans la catégorie « Bataille », figure une chevauchée interrompue par un combat. Quant à l'image 50, mise dans « Rencontre/Discussion », elle est un peu à part dans ce programme iconographique. En effet, elle représente Charlemagne parlant au maçon en charge de la construction de la chapelle qui commémore le duel entre Meliadus et Ariohan. Nous ne sommes donc pas dans le temps narratif de l'action, mais longtemps après. Enfin, l'image 52, incluse également dans la catégorie « Rencontre/Discussion », représente certes une discussion, mais celle-ci sera immédiatement suivie du meurtre des messagers dont on peut voir les prémices dans la gestuelle de l'un d'eux.

## Conclusion

Les scènes de bataille dominent dans ce programme iconographique puisqu'elles concernent plus de la moitié des miniatures. On peut noter, à ce propos, que les peintres insistent encore sur ce caractère guerrier par la forte présence des corps blessés, mutilés, ou encore du sang, dans leurs compositions. Un sang qui ressort d'autant plus dans les grisailles, que les peintres choisissent de le colorer en rouge ; ce qui renforce encore le caractère spectaculaire de la thématique dominante.

D'autre part, nous comptons fort peu de scènes courtoises[586] et, malgré la présence de dais au-dessus de sièges royaux dans certaines miniatures, fort peu de scènes d'intérieur (scènes courtoises et scène d'intérieur étant le plus souvent liées). Une seule miniature nous montre, en fait, un intérieur digne de ce nom : l'image 23, où Lancelot,

[586] L'image 32 est la seul scène courtoise du programme, et encore sa composition est-elle des plus succinctes.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

convalescent, est alité dans une belle chambre.

Deux autres miniatures montrent encore une scène d'intérieur (mais celles-ci n'ont rien à voir avec les scènes courtoises, cette fois) : les images jumelles 13 et 43. Le parallélisme iconographique qui figurent, dans une même composition, l'emprisonnement de Tristan, puis celui de son père met efficacement en valeur le lien qui unit les deux personnages, la parenté se retrouvant dans la similitude des situations vécues. Dans ces miniatures, les deux chevaliers se trouvent effectivement enfermés dans un triste *dedans*. Nous les voyons, entravés, derrière les barreaux d'une fenêtre. Seulement notre vision des personnages est barrée, entravée elle aussi par ce gros plan situé depuis l'extérieur de la prison, et ne peut que difficilement pénétrer dans ces intérieurs, vides, qui plus est. Ces scène d'intérieur figurent alors la négation de la condition de chevalier errant, la négation de la raison d'être de ces deux prestigieux personnages[587].

Dans les 53 miniatures du manuscrit BnF fr. 340 qui nous intéressent, les choix iconographiques des miniaturistes font que les scènes d'intérieur ne sont donc pas associées à des événements positifs ou valorisants pour les chevaliers, comme elles peuvent l'être dans d'autres manuscrits, liées à des scènes courtoises de discussion entre chevaliers au repos, par exemple. Elles sont ici associées à des temps de faiblesse, des « temps morts » où les vertus héroïque et chevaleresque se trouvent mises, momentanément, entre parenthèses (convalescence, prison). Cela explique pourquoi elles sont si peu nombreuses dans ce programme iconographique, car *Guiron le courtois*, comme la *Compilation* de Rusticien de Pise, sont des romans à la gloire de la chevalerie errante.

[587] Puisque dans la *Compilation* de Rusticien de Pise et dans *Guiron le courtois*, Tristan accède à ce statut et rejoint la cour d'Arthur.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

## SYNTHÈSE DU MANUSCRIT BNF FR. 356

Ce manuscrit est le premier des deux volumes (356-357) d'un manuscrit du début du XV^e^ siècle, construit selon le modèle des deux tomes de l'Arsenal 3477-3478 qui semblent leur être légèrement antérieurs. Le texte du manuscrit BnF fr. 356 donne, sur 260 folios, une « version parallèle »[588] à celle du 3477 (le second volume 357 étant, tout comme Arsenal 3478, lui aussi divisé en deux parties, donnant deux versions différentes de *Guiron le courtois* ).

Le dos de la reliure indique « I. Livre de Guyron le courtois », roman effectivement contenu dans ses folios. La datation précise de ces volumes fluctue entre la fin du XIV^e^, 1410-1430 selon, R. S. Loomis[589], et la première moitié du XV^e^ siècle, selon R. Lathuillère.

Du point de vue iconographique, le programme de ces deux volumes présente des détails qui pourraient déjà permettre de conclure que le 356-357 est postérieur aux deux tomes de l'Arsenal : certaines coiffures de femmes, les armures des chevaliers et surtout la présence dans 356 de perspectives aériennes, avec la figuration de ciel en dégradé de bleus, ou de ciel bleu rayé de fins et vifs traits gris pour les nuages, feraient davantage penser à une esthétique des années 1410 au plus tôt, ce qui nous fait rejoindre l'opinion de R.S. Loomis[590].

Le ou les peintres de ce manuscrit s'inspirent du style des frères de Limbourg, ou encore de la peinture du Nord (Flandres), ce qui se retrouve notamment dans la présence de moulins à vent dans les paysages, dans les couleurs utilisées, dans la finesse recherchée des traits. Autre influence possible, celle du style du Maître de Boucicaut ou de Jacquemart de Hesdin : ce que l'on retrouve dans les dégradés de bleus du ciel, la forme un peu stellaire des arbres piquetés de petites fleurs jaunes, les pics rocailleux pointus, et encore les moulins en haut des collines, à l'horizon… La peinture de ce manuscrit est cependant moins raffinée que celle de ses inspirateurs.

---

[588] Voir Roger LATHUILLÈRE, *Guiron le courtois*, *op. cit.*, p.69.

[589] R.S. Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, Londres-New-York, 1938, p.107, cité par R. Lathuillère, dans *Guiron le courtois. Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1966, p.66. Voir la note de bas de page 2 p. 66, pour un récapitulatif des différentes datations de ce manuscrit.

[590] Les deux volumes de l'Arsenal, quant à eux, présentent systématiquement des miniatures avec une toile de fond à motifs géométriques qui bloque tout effet de perspective, malgré la finesse du dessin. Cette composition est typique de l'esthétique des ateliers parisiens de la dernière décennie du XIV^e^ siècle, autour de 1400.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Ce manuscrit de grand format est bien conservé et porte une belle écriture régulière sur deux colonnes et 62 peintures minutieuses et colorées, aux visages individualisés. Certains folios sont ornés de demi-cadres fleuris. Les miniatures sont suivies de grosses lettres ornées (de 7 unités de réglure de haut, environ). Dans le corps du texte, apparaissent régulièrement (entre une et trois par colonne) des lettrines (bleu, or, rouge), précédées de deux ou trois lignes de rubriques de texte. Nous avons donc un manuscrit bien balisé, très lisible. Le relevé de R. Lathuillère[591] compte trois inexactitudes, sauf erreur de notre part : la miniature 80 r° n'existe pas, en revanche, ne sont pas mentionnées celles des folios 90 r° et 133 r°.

Une particularité esthétique de ce programme iconographique est la mise en abyme du regard : sont souvent figurés des personnages qui en observent d'autres, notamment lors des combats. Une autre particularité se trouve dans le soin accordé à l'élaboration de paysages qui structurent et ouvrent l'horizon des miniatures : des arbres, des collines surmontées de moulins, de châteaux ou de chapelles sont fréquemment représentés.

## Description des folios

**1**/ (fol. 1 r°) Incipit fatigué avec décor marginal très fleuri et une miniature qui occupe la largeur des deux colonnes de texte, ainsi que les deux tiers de la hauteur de la page. Image quadripartite (même si aucun découpage intérieur ne matérialise cette répartition, nous l'adoptons par commodité) que nous lisons dans le sens des aiguilles d'une montre, en partant du coin supérieur gauche :

[591] Roger LATHUILLÈRE, *Guiron le courtois, op. cit.*, p.67.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

| 1 | 2 |
|---|---|
| Un homme barbu et élégant regarde un homme combattre un lion, dans une salle voûtée. | Un riche château fort duquel sortent… |
| 4 | 3 |
| Le roi et l'homme élégant sont assis dans l'herbe et discutent. Leurs écus sont suspendus à un arbre, au-dessus d'eux. Derrière eux, un groupe serré d'hommes et de chevaliers à cheval sort de la forêt. | … des chevaliers à cheval devant lesquels chevauchent un roi et un homme élégant, vers la gauche de l'image, vers la forêt. |

**2**/ (fol. 5 r°) *16 u*. Tout en haut de la première colonne, miniature suivie de trois lignes de rubrique : « Comment Luces et sa compaignie occirent le damoisel en cuidant occire esclabor pour la grant envie quilz avoient en lui »)

Trois chevaliers attaquent un homme sur son cheval et le tuent.

**3**/ (fol. 13 v°) *17 u*. Tout en haut de la première colonne, précédée de trois lignes de rubrique qui commence en bas du folio précédent, il faut donc tourner la page pour lire la rubrique : « Comment Blioberis vint devant le roy et dit que il vindra en ceste espreuve se il oncques puet en nulle manieres / et demande ses armes pour jouster encontre le chevalier de la nef et comment ilz abatirent l'un l'autre moult felonessement»)

Deux chevaliers, tombés de leurs montures gisent à terre.

**4/** (fol. 20 v°) *14 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, après six lignes de rubrique : « Comment un chevalier vint armés de toutes armes dessus le roy artus et sa compaignie en la praerie ou ilz estoient et cuiderent occire le roy artus mais messire gauvain le prist par le col et l'abati dessous le ventre de son cheval ».

Joute de deux chevaliers, observés par d'autres chevaliers (dont un roi) qui discutent.

**5/** (fol. 31 r°) *15 u*. Tout en haut de la première colonne, après 4,5 lignes de rubrique : « Comment le chevalier parle au roy Pharamont et ne le cognoissoit et



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

comment le roy li parle du biau fait que le Morhaut fist sur les .XXX. chevaliers qui emmenoient le roy Artus ».

Deux chevaliers, assis près d'une fontaine, discutent. Ils sont observés par un berger et son chien, figurés plus haut dans l'image.

**6/** (fol. 40 r°) *16 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, après 5 lignes de rubrique : « Comment messire [illisible] ala emprés Brun pour ce qu'il avoit occise sa damoiselle et le defia de jouste, et comment ilz abatirent l'un l'autre a terre moult felonessement et furent moult estonez ».

Combat de deux chevaliers à l'épée. Une femme gît à terre, yeux clos et mains levées en l'air.

**7/** (fol. 49 r°) *16 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, après 5 lignes de rubrique : « Comment le Morhaut s'en retourna tout a pié en la maison gaste avec le Bon Chevalier sans paour qui se dormoit, et comment le Morhaut commença a penser moult durement qui estoit le chevalier qui l'avoit desconfit ».

Un homme élégant, assis par terre, s'adresse à un chevalier assis lui aussi et perdu dans ses pensées. Des hommes les regardent.

**8/** (fol. 61 v°) *17 u*. Au milieu de la deuxième colonne, après 5 lignes de rubrique : « Comment le roy Artus demoura emmie de l'eau ou le Bon Chevalier l'avoit abatu tout estourdi du cheoir qu'il fist et comment les escuyers vindrent a lui et li osterent son heaume ».

Un roi est étendu à terre, devant un pont. Un groupe de chevaliers à cheval quitte l'image alors que d'autres chevaliers regardent le roi.

**9/** (fol. 69 r°) *15 u*. Tout en haut de la première colonne, après 6 lignes de rubrique : « Comment le Bon Chevalier et le Morhaut chevaucherent ensemble comment ilz trouverent i chemin a une croix dont cestui a destre aloit au chastel de la Douloureuse Garde, et comment le Morhaut lui devise le chemin ou il vouloit aller ».

Deux chevaliers chevauchent dans deux directions opposées, à un carrefour (matérialisé par un perron arrondi surmonté d'une croix). Le chevalier qui part vers la droite se retourne vers celui qui part vers la gauche.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**10/** (fol. 79 r°) *16 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, après 4,5 lignes de rubrique : « Comment l'oste compte au Bon Chevalier comment le roy Meliadus abati le roy Artus et ses compaignons et le roy Artus fut desirant de cognoistre le chevalier qui les avoit abatus ».

Rencontre entre deux chevaliers à cheval (dont un porte une couronne) et un chevalier à cheval, couronné, qui leur fait un signe de parole. Sous son cheval, gît un tas d'armures de chevaliers morts, sans doute, mais on ne voit ni visage ni chair, seulement du métal.

**11/** (fol. 83 r°) *15 u*. Tout en haut de la première colonne, après 6 lignes de rubrique : « Ainsi comme le roy Meliadus et son compaignon estoient hebergez en un chastel et comment le seigneur honoura moult le compaignon du roy et tenoient le roy come a couart, mais l'oste le regardoit moult volontiers pource que preudommes lui sembloit ».

Scène d'intérieur : dans une salle voûtée et carrelée, un roi est assis à table, encadré par deux hommes. Un poulet bien rose est servi dans un plat ovale. Un homme élégant apporte deux aiguières.

**12/** (fol. 90 r°) *15 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, après 4 lignes de rubrique : « Comment le roy Meliadus sailli hors des broches ou il estoit quant il vit passer le roy Artus et ses compaignons, et comment il desconfit tous ceulz qui les menoient en prison ».

Un chevalier à cheval, lance baissée, en poursuit un autre, qui fuit vers la droite. Il est blessé : son buste, tourné vers son assaillant, saigne. Un groupe de chevaliers (dont un roi) chevauchent dans le même sens qu'eux.

**13/** (fol. 105 r°) *15 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne, après 2 lignes de rubrique : « Comment messire Gauvain laissa courre contre ung chevalier de Norhombrelande ».

Joute de deux chevaliers, au centre de l'image. Celui de droite est en train de renverser celui de gauche. Un chevalier à cheval les observe, tout à droite. Au premier plan, un chevalier est assis par terre, il tient sa tête entre ses mains. Près de lui, un chevalier gît dans l'herbe. À l'arrière-plan, on voit un grand château et une forêt.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**14/** (fol. 108 r°) *15 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, après 1 ligne de rubrique : « Ci endroit fine le compte. Et devise du tournoiement ».

Joute de chevaliers et combat à l'épée, devant un imposant château. En haut de ce château, une femme regarde les combattants.

**15/** (fol. 109 v°) *13 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne, après 2 lignes de rubrique : « Comment il laissa courre puis les uns encontre le roy de Norhombrelande ».

Deux femmes et un homme, depuis un château à la jolie toiture en tuiles dorées (du genre des hospices de Beaunes…), observent ce qui se passe dehors : deux groupes de chevaliers à cheval se battent.

**16/** (fol. 113 r°) *16 u*. Tout en bas de la deuxième colonne, après 3 lignes de rubrique : « Comment li deux chevaliers adrecierent l'un vers l'autre s'entrevinrent tant comme ilz porent des chevaux traire ».

Joute de deux chevaliers. Au fond de l'image, le paysage nous montre un château et un moulin.

**17/** (fol. 117 r°) *14 u*. Au milieu de la deuxième colonne, après 2 lignes de rubrique : « Comment le Bon Chevalier et le roy Pellinor jousterent l'un contre l'autre ».

Scène de mêlée.

**18/** (fol. 126 r°) *15 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, après 1 ligne de rubrique : « Comment les chevaliers se partirent du tournoiement ».

Entre les tours et le mur d'enceinte d'un château, un roi et un homme élégant discutent. La herse est ouverte, et le pont-levis abaissé sur l'eau.

**19/** (fol. 127 v°) *15 u*. Tout en bas de la première colonne, après 2 lignes de rubrique : « Ci endroit fine le compte a parler d'eulx et parle du roy Meliadus ».

Un chevalier à cheval regarde un chevalier étendu par terre, yeux clos et accoudé à son écu. La tête de son cheval apparaît, tout à droite de l'image. En paysage, se dresse une maison fortifiée en ruine. Le ciel est strié de nuages d'un gris sombre.

**20/** (fol. 133 r°) *15 u*. Au milieu de la première colonne, après 2,5 lignes de rubrique : « Ci endroit fine le compte a parler du roy Pellinor et parle du roy



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Meliadus ».

Deux chevaliers chevauchent vers un homme qui sort, à cheval, d'un château qui occupe la moitié gauche de l'image.

**21/** (fol. 134 v°) *15 u*. Tout en haut de la première colonne, après 2 lignes de rubrique : « Comment li .II. chevaliers se combatirent l'un contre l'autre ».

Joute de deux chevaliers. Deux corps de chevaliers gisent à terre, tout en bas de l'image. Le visage de l'un d'eux est posé face contre le cadre inférieur de la miniature. On voit aussi la tête d'un autre chevalier à terre, coupée par l'image. En arrière-plan, un imposant château se dresse.

**22/** (fol. 138 r°) *16 u*. Première moitié de la deuxième colonne, après 1,5 ligne de rubrique : « Ci endroit fine le compte que plus ne dit a celle fois ».

Au premier plan, à gauche, des chevaliers chevauchent. Devant eux, on voit des arbres et de l'eau. Au second plan, apparaît un château à l'intérieur duquel un homme joue de la harpe pour une belle dame très raffinée. Elle porte une robe violette à ceinture verte et des fleurs ornent ses cheveux. Elle est assise sur un trône, entourée de deux autres femmes.

**23/** (fol.146 v°) *14 u*. Au milieu de la deuxième colonne, après 1,5 ligne de rubrique : « Comment [le] roy et ses chevaliers encommencierent la bataille ».

Au premier plan, des chevaliers chevauchent, de gauche à droite, avec une dame. Au second plan, des chevaliers à cheval se battent à l'épée. Des arbres et un moulin forment l'horizon.

**24/** (fol. 150 r°) *16 u*. Première moitié de la deuxième colonne, après 2 lignes de rubrique : « Cy endroit fine le compte a parler de lui et parle du roy d'Escoce ».

Au premier plan, trois chevaliers soutiennent un chevalier dont la poitrine (le cœur) saigne énormément. Derrière eux, à l'arrière-plan, un chevalier et une dame s'en vont. Ils chevauchent, tournant le dos au groupe de chevaliers.

**25/** (fol.158 r°) *15 u*. Au milieu de la première colonne, après 2 lignes de rubrique : « Comment le roy Claudas et le roy d'Irlande se ferirent en la bataille ».

Scène de mêlée, au milieu de laquelle deux rois s'affrontent. Le ciel nuageux est



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

strié de fins traits vifs.

**26/** (fol. 158 v°) *15,5 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, après 2 lignes de rubrique : « Comment le roy Meliadus se combati contre le roy Pellinor ».

Scène de mêlée, au milieu de laquelle deux rois s'affrontent. L'herbe est tachée de sang et deux autres rois gisent à terre, au premier plan (les mêmes ?).

**27/** (fol. 159 r°) *15 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, après 2 lignes de rubrique : « Cy endroit fine le compte a parler de lui et du roy Artus ».

Entre les murs d'enceinte d'un château, des chevaliers se battent à l'épée. Une femme les observe.

**28/** (fol. 160 v°) *15,5 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, après 2 lignes de rubrique : « Ci endroit fine le compte et parle du roy Artus et du roy Meliadus ».

Deux tentes, dans lesquelles se tiennent un roi et des chevaliers, se dressent devant un château. Depuis la cour du château, un roi et des chevaliers regardent ceux qui sont au-dehors.

**29/** (fol. 161 r°) *16 u*. Tout en bas de la première colonne, après 1,5 ligne de rubrique : « Ci endroit fine le compte et parle du Chevalier a l'Escu d'Or ».

Deux chevaliers et un homme en civil chevauchent et rencontrent une femme à cheval. Ils discutent. Au fond de l'image, on voit des arbres et une chapelle.

**30/** (fol. 161 v°) *16,5 u*. Deuxième moitié de la première colonne, après 2,5 lignes de rubrique : « Cy endroit fine le compte a parler du Chevalier a l'Escu d'Or et parle de Ariohan de Saissonne ».

À gauche, un chevalier chevauche et arrive à un carrefour. Il rencontre une femme, assise au pied de la croix de chemin, qui tient sur ses genoux le corps ensanglanté d'un chevalier aux yeux clos. Au loin, de dresse une chapelle.

**31/** (fol. 164 r°) *15 u*. Deuxième moitié de la première colonne, après 1,5 ligne de rubrique : « Ci endroit fine le compte de Ariohan et parle de Blioberis ».

Au premier plan, on voit un pont et de l'eau grise. Au centre de l'image, sur la berge, deux chevaliers se battent. L'un d'eux est à genoux sur le corps ensanglanté de



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

celui qu'il est en train de vaincre. Il lui enlève son heaume et brandit son épée au-dessus de sa tête. Au loin, des chevaliers chevauchent vivement hors de l'image. Trois dames les regardent, depuis un château.

**32/** (fol. 164 v°) *15 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne, après 1,5 ligne de rubrique : « Ci endroit fine le compte et parle du roy Meliadus ».

Au premier plan, un chevalier à cheval tend la main vers une femme à cheval également, qui lève ses mains en l'air. Elle est saisie au coude par un autre chevalier à cheval qui brandit son épée au-dessus d'elle. Au loin, deux châteaux se dressent, l'un en face de l'autre.

**33/** (fol. 166 r°) *15 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, après 2 lignes de rubrique : « Cy endroit fine le compte du roy Meliadus et de mons. Blioberis ».

Un chevalier, une dame et un homme chevauchent, de gauche à droite, quittant un lieu parsemé de corps de chevaliers.

**34/** (fol. 169 r° colonne 1) *15 u*. Au milieu de la première colonne, après 1,5 ligne de rubrique : « Ci endroit fine le compte et parle du roy Artus ».

Scène de mêlée devant un château En haut des remparts, des têtes d'hommes et de femmes observent les combats.

**35/** (fol. 169 r° colonne 2) *15 u*. Au milieu de la deuxième colonne, après 2 lignes de rubrique : « Ci endroit fine le compte de Guyron et parle Dariohan de Saissonne ».

À gauche, une femme tombe en arrière, blessée à la tête, les yeux clos et une main sur le ventre. Au centre de l'image, un chevalier à cheval entre dans un château, lance sur l'épaule. À droite, des hommes sont dans le château. À l'arrière-plan, deux hommes dissimulés dans les arbres semblent regarder la femme blessée qui s'effondre.

**36/** (fol. 171 r°) *15 u*. Tout en bas de la première colonne, après 4,5 lignes de rubrique : « Comment l'un des freres jousta contre Ariohan de Saissonne tant comme il pot du cheval traire et comment Ariohan lui mist parmi le pis le fer du glaive ».

Au premier plan, deux chevaliers se battent à l'épée dans un corps à corps qui les fait rouler à terre. Celui qui a le dessus tient l'autre par la gorge et brandit son épée. Au centre de l'image, deux chevaliers joutent, tandis qu'un autre gît sur le sol. Au loin, des



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

hommes regardent les combats, depuis un château dans la forêt.

**37/** (fol. 174 r°) *15 u*. Tout en bas de la première colonne, après 3 lignes de rubrique : « Cy endroit fine le compte a parler d'eulx et parle du roy Meliadus et de mons. Blioberis ».

Des chevaliers à cheval franchissent un pont-levis pour entrer dans un château. Trois hommes sont dans la cour.

**38/** (fol. 184 r°) *16 u*. Tout en bas de la première colonne, après 2 lignes de rubrique : « Comment Helyades et messire Gauvain combatirent l'un contre l'autre ».

Un chevalier chevauche, de droite à gauche. Il fait un signe de parole et conduit une femme en amazone sur son cheval. Deux autres chevaliers chevauchent, et arrivent dans l'image, tandis qu'un autre est assis dans l'herbe.

**39/** (fol. 185 r°) *14 u*. Deuxième moitié de la première colonne, après 2,5 lignes de rubrique : « Comment ilz laissierent courre l'un contre l'autre tant comme ilz porent des chevaux traire ».

Au premier plan, un chevalier est étendu à terre. Au-dessus de lui, un homme galope vers la droite. Au second plan, une femme à cheval parle à un chevalier qui chevauche et se retourne vers elle. Au loin, on voit une église.

**40/** (fol. 185 v°) *15 u*. Tout en bas de la deuxième colonne, après 2 lignes de rubrique : « Cy endroit fine le compte a parler d'eulx et parle de Guyron le courtois ».

Devant un château, deux hommes regardent un jeune homme qui s'apprête à monter les marches de l'entrée, une lance sur l'épaule et un chien en laisse, blanc et délicat, à la main. Une colline, en haut de laquelle se trouve un moulin, forme l'horizon.

**41/** (fol. 189 r°) *14 u*. Première moitié de la deuxième colonne, après 1,5 ligne de rubrique : « Comment les deux chevaliers combatirent l'un l'autre ».

Au premier plan, deux chevaliers sont étendus à terre (l'un sur le dos, l'autre sur le ventre). Derrière eux, une femme vêtue d'une robe rouge, cambrée, une main sur le ventre, et un nain regardent à un élégant chevalier à cheval qui se trouve à côté d'eux. Le nain est figuré sous les traits d'un tout petit homme barbu qui s'appuie sur un fin bâton. Il fait un signe de parole au chevalier élégant. Un autre chevalier chevauche hors



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

de l'image en regardant les corps qui gisent sur le sol. Tout à droite de l'image, un chevalier s'en va, en regardant ceux qui sont à terre.

**42/** (fol. 192 v°) *14 u*. Première moitié de la première colonne, après 1,5 ligne de rubrique : « Comment le chevalier mist la main a l'espee quant il ot son glaive brisié ».

Scène de mêlée. Des chevaliers gisent à terre (on ne voit que leurs têtes car les corps sont coupés par le cadrage de l'image). Un cheval est renversé sur le dos, ses jambes moulinant l'air. En arrière-plan se dressent sur une butte, à gauche un château et à droite une chapelle entourée d'arbres.

**43/** (fol. 194 r°) *15 u*. Tout en haut de la première colonne, après 2,5 lignes de rubrique : « Comment le chevalier mit la main a l'espee et se combati contre les deux chevaliers ».

Au premier plan, deux chevaliers (l'un d'eux met une main sur sa poitrine) sont assis dans l'herbe, tandis qu'au-dessus d'eux, la bataille fait rage. Scène de mêlée. Des armes jonchent le sol. Tout à droite, la croupe d'un cheval quitte l'image. En arrière-plan, le paysage nous montre des arbres sur un rocher et un château fort.

**44/** (fol. 196 r°) *14,5 u*. Deuxième moitié de la première colonne, après 2 lignes de rubrique : « Comment les .II. bons chevaliers s'entrecourent sus les espees toutes nues ».

Joute de deux chevaliers. À gauche, un chevalier gît dans l'herbe, près de lui se trouvent une épée et une lance brisée. Au-dessus de lui, dépasse du bord gauche du cadre, l'encolure d'un cheval qui regarde la joute. Au fond, l'image se finit sur des arbres et un ciel en dégradé de bleus.

**45/** (fol. 199 v°) *16 u*. Tout en bas de la deuxième colonne, après 2,5 lignes de rubrique : « Cy endroit fine le compte a parler de lui et retourne a Guyron le courtois et a Danayn le roux ».

Dans le coin inférieur gauche, un jeune homme s'agenouille, mains en prière, devant un chevalier à cheval tout armé, qui le regarde. Dans le coin supérieur gauche, un chevalier chevauche, de dos, vers la gauche. Dans le coin inférieur droit, un petit chevalier chevauche vers la gauche (vers le jeune homme agenouillé), et fait un signe de parole. Dans le coin supérieur droit, deux chevaliers joutent. Derrière eux, apparaissent



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

deux autres chevaliers. Tout en haut, à droite de l'image, se dresse un donjon flanqué d'une chapelle.

**46/** (fol. 200 v°) *14 u.* Au milieu de la première colonne, après 2 lignes de rubrique : « Icy endroit fine le compte a parler de lui et parle de Guyron le courtois ».

Un chevalier chevauche de gauche à droite, au milieu de petits arbres. Il porte sa lance sur l'épaule et se retourne vers la gauche, pour parler aux deux hommes qui sont à cheval derrière lui et le regardent. Les chevaux de ces derniers semblent être à l'arrêt (les jambes à l'avant sont droites et celles de derrière sont coupées par le cadrage). Le premier homme fait un signe de parole et le second porte la main à son chapeau (une grosse coiffe enturbannée). Au fond, derrière un rocher, un château apparaît.

**47/** (fol. 205 v°) *15 u*. Deuxième moitié de la première colonne, après 2,5 lignes de rubrique : « Comment il laissa courre sur le grant chevalier et le feri si roidement qu'il le porta tout en ung mont ».

Un chevalier à cheval affronte, épée brandie, un groupe serré de chevaliers à cheval. Par terre, au premier plan, des corps de chevaliers et des écus gisent. On voit également deux croupes de cheval, dont l'une est affaissée. À l'arrière-plan, derrière le chevalier seul contre tous, deux élégantes femmes à cheval se regardent et discutent, dans une attitude de confidence.

**48/** (fol. 207 r°) *14 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne, après 2 lignes de rubrique : « Comment Guyron sailli sus moult vistement l'espee en la main toute nue ».

Combat à l'épée de deux chevaliers. Leurs chevaux se tiennent derrière chacun d'eux. À l'arrière-plan, une rangée d'arbres serrées circonscrit l'image, surmontée d'une bande de ciel d'un bleu intense.

**49/** (fol. 209 v°) *14,5 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne, après 2 lignes de rubrique : « Comment messire Lac mist la main a l'espee et se combati contre le chevalier ».

Combat à l'épée de deux chevaliers. Celui de gauche, au centre de l'image, brandit son épée à deux mains, jambes tendues, presque sur la pointe des pieds, comme pour se donner plus d'élan et de force. Derrière lui, apparaît l'encolure de son cheval. À l'arrière-plan, derrière une anfractuosité arborée, un groupe de cavaliers élégants



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

(femmes et hommes) arrive dans l'image.

**50/** (fol. 214 r°) *14 u*. Tout en haut de la première colonne, après 3 lignes de rubrique : « Ci endroit fine le compte a parler deulx deux et parle de Danayn le roux pour compter de ses aventures ».

Dans le coin supérieur gauche, un chevalier est allongé par terre, à côté de son épée et de son écu. Il soutient sa tête d'une main. Derrière lui, on voit brouter son cheval. Au centre supérieur de l'image, au milieu des arbres, un pavillon est ouvert et laisse voir une grande boîte dorée, près de laquelle une femme joue de la harpe. Trois hommes se tiennent devant elle et la regardent, recueillis (le premier à les mains cachées dans ses manches, dans une attitude monacale). Aux pieds de la femme, devant le pavillon, un chevalier barbu est allongé dans l'herbe, appuyé sur son coude gauche, jambes croisées. Il fait un geste de parole et regarde tranquillement un chevalier qui chevauche dans sa direction, au premier plan. Tout autour s'étale un tapis de petites fleurs bleues et jaunes.

**51/** (fol. 220 v°) *16,5 u*. Tout en bas de la deuxième colonne, après 2,5 lignes de rubrique : « Comment le chevalier lui couru sus et lui osta le heaume et lui abati la coiffe de fer sur les epaules ».

Scène d'intérieur : dans une salle voûtée, structurée par un pilier central, deux chevaliers se battent dans un corps à corps qui les fait rouler par terre. L'un est en train d'assommer l'autre avec le pommeau de son épée. Celui-ci a perdu son heaume et ne fait aucun geste pour se défendre. Du sang, sorti de sa tête, tâche le sol de la salle. Une femme regarde les combattants, mains tendues vers eux. À l'arrière-plan, une table abondante est dressée, autour de laquelle de nombreux convives, dont un roi, discutent. Tout en haut, à gauche, on voit une fenêtre à vitraux gris.

**52/** (fol. 224 v°) *15 u*. Première moitié de la première colonne, après 2 lignes de rubrique : « Comment il prinst son escu et son glaive et s'appareilla de la jouste ».

Combat de deux chevaliers à l'épée. Celui de droite se protège derrière un long écu, son heaume est fermé et il tend son épée horizontalement, vers son adversaire. Ce chevalier, au contraire, ne porte pas d'écu et son visage est découvert. Il brandit son épée et pose l'autre main sur le pommeau du glaive qu'il porte à sa ceinture, l'air fier. Des chevaux fougueux s'agitent derrière eux. Tout en bas de l'image, un chevalier est étendu sur le dos.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**53/** (fol. 228 r°) *15 u*. Au milieu de la deuxième colonne, après 1,5 lignes de rubrique : « Cy endroit fine le compte a parler de lui et parle de mons. Lac ».

Un chevalier chevauche et arrive. Au centre de l'image, coule une fontaine près de laquelle un chevalier est accoudé, ses armes posées à côté de lui (son cheval est derrière lui). Son autre main est paresseusement posée sur l'un de ses genoux repliés. Ce chevalier en regarde un autre qui arrive de la droite, de l'autre côté de la fontaine, et qui s'arrête devant lui, jambes tendues dans ses étrillés. À l'arrière-plan, dans une forêt, se dresse un château. Du haut des remparts, une main posée sur un créneau, un homme regarde ce chevalier qui arrive.

**54/** (fol. 230 v°) *14 u*. Au milieu de la deuxième colonne, après 2,5 lignes de rubrique : « Comment le chevalier se lanca avant et prist son escu et son glaive qu'il avoit pendu a ung arbre »

Joute de deux chevaliers, dans une posture encore équilibrée car le choc est sur le point d'avoir lieu. Leurs chevaux sont tendus dans l'élan, bouche ouverte. À droite de l'image, une femme montée en amazone regarde les combattants et fait un signe de parole. Au fond, derrière une colline arborée, un chevalier observe lui aussi la joute, tandis que son cheval détourne la tête pour regarder vers la gauche. Plus loin, au sommet de la colline et derrière un bosquet d'arbres, apparaît la silhouette pâle et fondue dans le ciel bleu, des fines tourelles d'un château.

**55/** (fol. 233 r°) *15 u*. Première moitié de la deuxième colonne, après 1,5 lignes de rubrique : « Ci endroit fine le compte et parle des .II. bons chevaliers ».

Au milieu d'un bosquet d'arbres serrés, deux chevaliers se combattent à l'épée. Plus loin, dans le coin supérieur droit, deux hommes à cheval sont arrêtés (l'un d'eux a les mains croisées sur le devant de sa selle) et discutent ensemble. Ils sont tournés vers les combattants mais se regardent l'un l'autre. Dans le coin supérieur gauche, une femme à cheval quitte l'image, au milieu des arbres, désignant une direction devant elle.

**56/** (fol. 235 v°) *15 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, après 3,5 lignes de rubrique : « Cy endroit fine le compte a parler des deux preudomes et parle de Danayn le roux pour compter de ses aventures et de ses fais ».

À gauche, deux chevaliers sont assis au bord d'une fontaine et discutent. L'un d'eux



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

est accoudée à la margelle et fait un signe de parole. Son cou saigne. L'autre fait aussi un signe de parole avec sa main gauche. Il est barbu et saigne du bras droit. Tous deux regardent un chevalier chevaucher vers eux.

**57/** (fol. 239 v°) *16 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, après 1,5 lignes de rubrique : « Cy endroit fine le compte et parle du noble roy Meliadus ».

Derrière le mur d'enceinte d'un château, au sein d'une ville fortifiée, un homme parle avec un chevalier.

**58/** (fol. 245 r°) *14 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, après 2 lignes de rubrique : « Cy empres s'ensuit comment Galehoth le brun se combati contre le jayant ».

Corps-à-corps de deux chevaliers qui roulent à terre et se battent avec leurs poings gantés de fer. Le plus grand, barbu à grosse tête, est saisi à la gorge par l'autre. Une femme les regarde, levant les mains de stupéfaction. Tout à droite, un groupe serré de chevaliers et d'hommes à cheval discutent, têtes penchées les uns vers les autres.

**59/** (fol. 249 v°) *15 u*. Au milieu de la première colonne, après 2 lignes de rubrique : « Comment les deux chevaliers laissierent courre l'un encontre l'autre ».

Dans une prairie bordée d'arbres, deux chevaliers joutent. Une femme montée en amazone sur un cheval nous tourne le dos et regarde en direction des combattants ou alors plus loin, en direction d'une structure en charpente de bois, carrée (un gibet), d'où pendent des corps, dessinés schématiquement à l'encre brune.

**60/** (fol. 251 v°) *15 u*. Première moitié de la deuxième colonne, après 2,5 lignes de rubrique : « Comment le chevalier mist la main a l'espee quant il ot son glaive brisié ».

Dans le coin inférieur gauche, trois chevaliers à cheval bondissent, lance en avant, dans une même attitude. Dans le coin inférieur droit, un coffre est posé à terre et des chevaliers sont assis, les yeux fermés, dans une sorte d'abri en bois. Derrière eux, un groupe de chevaliers chevauchent hors de l'image. Dans le coin supérieur gauche, un pavillon est dressé, duquel sortent trois chevaliers. Tout au fond, un château apparaît. Dans le coin supérieur droit, trois chevaliers se tiennent debout. Tout au fond, un autre château apparaît.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**61/** (fol. 254 v°) *13,5 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, après 4,5 lignes de rubrique : « Comment le nain hauca les courgiee et feri Hector le brun emmi le visage a decouvert et lui fist le sang saillir de plusieurs pars ».

Scène d'intérieur (même cadre, décor et composition que l'image 51) : à gauche, deux femmes tendent les mains vers un nain qui se tient au centre de l'image. Il est tourné vers cinq hommes assis à table (le nain nous tourne donc le dos), et fait claquer son fouet en direction de l'homme assis au centre. Le visage des hommes est comme égratigné de gris et l'un d'eux fait un signe de parole. À droite, un valet arrive dans l'image, apportant une aiguière. En haut, à gauche, derrière les femmes, une fenêtre nous laisse voir du ciel bleu.

**62/** (fol. 256 v°) *15 u*. Au milieu de la deuxième colonne, après 2 lignes de rubrique : « Comment Helyanor le povre laissa courre sur eulx le glaive brisié ».

Joute de deux chevaliers. Celui de gauche abat son adversaire dont la lance est brisée et dont le cheval s'affaisse, sous la puissance du coup. Il se cramponne à sa selle. Sous eux gisent deux autres chevaliers. À l'arrière-plan, à gauche, trois femmes regardent la joute d'un air ému. À l'arrière-plan, à droite, un groupe serré de chevaliers à cheval regarde aussi la joute.

[Le bas du folio 259 v° indique : « Cy fine le premier livre de Guyron le courtois ».

Le folio 260 r° est resté blanc ; le folio 260 v° également, sauf qu'une rubrique est écrite, au milieu de chacune des deux colonnes tracées : « Cy endroit fine le premier livre de Gy. Le c. » et « Cy commence le second livre de G. le c. »]

Dans la synthèse thématique qui va suivre, nous ne compterons pas l'incipit, composé de quatre scènes pour lesquelles une synthèse propre est nécessaire. C'est pourquoi les totaux des miniatures de la synthèse générale seront faits sur 61 miniatures.

## Synthèse incipit

1) SCÈNES DE RENCONTRE/DISCUSSION : 4
2) SCÈNES DE CHEVAUCHÉE : (2), 3



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

3) SCÈNES DE BATAILLE : 1

La répartition thématique des quatre scènes de l'incipit est bien équilibrée et correspond à nos trois catégories principales. Nous remarquons que l'image 2 figure entre parenthèses, car elle montre en fait un décor vide : un château fort vidé de son seigneur et de ses chevaliers que nous retrouvons immédiatement et suivons dans l'image 3, chevauchant dans une forêt. Nous retrouverons une structure analogue (entre décors « vides » et forêt) dans les deux incipits du volume 357 qui suit celui-ci – nous analyserons le sens possible de ces figurations au cours de la synthèse que nous ferons de ce programme iconographique.

Notons enfin que la scène de bataille, qui ouvre l'incipit et le manuscrit, n'est pas représentative de toutes celles qui suivront dans le programme, faites de joutes et de mêlées spectaculaires entre chevaliers. Elle est même unique en son genre : il s'agit d'un combat entre un homme et un lion. Elle renvoie en quelque sorte à un passé mythologique de notre texte, avec l'histoire du sarrasin Esclabor sauvant l'empereur romain des griffes d'un lion, au début du *Roman de Meliadus*[592]. Même s'il ne s'agit pas d'une bataille *classique* par rapport à toutes celles de notre programme, la dimension spectaculaire n'en est pas moins présente. Elle se retrouve à deux niveaux : d'une part, dans le sujet choisi (voir un homme affronter un lion !), d'autre part, dans la mise en abyme du regard, puisque là aussi, comme dans la majorité des scènes de bataille du manuscrit, un personnage (et pas n'importe lequel puisqu'il s'agit de l'empereur) assiste en spectateur au combat.

## Synthèse générale

- SCÈNES DE RENCONTRE/DISCUSSION : 5, 7, 10, 11, 18, 19, 24, 29, 30, 32, 40, 41, 46, 50, 53, 56, 57.
  - Soit 17/61
- SCÈNES DE CHEVAUCHÉE : 9, 20, 22, 33, 35, 37, 38, 39, 60.
  - Soit 9/61

[592] Nous retrouvons cette scène dans deux autres incipits, ceux des manuscrits BnF fr. 338 (cf. Annexe) et BnF fr. 359, deuxième volume de la série des six manuscrits BnF fr. 358-363 que nous n'avons pas inclus dans notre corpus, étant plus tardifs (deuxième moitié du XV^e siècle).



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

- SCÈNES DE BATAILLE : 3, 4, 6, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 23, 25, 26, 27, 31, 34, 36, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 58, 59, 62.
  - Soit 32/61

- IMAGES HORS-CATÉGORIES : 2 (violence sur civil) ; 28 (des pavillons devant un château) ; 61 (violence sur civil).

## Remarques

Nous nous efforçons dans la mesure du possible à ne faire figurer les miniatures que dans une seule catégorie, afin de clarifier nos résultats. Mais il est évident que, par la nature même des miniatures médiévales, certaines pourraient aller dans plusieurs catégories. Ainsi, les images 3 et 8 figurent l'instant qui suit immédiatement un affrontement : lorsque les chevaliers vaincus gisent à terre. La proximité temporelle avec la bataille dont ces scènes résultent nous incite à les inclure dans la catégorie « Bataille ».

L'image 12 représente une scène de chevauchée, mais il s'agit d'une course poursuite. C'est pourquoi nous la comptons parmi les scènes de bataille. L'image 23 présente deux scènes conjointes de chevauchée et de bataille. Nous avons décidé de l'inclure dans la catégorie « Bataille » car la rubrique insiste sur ce point. L'image 24 ne présente pas de signes directs de discussion (dans la gestuelles des bras et des mains), mais il s'agit de la réunion de chevaliers autour d'un chevalier blessé qu'ils soutiennent. Nous l'incluons donc dans la première catégorie.

Les images 35 et 37 représentent des chevaliers à cheval qui entrent dans un château. Il ne s'agit donc pas d'une scène type de chevauchée dans la forêt, comme c'est majoritairement le cas. L'image 46 présente une scène de discussion au moment d'une séparation entre un chevalier et des hommes en civil. Les scènes de séparation sont assez rares dans nos programmes iconographiques, c'est pourquoi nous la pointons ici. Dans la majorité des cas, la discussion résulte au contraire d'une rencontre. Les rubriques qui accompagnent les images sont souvent assez vagues, dans ce manuscrit. Elles ne nomment pas toujours les personnages en question et se contentent d'indiquer : « les chevaliers », « eux », « lui », *etc.*



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Enfin, nous comptons dans ce programme iconographique trois scènes d'intérieur, ce qui est peu sur un tel corpus : 11 (scène de repas), 51 (scène de banquet interrompue par un duel) et 61 (scène de banquet interrompue par une provocation agressive). Ces trois scènes d'intérieur sont toutes liées au moment du repas dans un château. C'est donc une pause confortable dans le temps de l'errance chevaleresque qui s'instaure, à l'abri du grand air. Seulement, deux repas sur trois se trouvent interrompus par des événements violents (attaque, combat, provocation), rappelant ainsi que les pauses dans l'aventure chevaleresque ne sont que de courte durée et faites uniquement pour enclencher l'action de nouveau, dans une autre direction et impulser une nouvelle dynamique au récit.

## Conclusion

Ce sont les scènes de bataille qui dominent, dans ce programme iconographique, représentant la moitié du corpus : 32 miniatures sur 62, alors que discussion et chevauchée totalisent 26 miniatures. Le rapport entre ces deux pôles majeurs de l'iconographie de *Guiron le courtois* est cependant assez équilibré. Et nous retrouvons bien représentées ici nos deux grandes tendances. D'autre part, les peintres figurent assez fréquemment le sang des chevaliers blessés, ce qui va dans le sens de cette thématique belliqueuse choisie par eux et qui en renforce le côté spectaculaire. Il faut noter encore l'importance de la mise en scène du regard, surtout durant ces scènes d'affrontement. Dans la majorité des cas, en effet, il y a toujours au moins un personnage pour regarder et commenter le combat qu'il regarde (car le spectacle suscite la parole). Le caractère spectaculaire de cette thématique des images adressées au lecteur du manuscrit se trouve alors directement mis en abyme dans les images elles-mêmes.

# SYNTHÈSE DU MANUSCRIT BNF FR. 357

Il s'agit du second des deux tomes d'un manuscrit du début du XV^e siècle (1410-1430), construit selon le modèle et le texte des deux volumes de l'Arsenal 3477-3478. Il est plus volumineux que le premier, avec 376 folios. Tout comme Arsenal 3478 dont il reprend la structure, il est divisé en deux parties (des folios 1 r° à 240 v° et 241 r° à 366 r°), donnant à lire deux versions de *Guiron le courtois*. Il se termine également par la *Compilation* de Rusticien de Pise, dans les dix derniers feuillets (366 r° à 376 v°).

Le dos de la reliure indique « II et III. Livres de Guyron le courtois ».

Les deux parties sont matérialisées par la présence d'une nouvelle miniature incipit, au folio 241 r°. Dans la première partie du texte, les rubriques qui accompagnent les miniatures sont écrites après l'image (contrairement au manuscrit BnF fr. 356, et contrairement à la tendance générale dans les manuscrits observés). Puis, à partir du folio 241 r°, les rubriques se trouvent écrites avant les miniatures, et sont plus courtes que celles de la première partie.

Les miniatures mesurent entre 14 et 18 unités de réglure et tournent généralement autour d'une taille moyenne de 15-16 unités de réglure.

Ce volume compte 81 miniatures (et non 80, comme l'indique R. Lathuillère, oubliant de mentionner celle qui est située folio 298 r°[593]). Les quatre dernières images du programme iconographique portent sur la *Compilation* de Rusticien de Pise : nous ne les prendrons donc pas en compte dans notre synthèse, nous arrêtant à 77 miniatures.

L'une des spécificités de ce programme iconographique, comme dans le premier volume, est la très fréquente mise en abyme du regard dans les miniatures : avec la présence de personnages (hommes et femmes) qui regardent et commentent, en spectateurs, l'action en train de se dérouler. La présence du sang lors des scènes de bataille y encore plus importante que dans le manuscrit 356 .

D'autre part, ce volume développe encore plus une tendance déjà présente dans le 356 : la multiplicité des scènes au sein de chaque miniature. En effet, chaque image offre beaucoup d'informations à voir, en plus de l'action principale. Chacune recèle de nombreux groupes de personnages figurés dans des actions, des attitudes différentes, ce qui oblige l'œil à scruter et à fouiller l'univers pictural. Cette tendance est typique de

[593] Roger LATHUILLÈRE, *Guiron le courtois*, *op. cit.*, p.68.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

l'évolution de la miniature dans les manuscrits du XV^e^ siècle, où le traitement des personnages, des attitudes, des paysages se raffine et se densifie et où la narration picturale relève moins du symbole et plus de la précision naturaliste qui donne à voir un monde détaillé, le plus proche possible de la *réalité* contemporaine des manuscrits[594].

On peut noter la présence étonnante d'une rubrique à la première personne, accompagnant l'image 5 : *comment je parlay au chevalier qui cy est et de la response que il me fist.* Nous n'avons pas rencontré d'autre cas de ce genre de glissement dans les rubriques (qui sont des instants condensés de narration et qui donc sont beaucoup moins souvent que le corps du texte le lieu de lapsus ou de marque d'inattention). Nous parlons de *glissement* car le début de la rubrique semble de formulation classique, avec un narrateur extradiédétique, même si elle ne contient finalement aucun élément net marquant cette extériorité. Cela explique peut-être pourquoi ce glissement a pu s'opérer : *Comment l'oste conte comment .III. chevaliers du chastel vindrent tous armés dun semblant et comment le premier jousta encontre le chevalier au noir escu et fu abatu et […]*.

Peut-on l'interpréter comme un petit dérapage d'un copiste qui fusionne avec sa fiction, qui se projette dans l'histoire qu'il écrit ? Ce genre de glissement d'une narration extradiégétique à une narration intradiégétique est plus fréquent au niveau d'une même phrase, dans le corps du texte. En effet, il arrive parfois que soudain un « je » surgisse d'une narration à la troisième personne, comme si la présence de l'auteur, de l'instance productrice du récit, bouillonnait sous la narration extérieure et ne pouvait se retenir de jaillir à la surface du texte. Il arrive d'ailleurs que les rubriques de texte qui ponctuent régulièrement les colonnes portent directement sur la narration. Là encore, c'est étonnant: comparées à celles qui portent sur l'action, les informations délivrées ne sont ni particulièrement spectaculaires, ni facilement cernables. Les informations portant sur l'action, quant à elles, mêmes lorsqu'elles sont relativement floues ou générales, renvoient cependant à des épisodes qui sont autant de jalons facilement repérables dans la narration (« Comment les chevaliers se combattirent l'un l'autre », par exemple).

Ainsi, nous pouvons lire, dans ce manuscrit, des rubriques donnant au lecteur des informations du type : « Comment le chevalier refuse au roy Melyadus a li dire ce q'uil li demande » (fol. 231 r° ), « Des nouvelles que le chevalier conte au roy Melyadus »

[594] Avec la perte du symbole, dans les miniatures, le monde se fixe et se clôt.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

(fol. 231 v°), « Comment le roy Artus respont au chevalier et li demande qui li a dit ces nouvelles » (fol. 236 r°). Nous sommes loin ici de ces détails spectaculaires qui nous semblent dignes d'être retenus, loin des rubriques qui portent sur les actions chevaleresques. Pourtant, ces indications sont récurrentes, dans ce manuscrit comme dans d'autres, et il nous semble qu'elles révèlent en partie quelle place est donnée au récit, quelle puissance est accordée à la parole échangée à l'intérieur du roman. Celle-ci y est tout aussi importante que les actes de bravoure guerrière (cf. les répartitions des thèmes iconographiques). Tout comme les joutes, elle permet notamment, de construire (en nouant ou en dénouant) des relations entre les personnages, de construire le monde fictionnel.

## Description des folios

**1/** (fol. 1 r°) Incipit fatigué, de même composition et même taille que celui du BnF fr. 356 : décor fleuri marginal abondant et miniature qui occupe la largeur des deux colonnes et les deux tiers de la hauteur de la page. Image quadripartite (même si aucun découpage intérieur ne matérialise cette répartition, nous l'adoptons par commodité) que nous lisons dans le sens des aiguilles d'une montre, en partant du coin supérieur gauche :



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

| 1 | 2 |
|---|---|
| Un château (très abîmé, couleurs effacées) duquel sortent… | … deux cavaliers qui suivent, de gauche à droite, un chevalier à cheval qui fait le signe de la parole. Devant eux, un champ ensanglanté est jonché de reliefs de bataille : armes, membres sanguinolents… Deux élégantes femmes (abîmées) chevauchent face à ce groupe. |
| À la jonction de ces quatre parties,<br>au milieu d'une forêt,<br>se dresse une croix de carrefour sur un perron. | |
| 4 | 3 |
| … tout un groupe à cheval (femmes et hommes) mené par un chevalier. Ils échangent des signes de parole et vont donc de gauche à droite. Juste au-dessus de ce groupe serré (donc à la frontière avec la partie 1), un chevalier se repose, la tête sur son écu, étendu sous un arbre, près d'une fontaine. | Un grand château fort, herse ouverte, dans lequel s'apprêtent à entrer… |

**2/** (fol. 7 r°) *16,5 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne, suivie par 3 lignes de rubrique : « Ainsi comme le Morholt d'Irlande qui portoit l'escu d'azur sans autre taint se combaty encontre .XX. chevaliers armés de toutes armes qui estoient du royaume d'Estrangorre et les desconfit tous. »

Combat à l'épée de deux chevaliers à cheval. Celui de droite est en train de tomber et va grossir le tas de chevaliers ensanglantés qui gisent derrière lui. Derrière, il reste encore un chevalier à cheval qui attend sans doute son tour… Tout au fond, apparaissent les têtes d'une femme et de trois chevaliers qui regardent le massacre.

**3/** (fol. 8 v°) *16,5 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Ainsi comme le roy Meliadus jousta au mauvais chevalier de Cornouaille qui portoit l'escu my party de blanc et d'azur qui en trayson abaty le Morhault d'Irlande. »

Joute de deux chevaliers. Trois chevaliers gisent à terre. Derrière, un chevalier et



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

une dame à cheval regardent la scène, la tête penchée l'un vers l'autre.

**4/** (fol. 14 v°) *16,5 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, après 5 lignes de rubrique : « Ainsi comme le roy Pharamont de Gaule et le roy Melyadus et messire Lac et le Morhault d'Irlande se sont assis en une forest et parollent ensemble en racomptant leurs aventures l'un a l'autre. »

Quatre chevaliers assis dans la forêt se parlent, deux à deux.

**5/** (fol. 28 v°) *15 u*. Tout en haut de la première colonne, suivie par 5 lignes de rubrique : « Comment loste conte comment .III. chevaliers du chastel vindrent tous armés d'un semblant et comment le premier jousta encontre le chevalier au noir escu et fu abatu et comment je parlay au chevalier qui cy est et de la response que il me fist. »

Joute de deux chevaliers. Des chevaliers et des dames à cheval les observent. Au fond, un chevalier est étendu (mort ou blessé) devant un château.

**6/** (fol. 33 v°) *16 u*. Première moitié de la deuxième colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Ainsi comme Helayn li Bloys se combat a l'espee encontre Aphasar le Mescongneu pour delivrer une demoiselle de mort et sont ambedeux a pié armés de toutes armes. »

Combat à l'épée de deux chevaliers. Une femme et un nain élégant les regardent. Au fond, un groupe serré de chevaliers à cheval regardent arriver un chevalier à cheval.

**7/** (fol. 35 r°) *16,5 u*. Tout en bas de la deuxième colonne, suivie par 5 lignes de rubrique : « Ainsi comme le roy Pharamont, le roy Melyadus, messire Lac, le Morholt d'Irlande encontrerent i chevalier armé d'unes armes vermeilles qui menoit o lui une damoiselle la plus lede et la plus hydeuse qu'ilz eussent onques veue. »

Un groupe de chevaliers à cheval rencontre un chevalier et une belle dame élégante, à cheval eux aussi.

**8/** (fol. 36 v°) *16 u*. Au milieu de la deuxième colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Ainsi comme Hervieux de Rivel armés d'unes armes vermeilles jousta encontre le Morholt d'Irlande qui est armés d'unes armes d'azur et l'abaty a terre moult felonessement. »

Joute de deux chevaliers. Un groupe serré de chevaliers à cheval et une femme les



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

observent.

**9/** (fol. 39 v°) *16,5 u*. Deuxième moitié de la première colonne, suivie par 3 lignes de rubrique : « Ainsi comme le Morholt d'Irlande jousta encontre .III. chevaliers a l'entrée d'un chastel et abaty tous les .III. l'un apres l'autre. »

Joute de deux chevaliers. Celui de droite est sur le point de tomber en arrière. Deux chevaliers gisent à terre. Derrière le vainqueur, une femme et un homme, têtes penchées l'un vers l'autre, dans une attitude de complicité et de confidence, se parlent en regardant la scène.

**10/** (fol. 41 r°) *17,5 u*. Au milieu de la deuxième colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Ainsi comme le Morholt d'Irlande jousta a .I. chevalier a l'issue d'un fleuve que cil gardoit et avoit le Morholt en sa compaignie le tres layde damoiselle et la desloyauté. »

Joute de deux chevaliers, mais celui de gauche est déjà à terre. Derrière le vainqueur, une femme élégante, montée en amazone, regarde la scène (son visage est effacé). Tout au fond, on voit un château au milieu de la forêt. Le ciel est d'un bleu sombre, strié de gris, tout en haut duquel est dessinée une rangée d'étoiles dorées.

**11/** (fol. 42 v°) *16 u*. Tout en haut de la première colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Ainsi comme le Morholt occist .I. chevalier a la jouste pour achoison de la tres desloyal damoiselle qu'il conduisoit mais le Morhault le fist encontre son cuer. »

Un chevalier fait bondir son cheval, épée brandie. Il vient de désarçonner son adversaire qui gît sous lui. Derrière, un groupe d'hommes et de femmes à cheval discutent en regardant la scène. Au loin, une femme chevauche en se retournant vers le chevalier abattu, les mains en prière, serrées sur sa poitrine.

**12/** (fol. 47 r°) *14 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Ainsi comme grant planté de chevaliers et de sergens tous armés prennent le bon Morholt qui desarmés estoit par le pourchas de la tres desloyal damoiselle. »

La moitié gauche de l'image représente un château fort, pont-levis baissé. En haut du mur d'enceint, un homme regarde au-dehors. La moitié droite représente deux chevaliers qui font face à un homme barbu étroitement escorté par deux hommes.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**13/** (fol. 49 v°) *14 u*. Tout en haut de la première colonne, suivie par 2 lignes de rubrique : « Comment Danayn jousta encontre Helayn le Bloys et Amant de l'Espine et les abaty. »

Deux chevaliers gisent à terre, l'un contre l'autre. La croupe d'un de leurs chevaux en train de s'enfuir est encore visible au-dessus d'eux. Un chevalier et une dame à cheval rencontrent un chevalier suivi d'une dame, à cheval, qui s'adressent à eux.

**14/** (fol. 53 r°) *17,5 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, suivie par 6 lignes de rubrique : « Ainsi comme Guyron le courtois armés dunes armes noires mist a desconfiture par la prouesse .XXXIII. chevaliers qui estoient armés de toutes armes et .XXXV. sergens armés et puis abaty d'un glayve Danayn le roux et mons. Lac et Amant de L'Espine et mons. Helayn le Bloys. »

Joute de deux chevaliers. Celui qui est sur le point de tomber a déjà, sous son cheval, un chevalier écroulé. Au premier plan s'étalent par terre quatre corps de chevaliers.

**15/** (fol. 59 v°) *17,5 u*. Tout en haut de la première colonne, suivie par 3 lignes de rubrique : « Ainsi comme Danayn le roux abaty a terre mons. Yvain le courtois chevalier pource qu'il l'avoit oste hors de son penser. »

Un chevalier chevauche vers un chevalier assis dans l'herbe qui lève la main vers celui qui arrive. Plus loin, un autre chevalier à cheval regarde celui qui arrive.

**16/** (fol. 66 v°) *15 u*. Au milieu de la deuxième colonne, suivie par 3 lignes de rubrique : « Ainsi comme messire Lac abaty a terre mons. Gauvain le nepveu au roy Artus d'un glayve moult felonnessement. »

Un chevalier blessé gît. Au-dessus de lui, un chevalier, blessé lui aussi, est assis. Une dame à cheval regarde le chevalier qui est assis. Un chevalier chevauche vers les chevaliers blessés, tenant par la bride un cheval. Au-dessus de tout ces groupes, des hommes et des femmes serrés les uns contre les autres, discutent.

**17/** (fol. 77 v°) *15 u*. Au milieu de la deuxième colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Comment le roy de Norhombrelande josta encontre Galehot et brisa son glayve et comment Galehot le prist par les flans tous armés et puis leur rendy et s'en party. »



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Deux chevaliers chevauchent sur le même cheval (celui qui est « pris » porte une couronne d'or). Derrière eux, apparaît un tas serré de chevaliers vaincus. Entre les arbres de la forêt, ressortent trois têtes d'hommes qui regardent les deux chevaliers.

**18/** (fol. 80 r°) *16 u*. Au milieu de la première colonne, suivie par 2 lignes de rubrique : « Ainsi comme Guyron abaty .I. chevalier filz d'un vavassour a coup de lance. »

Un chevalier chevauche, lance sur l'épaule. Devant lui, gît un chevalier : est-ce une rencontre ou bien le résultat d'une joute qui vient d'avoir lieu entre ces deux personnages, comme l'indique la rubrique ? L'image est ambiguë. Au second plan, un homme et une femme discutent et un château se dresse, porte ouverte.

**19/** (fol. 83 r°) *16 u*. Première moitié de la première colonne, suivie par 5 lignes de rubrique : « Ainsi comme Helyados armés de toutes armes tient Helyan le cousin Danayn le roux par les cheveux qui est tous nuz en brayes et en chemise et hauce l'espee et fait semblant qu'il li veuille copper la teste. »

Un chevalier, debout, brandit son épée au-dessus d'un homme qu'il tient par les cheveux. L'homme est en chemise blanche, jambes nues, à genoux, les mains croisées sur sa poitrine et les yeux baissés. Au second plan, un couple chevauche, regardant la scène. Derrière un pic rocailleux, un chevalier en selle semble attendre, à côté d'un autre cheval.

**20/** (fol. 99 r°) *17 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Comment Guyron abaty a terre moult felonnessement le chevalier qui menoit .I. autre chevalier les mains liees a pié et comment Guyron le deslia et delivra du tout. »

À gauche, un chevalier gît à côté de sa lance. Son cheval, au-dessus de lui, le regarde avec des yeux ronds. À droite, un chevalier barbu, à cheval, délie les mains d'un autre chevalier à cheval. Les liens sont figurés par une fine cordelette dorée.

**21/** (fol. 101 r°) *16,5 u*. Première moitié de la deuxième colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Comment le nepueu au roy d'Escoce occist son compaignon et comment le roy Melyadus s »adresce encontre .I. chevalier et le getta mort a terre et comment le roy Melyadus fut pris. »



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Miniature saturée de personnages. À terre, gisent de nombreux corps de chevaliers. Deux femmes et un homme à cheval regardent un groupe de chevaliers qui discutent.

**22/** (fol. 112 r°) *15 u*. Tout en haut de la première colonne, suivie par 3 lignes de rubrique : « Comment Guyron abaty le nepveu au roy d'Escoce a cop de lance et comment il s'en party moult tost pour ce qu'il ne voloit mie estre cogneüz. »

Joute de deux chevaliers. Celui de droite se fait renverser. Derrière eux, un groupe serré de chevaliers à cheval et une dame regardent la scène.

**23/** (fol. 122 v°) *14 u*. Tout en haut de la première colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Comment le chevalier parle a Brehus et comment Brehus s'appareille de la jouste et le chevalier aussi et comment le chevalier fu abatus moult felonnessement a terre. »

Joute de deux chevaliers. Derrière chacun d'eux, une dame montée en amazone regarde la joute, en faisant des signes de parole.

**24/** (fol. 131 r°) *15 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, suivie par 5 lignes de rubrique : « Comment lermite conte a Brehus le lignage de Febus et comment il fu preus aux armes et comment il dist qu'il yroit du royaume de Logres pour gaignier le roy de Norgales, le roy de Gales et le roy de Norhombrelande. »

Dans l'herbe, au seuil d'une maison troglodyte, un homme élégant parle avec un ermite. Derrière celui-ci, une découpe dans la terre nous permet de voir un salle voûtée avec un autel surmonté d'une croix.

**25/** (fol. 140 r°) *18 u*. Tout en haut de la première colonne, suivie par 3 lignes de rubrique : « Comment Febus leva une lame que le geant ne povoit lever pource que il vouloit veoir celluy qui estoit dessoulz qui avoit occis son pere. »

Une tombe ouverte nous laisse voir un homme couronné, les yeux clos, étendu à côté de son armure. Un jeune chevalier est penché sur lui et tend les bras vers ce corps de roi. Il porte une coiffe noire (comme hérissée de plumes) piquetée d'or. En face de lui, au-dessus du tombeau, se tient un grand chevalier barbu qui porte une grosse coiffe dorée. Deux autres hommes sont présents. Ils marchent en discutant vers les deux chevaliers qui regardent la tombe.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**26/** (fol. 152 r°) *16,5 u*. Tout en haut de la deuxième colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Comment Abilan et le chevalier de la tour abatirent l'un l'autre moult fierement a terre et cet Abilan le mist au dessoubz a l'espee tranchant. »

Joute de deux chevaliers. Celui de droite a la lance de son adversaire plantée dans sa poitrine ensanglantée. Au second plan, un chevalier chevauche hors d'une tour.

**27/** (fol. 153 r°) *16,5 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne, suivie par 3 lignes de rubrique : « Ainsi comme Guyron abaty a terre moult felonnessement le chevalier et comment il brisa son bras au cheoir qu'il fist et du grant cry qu'il fist. »

Au premier plan, deux chevaliers gisent à terre. L'un d'eux, bouche ouverte, tend sa main gauche en l'air. Derrière eux, un chevalier apparaît derrière un rocher et tend la main vers le château situé au centre de l'image. Un chevalier chevauche vers les deux chevaliers étendus à terre, mais il regarde derrière lui, d'où il vient. Tout en haut de l'image, un ermite marche, tenant un chapelet et un bâton. On aperçoit également deux croupes de chevaux, la tête d'un troisième, ainsi que des morceaux de corps de chevaliers abattus.

**28/** (fol. 166 v°) *15,5 u*. Première moitié de la deuxième colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Comment Guyron parle aux .XX. chevaliers et comment il lessa courre sus eulx et abaty le premier et le secont et comment .III. chevaliers vindrent sus li a cop de lance. »

À gauche, un chevalier barbu se tient à l'entrée d'un château et s'adresse à un chevalier qui chevauche à sa rencontre. À droite, des corps de chevaliers et de chevaux gisent.

**29/** (fol. 173 v°) Tout en haut de la première colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Comment Guyron et Danayn abatirent l'un l'autre a terre et comment Danayn parle a Guyron de ce qu'il a este abatus a terre et mist la main a l'espee. »

Deux chevaliers roulent par terre dans un corps à corps violent. De l'autre côté d'une rivière, un homme et une femme les observent en discutant. C'est une miniature soignée, le ciel y est sombre strié de gris et surmonté d'une bande d'étoiles. L'atmosphère est lourde, presque orageuse, et la blancheur de la robe de la femme en ressort davantage.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**30/** (fol. 178 v°) Tout en haut de la deuxième colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Comment Guyron se mist au dessus de la montaigne l'espee a la main et dist au geant que il lo occira et comment prist le geant une massue, mais Guyron l'abaty a terre. »

Au centre de l'image, un grand chevalier très barbu est étendu à terre, yeux clos. Il perd beaucoup de sang au niveau de la tête et de la poitrine. Il tient encore une longue massue. À droite, un chevalier est en train de délier les mains d'un chevalier attaché à un arbre.

**31/** (fol. 184 v°) Au milieu de la deuxième colonne, suivie par 3 lignes de rubrique : « Comment le Bon Chevalier sans Paour abaty a terre le chevalier du chastel et le fery emmy le pis moult felonnessement. »

Joute de deux chevaliers. Celui de droite se fait renverser. Derrière le mur d'enceinte d'un château proche, des hommes et des femmes observent la scène en discutant.

**32/** (fol. 192 r°) Tout en haut de la deuxième colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Ainsi comme le Bon Chevalier sans Paour apperceut Nathan et toute sa compaignie qui chevauchoient moult noblement comment il li court sus et l'abaty a terre. »

Joute de deux chevaliers. Celui de gauche se fait renverser. Sous lui, gît le cheval du chevalier qui s'est fait précédemment renverser et qui est encore étendu à terre, à côté d'un autre chevalier vaincu lui aussi. Tout à gauche de l'image, une femme chevauche en détournant la tête de cette scène.

**33/** (fol. 195 v°) Au milieu de la première colonne, suivie par 3 lignes de rubrique : « Comment la damoiselle qui traysoit le bon chevalier le maine en la maistre forteresse et le mist en une chambre ou il navoit fors .I. lit. »

Une élégante femme revêtue d'une robe d'un bleu intense, mène par le bras un homme, tout aussi élégant, vers un donjon dont elle désigne la porte ouverte avec son autre main.

**34/** (fol. 203 r°) Au milieu de la première colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Comment Guyron abaty le chevalier aux armes noires a terre et ne pouoient pas moult chevauchier fort pour la noif qui estoit grant a celluy termine. »

Joute de deux chevaliers. Celui de droite est renversé et tombe en gesticulant. Derrière le vainqueur, un homme et un femme regardent sagement la scène.

**35/** (fol. 208 v°) Deuxième moitié de la première colonne, suivie par 2 lignes de rubrique : « Comment Guyron abaty a terre le chevalier a cop de lance et comment il li rent son cheval. »

Joute de deux chevaliers. Le vainqueur regarde celui de gauche qui est en train de tomber en arrière et dont la croupe du cheval s'affaisse. Une dame à cheval le regarde tomber également.

**36/** (fol. 215 r°) Tout en haut de la deuxième colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Comment toutes les damoiselles qui estoient ou paveillon lievent encontre Danayn fors celle qui se seoit dedens le lit et comment ilz firent seoir Danayn encoste eulx. »

Trois femmes sont assises à l'entrée d'un grand pavillon ouvert, à l'intérieur duquel une femme est allongée sur un lit. Elles ont des gestes accueillants pour le chevalier qui arrive.

**37/** (fol. 220 r°) Deuxième moitié de la première colonne, suivie par 2,5 lignes de rubrique : « Comment Danayn abaty le chevalier de la tour a coup de lance si fort qu'il le fist flatir a genoulx a terre. »

Au premier plan, un pavillon avec trois dames assises. Au second plan, deux chevaliers joutent. Celui de droite se fait renverser, le bras droit en l'air, la main gauche cramponnée à sa selle… Sa lance tombe à terre.

**38/** (fol. 225 r°) Au milieu de la première colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Comment Guyron abaty le seigneur de la tour moult felonnessement a terre et li fist une grant playe emmy le pis et jut illeuc a terre une grant piece aussi comme tous pasmés. »

Un chevalier ensanglanté est étendu à terre, bouche ouverte. Son cheval s'enfuit de l'image. Au-dessus de lui, un chevalier à cheval s'en va.

**39/** (fol. 231 v°) Au milieu de la première colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Comment li chevaliers respont au roy Melyadus et des parolles qui li dist et coment ilz



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

joustent ensemble et fu li chevaliers abatus a terre mais il se relieve moult vistement. »

Joute de deux chevaliers. Le vainqueur, au cheval en pleine extension, frappe son adversaire si fort que sa lance se brise. Au fond, un homme et une femme observent la scène. L'homme est tourné vers la femme comme s'il lui parlait à l'oreille.

**40/** (fol. 238 r°) Tout en haut de la première colonne, suivie par 4 lignes de rubrique : « Comment le roy compte a son compaignon comment le roy Uterpendragon et Galehot vindrent devant la damoiselle de cestuy chastel por son congié. »

Deux chevaliers chevauchent ensemble. Au fond, s'étend un grand château aux fines tourelles et à la belle toiture de tuiles colorées (comme on en trouve en Bourgogne notamment, par exemple aux hospices de Beaune).

**41/** (fol. 241 r°) Deuxième incipit du volume avec rinceaux fleuris dans les marges. Miniature qui occupe, comme la première, la largeur des deux colonnes et les deux-tiers de la hauteur de la page. Image quadripartite, aux marges très fleuries, que nous lisons dans le sens des aiguilles d'une montre, en partant du coin supérieur gauche :



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

| 1 | 2 |
|---|---|
| Une cathédrale gothique, avec une fontaine carrée sur le devant. Le paysage est vallonnée et un moulin à vent apparaît en haut d'une colline. | Dans la forêt, un poteau porte une grande inscription en lettres noires (illisibles). |
| À la jonction de 1 et 4,<br>s'étale une forêt giboyeuse<br>(un sanglier et un cerf). | À la jonction de 2 et 3, deux chevaliers chevauchent de droite à gauche, en se regardant.<br>Derrière eux,<br>deux écus sont attachés à deux troncs d'arbres. |
| 4 | 3 |
| Tout un groupe courtois de chevaliers et de dames à cheval avance, de gauche à droite, vers la forêt où les deux chiens les ont précédés. On voit même, parmi eux, un écuyer à pied mener un chameau par la bride… | Deux chiens (un blanc, l'autre marron) gambadent dans la forêt, de gauche à droite. |

**42/** (fol. 243 r°) *15,5 u*. Au milieu de la première colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Comment le roy Melyadus se combati aux .VI. chevaliers qui venoient aprés la damoiselle. »

Cette miniature compte onze personnages accompagnés d'autant de chevaux (dont certains sont coupés par le cadre, tout de même !). Scène de mêlée. Au centre, deux chevaliers joutent. Autour d'eux, des chevaliers se battent à l'épée, tombent de cheval. Tout en haut de l'image, une femme et un homme observent la scène.

**43/** (fol. 245 r°) Deuxième moitié de la première colonne, surmontée de 3 lignes de rubrique : « Cy fine le compte a parler du roy Melyadus de Leonois et retourne a Guyron le courtois pour dire de ses aventures. »



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Deux chevaliers chevauchent, le visage tourné l'un vers l'autre. Au second plan, un chevalier solitaire chevauche, dans le sens inverse, de droite à gauche.

**44/** (fol. 250 r°) Tout en bas de la deuxième colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Comment les chevaliers qui la damoiselle conduisoient furent mis a desconfiture. »

Scène de mêlée, avec blessés à terre, observée par une femme à cheval. La miniature compte 7 chevaliers et 14 chevaux (dont 3 vraiment entiers, 2 encolures, 9 croupes…).

**45/** (fol. 258 v°) En haut de la deuxième colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Comment le chevalier monta sur son cheval et laisse courre l'autre au ferir des esperons. »

Joute de deux chevaliers. Nous sommes juste après l'impact des lances, alors que les deux montures sont encore côte à côte, dans tout leur élan. Le chevalier figuré au premier plan est violemment projeté à terre, dans une posture désarticulée. Tout en regardant la scène, un groupe serré de chevaliers à cheval discutent entre eux. Leurs mains n'indiquent pas de geste de parole, mais leurs têtes sont penchées les unes vers les autres et ils échangent des regards.

**46/** (fol. 266 v°) En haut de la première colonne, surmontée de 2,5 lignes de rubrique : « Comment Brehus sans Pitié met la damoiselle a rayson qui tout nouvellement s'estoit partie de Guyron. »

Une femme est assise dans la forêt, une main sur le ventre, l'autre sur les cuisses. Elle regarde un chevalier qui chevauche vers elle et lui parle.

**47/** (fol. 268 v°) Tout en bas de la première colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Comment les .II. chevaliers se combatirent pour achoison des .II. damoiselles. »

Joute de deux chevaliers. Celui de gauche est tombé à terre et son cheval continue sa course sans lui. Deux femmes regardent chacune un chevalier. Celle qui regarde le vaincu a les mains en prière contre sa poitrine. L'autre femme se tient derrière la première et se serre contre elle, lui tenant le bras.

**48/** (fol. 271 v°) Deuxième moitié de la première colonne, surmontée de 2 lignes de



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

rubrique : « Comment Brehus remest en la cave et trouva la dedens un grant chevalier mort gisant en ung lit. » (Rubrique semblable à celle de l'image 24.)

Un grand homme, vêtu d'une robe bleue fourrée d'hermine et couronné d'or, est étendu sur un riche lit rouge. Il est barbu et ses yeux sont clos (il a l'air un peu souffrant), une main le long du corps et l'autre sur le ventre. Près de lui sont disposées ses armes. Un chevalier à cheval s'approche de lui. Il porte sa lance sur l'épaule et son casque lui cache les yeux. Il est tourné de trois-quarts face vers nous, il ne regarde donc pas vraiment le roi gisant. Son cheval marche sur un pan du tissus qui tombe du lit. L'image présente une découpe dans la terre, donnant à voir à la fois l'extérieur (les arbres, le sol) et l'intérieur.

**49/** (fol. 278 r°) Deuxième moitié de la première colonne, surmontée de 1 ligne de rubrique : « Comment Febus laissa courre sus la premiere bataille. »

Joute de deux chevaliers. Derrière chacun d'eux, se tient un groupe serré de chevaliers à cheval qui observent la scène. Dans le groupe de droite, se tient un roi barbu. Au premier plan, deux chevaliers couronnés gisent, face contre terre.

**50/** (fol. 284 v°) Deuxième moitié de la première colonne, surmontée de 1 ligne de rubrique : « Comment Febus et le jaiant combatirent l'un contre l'autre. »

Un chevalier, accroché au dos d'un géant, lève le poing au-dessus de sa tête. Le géant, quant à lui, un grand homme barbu, portant un turban blanc sur la tête, regarde le chevalier qui l'attaque. Son gourdin est tombé à terre et il commence à s'agenouiller. Au second plan, un chevalier et une dame chevauchent dans la forêt et découvrent, dissimulé entre les arbres, une sorte de tombeau en pierre.

**51/** (fol. 291v°) Tout en bas de la première colonne, surmontée de 2,5 lignes de rubrique : « Cy devise li comptes comment Guyron le courtois s'estoit departis de Sers pour querir Danayn le Roux. »

Deux chevaliers chevauchent dans la forêt, l'un tourné vers l'autre. Au loin, un château apparaît.

**52/** (fol. 294v°) Tout en haut de la deuxième colonne, surmontée de 2,5 lignes de rubrique : « Comment les .II. chevaliers laissierent courre l'un contre l'autre tant comme ilz porent des chevaux traire. »



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Joute de deux chevaliers. Par terre gît un cheval, l'air assommé. Au second plan, un chevalier chevauche hors d'un château, tandis qu'un autre chevauche dans la forêt.

**53/** (fol. 295v°) Tout en haut de la deuxième colonne, surmontée de 2,5 lignes de rubrique : « Comment les .II. chevaliers se combatirent l'un contre l'autre tant comme ilz porent des chevaux traire. »

Un chevalier chevauche et arrive à la croix d'un carrefour où il rencontre un homme à cheval qui lui parle. Au second plan, des chevaliers gisent les uns sur les autres, surmontés d'un cheval.

**54/** (fol. 298r°) Tout en bas de la première colonne, surmontée de 1,5 lignes de rubrique : « Comment Guyron et ung autre chevalier se combatirent l'un contre l'autre. »

Combat à l'épée de deux chevaliers. Leurs chevaux sont derrière eux. Un chevalier chevauche vers les combattants.

**55/** (fol. 301v°) Au milieu de la deuxième colonne, surmontée de 1,5 lignes de rubrique : « Comment le Bon Chevalier sans Paour se combati contre le seigneur de la tour. »

Joute de deux chevaliers. Celui de droite est renversé et son cheval s'affaisse. Derrière le vainqueur, un groupe d'hommes à cheval regarde la scène en discutant.

**56/** (fol. 307r°) *15 u*. Tout en haut de la première colonne, surmontée de 1,5 lignes de rubrique : « Comment Guyron se combati contre .XX. chevaliers et les mist tous a desconfiture. »

Joute de deux chevaliers. Celui de droite se fait renverser et sous lui gisent déjà huit corps de chevaliers. Au second plan, un groupe serré de chevaliers chevauchent hors d'un château, dans la forêt.

**57/** (fol. 308r°) *13,5 u*. Deuxième moitié de la première colonne, surmontée de 1,5 lignes de rubrique : « Comment Guyron et le chevalier se combatirent l'un contre l'autre. »

Joute de deux chevaliers. Celui de gauche est tombé à terre. Derrière lui, un groupe d'hommes discutent.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**58/** (fol. 312v°) Première moitié de la première colonne, surmontée de 1,5 lignes de rubrique : « Comment Guyron et Danayn se combatirent l'un contre l'autre. »

Combat de deux chevaliers à l'épée. Leurs lances sont à terre et leurs chevaux attendent derrière eux.

**59/** (fol. 314v°) Tout en haut de la deuxième colonne, surmontée de 1,5 lignes de rubrique : « Comment il se lanca erraument l'espee en la main toute nue. »

Un chevalier à cheval regarde le chevalier qu'il vient de désarçonner et qui, étendu à terre, tend la main vers lui.

**60/** (fol. 317r°) Au milieu de la deuxième colonne, surmontée de 1,5 lignes de rubrique : « Comment le jayant et Guyron combatirent l'un contre l'autre. »

Un géant barbu, un turban autour de sa tête sanglante, est étendu sur le dos. Pendant ce temps, un chevalier s'agenouille près d'un autre chevalier assis et lui délie les mains.

**61/** (fol. 318v°) Tout en bas de la deuxième colonne, surmontée de 2,5 lignes de rubrique : « Yci laisse le compte a parler de Guyron le courtois et parle du Bon Chevalier sans paour pour compter de ses aventures. »

À gauche, un chevalier chevauche, tenant une baguette dorée, suivi de son écuyer qui porte sa lance. Il arrive près d'un perron qui porte une inscription (illisible). À droite, au premier plan se tient un château fort, au second plan, un autre château duquel sort un chevalier qui regardent ceux qui arrivent.

**62/** (fol. 323r°) Deuxième moitié de la première colonne, *suivi* de 2 lignes de rubrique : « Comment le Bon Chevalier sans Paour et le chevalier aux armes vermeilles se combatirent. »

Au premier plan, deux chevaliers à cheval se font face. Au dessus d'eux, 4 hommes élégants les regardent et discutent. Et au dessus de ceux-ci encore, tout en haut de l'image, 4 têtes d'hommes regardent ce groupe, du haut d'un château.

**63/** (fol. 326v°) *13,5 u*. Au milieu de la première colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Cy endroit fine le compte a parler de Nabon le noir. Et parle du Bon Chevalier sans Paour. »



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Un chevalier et son écuyer chevauchent dans la forêt. De l'autre côté d'un ruisseau, apparaît une chapelle, porte ouverte.

**64/** (fol. 329v°) Deuxième moitié de la première colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Comment le Bon Chevalier sans paour se combati a Nathan le filz Nabon le Noir et a toute sa compaignie. »

Un chevalier à cheval, épée brandie, en poursuit un autre qui fuit hors de l'image en se retournant vers son assaillant. Tout à droite de l'image, des chevaliers blessés gisent les uns sur les autres, dans la forêt.

**65/** (fol. 331r°) Tout en haut de la deuxième colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Comment la damoiselle trahi le Bon Chevalier sans Paour et le rendi prison[nier] a Nabon le Noir dedens son chastel. »

Un homme et une femme chevauchent en discutant. Un groupe d'hommes à cheval les suivent.

**66/** (fol. 334v°) Tout en bas de la première colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Cy emprés s'ensuit comment le Bon Chevalier sans Paour occist le jayant qui a lui se venoit combatre. »

Un château occupe tout l'espace de la miniature. Entre les remparts et le bâtiment, une femme parle à un homme qu'elle désigne. L'homme est à une fenêtre, en hauteur, et la regarde. Tout à gauche, un chevalier barbu, tenant une massue sur son épaule, regarde un homme barbu qui s'adresse à lui.

**67/** (fol. 335r°) Tout en haut de la deuxième colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Comment le bon chevalier se combati contre le jayant et le tua de la maçue. »

À gauche, trois chevaliers se tiennent devant une fenêtre à barreaux. L'un d'eux fait le geste de la parole. Ils regardent ce qui se passe à l'intérieur du château, représenté à droite de l'image : une ouverture voûtée nous laisse voir l'intérieur d'une salle où un combat a lieu. Un chevalier brandit son épée au-dessus d'un chevalier barbu muni d'un gourdin, qui s'agenouille et le regarde passivement. Il est aussi grand que son assaillant, malgré sa position courbée, genoux pliés.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**68/** (fol. 337v°) Tout en haut de la première colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Comment ung chevalier traïne la damoiselle qui le bon chevalier trahi a la queue de son cheval. »

Cadre urbain. Entre les remparts en bas de l'image et une rangée d'édifices en haut, deux hommes discutent et regardent une femme élégante étendue sur le dos à leurs pieds. La femme a une corde autour du cou reliée à la queue d'un cheval monté par un chevalier qui tient une baguette dorée et se retourne pour regarder sa victime.

**69/** (fol. 338r°) *14 u*. Première moitié de la première colonne, surmontée de 1 ligne de rubrique : « Cy endroit fine le compte et parle de Guyron le courtois. »

Un chevalier chevauche et rencontre un chevalier en braies et une femme nue, tous deux très blancs, attachés à un arbre. Près d'eux se tiennent 2 chevaliers qui les regardent.

**70/** (fol. 339 v°) Deuxième moitié de la deuxième colonne, surmontée de 1,5 lignes de rubrique : « Comment ilz laissierent aller l'un vers l'autre les glaives baissies. »

Deux chevaliers à cheval regardent deux autres chevaliers chevaucher vers eux, près d'une fontaine. Sur une colline, au fond de l'image, on peut voir un moulin à vent monté sur de savants pilotis lui permettant de tourner sur lui-même, ainsi qu'un lion qui se promène.

**71/** (fol. 344 v°) Deuxième moitié de la deuxième colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Comment Guyron et la damoiselle qui avec lui estoit furent pris et liez et despoilliez et malmenez. »

Un chevalier et une femme chevauchent. Devant eux, un chevalier s'adresse à un chevalier à cheval qui arrive en face, tenant un cheval par la bride. Au fond, se dresse un château.

**72/** (fol. 349 v°) Au milieu de la première colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Comment Danayn le roux entra ou val ou quel il oi sonner .I. cor et puis apres cellui cor en oi sonner plus de .XX. »

Un chevalier *solitaire*[595] chevauche, lance baissée, le visage derrière son écu. En

[595] Nous soulignons, car il est rare de voir un personnage figurer seul dans une miniature.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

face de lui se dresse un château.

**73/** (fol. 351 r°) Première moitié de la deuxième colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Comment le chevalier lia le brachet a l'arbre qu'il ne sen fuie et monta sus son cheval sans faire demourance. »

Joute de deux chevaliers à cheval. Derrière eux, du haut d'un donjon, trois têtes de femmes les observent. Depuis une tour carrée située en haut de l'image, à droite, deux têtes d'hommes regardent aussi la joute. Tout en haut de l'image, au centre, un chien blanc est attaché à un arbre.

**74/** (fol. 354 v°) *14 u*. Au milieu de la première colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Comment ilz laissierent courre l'un vers l'autre tant comme ilz porent des chevaux traire. »

Un chevalier chevauche derrière son écu qu'il porte à deux mains. Il arrive face à un pavillon ouvert à l'entrée duquel se tient une femme qui le regarde, une main posée sur son ventre, l'autre le long de sa cuisse. À l'intérieur du pavillon, on peut voir deux femmes.

**75/** (fol. 359 r°) Tout en haut de la deuxième colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Comment Guyron fut emprisonné entre lui et une damoiselle qui estoit enceinte et ot enfant en la prison. »

Joute de deux chevaliers. Derrière le vainqueur un groupe à cheval (dont un roi) regarde la scène. Au second plan, au centre de l'image, se dresse un donjon en haut duquel deux têtes d'hommes sont tournées l'une vers l'autre, se regardent.

**76/** (fol. 361 r°) Tout en bas de la deuxième colonne, surmontée de 4 lignes de rubrique : « Comment le roy Meliadus aloit querant Guyron le courtois le bon chevalier et comment il trouva un chevalier de Malohaut et monseigneur Lac qui ensemble se combatoient pour l'amour de la dame de Malohaut. »

Joute de deux chevaliers. Au second plan, un chevalier couronné chevauche (face à nous) à la rencontre d'une femme à cheval (donc, de dos, pour nous).

**77/** (fol. 364 r°) Tout en haut de la deuxième colonne, surmontée de 4 lignes de rubrique : « Comment le roy Meliadus va querant Guyron le courtois le bon chevalier et



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

comment encontra ung chevalier armés de toutes armes lequel chevalier voult avoir la joste du roy Meliadus. Et apres lui compta des aventures de la court du roy Artus. »

Joute de deux chevaliers, dans la forêt.

**[ 78/** (fol. 366 v°) Tout en haut de la première colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Comment la royne Guenievre envoia ses lectres a la royne Yseult de Cornouaille et comment elle en fist grant joie. »

Deux châteaux, séparés par une rivière, en haut desquels deux femmes couronnées confient (et/ou reçoivent) une lettre à un messager.

**79/** (fol. 367 r°) Au milieu de la deuxième colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Cy endroit fine le compte a parler de Tristan et de la royne Yseult et parle de Lamorat. »

Un navire est entrain de couler. Déjà trois hommes sont dans la mer, il ne reste plus à son bord qu'un homme et une femme.

**80/** (fol. 368 v°) Au milieu de la deuxième colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Comment Tristan et Yseult se mistrent en mer et Heraedus aussi par grant fortune et comment il leur avint puis si comme il s'ensuit. »

Trois navires voguent. Dans celui du centre, on voit un femme couronnée d'or et un homme.

**81/** (fol. 375 v°) Tout en haut de la deuxième colonne, surmontée de 2 lignes de rubrique : « Cy empres s'ensuit comment la meslee encommença entre Nabon le Noir et Tristan. »

Un chevalier est debout sur un chevalier barbu et géant. Il lui enfonce son épée dans la gorge. Un cheval regarde la scène. Au fond, se dresse un château.

## Synthèse des deux incipits

*Folio 1 r°*



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

- SCÈNES DE RENCONTRE/DISCUSSION : (2)
- SCÈNES DE CHEVAUCHÉE : (1), 2, (3), 4
- SCÈNES DE BATAILLE : (il n'y a qu'un résultat de scène de bataille, dans l'image 2)

Cet incipit met clairement l'accent sur le cheminement, le trajet de personnages à cheval, qui quittent des lieux pour se rendre dans d'autres lieux (tout est histoire d'errance) où des rencontres sont possibles, où l'aventure les attend. Ainsi, non seulement la majorité des personnages sont figurés en transit (exceptés, les chevaliers dont ils ne restent plus que des membres épars jonchant un champ de bataille, et le chevalier qui se repose près d'une fontaine) mais encore, la composition des quatre images insiste (comme nous l'avions dans l'incipit du BnF fr. 356) à deux reprises, sur la figuration de châteaux vides qui matérialisent d'autant ce mouvement de sortie et d'entrée : le château de l'image 1 se vidant, celui de l'image 3 se remplissant.

Le sens des aiguilles d'une montre choisi pour appréhender les quatre principaux temps de cette miniature se voit donc doublé d'un autre mouvement qui nous fait lire l'image en deux bandeaux superposés. Les images 1 et 2, de gauche à droite, figurent une chevauchée vers l'extérieur (la forêt) : une sortie. Les images 4 et 3, de gauche à droite toujours, figurent une chevauchée vers l'intérieur (le château) : une entrée. Un même mouvement de lecture respectant le sens de lecture du texte, présente donc deux actions contraires, pleinement constitutives du temps aventureux des chevaliers errants de notre œuvre. La structure picturale de l'incipit mime ainsi la structure narrative de *Guiron le courtois*.

*Folio 241 r°*

A. SCÈNES DE RENCONTRE/DISCUSSION : les chevaliers à la jonction des images 2 et 3, image 4.
B. SCÈNES DE CHEVAUCHÉE : les chevaliers à la jonction des images 2 et 3, image 4.
C. SCÈNES DE BATAILLE : aucun élément guerrier, seule la chasse est évoquée.

Dans cet incipit, les scènes de chevauchées dominent, toujours couplées avec la discussion. Beaucoup d'espaces vides de présence humaine apparaissent dans cet



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

incipit, occupant la moitié de l'image (cathédrale, forêt). Ce choix des peintres est remarquable, car, au seuil d'un texte, l'efficacité veut que l'image donne envie de lire et qu'elle soit représentative de ce qui va suivre. En donnant à voir des espaces « vides », quel est le but recherché par cette miniature ?

Elle nous place dans un lieu du texte où nous ne pénétrons pas en tant que lecteur, car nous sommes obligés de suivre le déroulement du récit tel que l'auteur l'a écrit. Et l'auteur de *Guiron le courtois* ne nous place jamais dans le vide, dans le décor *avant* que les personnages n'arrivent ou *après* que les personnages en sont partis[596]. L'auteur nous place toujours *dans* le champ des personnages, là où l'action se déroule. Le décor est là comme un décor, c'est-à-dire qu'il est un écrin pour l'action, qu'il n'a de sens que par rapport à l'action. Il lui est concomitant.

Dans cette miniature, au contraire, le décor semble détaché de l'action, il existe en soi, en-dehors du champ de l'action. Comme une scène de théâtre qui donne à voir son plateau apprêté, quelques minutes avant l'entrée des comédiens, avant le début de la pièce. Ou bien comme un mouvement de caméra hors-champ qui, au cours d'un film nous emmène ailleurs, dans un espace-temps en attente ou en repos, avant ou après l'action. Dans le texte, cela peut correspondre au temps des descriptions, il est vrai. Mais dans notre roman, les descriptions de forêt, puisqu'il s'agit particulièrement de forêt ici, sont toujours extrêmement succinctes et tiennent en un substantif et son épithète (la forêt ancienne, la forêt profonde, *etc.*). De plus, elle est toujours traversée par un personnage, c'est pourquoi l'auteur la convoque.

Cet effet de décor vide offre alors autant d'espace à l'imagination et à la curiosité du lecteur (que va-t-il se passer, ou que s'est-il passé ici ?). Ce vide est en fait moins un vide qu'une mise en attente de l'action, un *suspens*. Car il est évident que ces décors présentés ici en-dehors de l'action, sont « en attente » d'aventures, qu'ils sont faits pour être le lieu d'aventures. Ce vide permet donc aux peintres de matérialiser l'attente de l'aventure, le cheminement vers l'aventure. C'est pourquoi, l'autre moitié de l'incipit montre des personnages en transit, en *mouvement vers*. Ils viennent alors animer ces décors où la forêt domine, étant le lieu de l'errance et de l'aventure par excellence.

[596] Contrairement à d'autres œuvres médiévales où des forêts, des jardins ou des châteaux merveilleux sont décrits pour eux-mêmes par l'auteur, sans que la description passe par les yeux d'un personnage (comme dans la description du jardin de Déduit vue par l'Amant du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, par exemple). Dans ce même *Roman de la Rose*, par exemple, chez Jean de Meun, nous pouvons lire la longue description de l'île et de la maison de Fortune (v. 5917 *sqq.*). Mais nous sommes là dans un paysage allégorique, lui-même mis dans la bouche d'un personnage allégorique, ce qui explique aussi la raison d'être de ce long développement sur un décor vide de présence humaine.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

En effet, dans cet incipit, contrairement au précédent, c'est la forêt qui impulse la dynamique de chevauchée, et non le château. La forêt fédérant toutes les activités, chevaleresque et courtoise, se trouve ici être le lieu de convergence de toutes les actions, de tous les personnages : avec le poteau portant l'inscription intrigante, les écus suspendus aux arbres, les chevaliers qui chevauchent, de droite à gauche, puis le groupe courtois qui arrive, de gauche à droite (convergeant ainsi vers le premier groupe à cheval), la chasse.

La forêt ne ponctue pas le temps de l'aventure, comme le fait le château avec sa dynamique d'entrée et de sortie qui permet au récit de s'arrêter puis de reprendre. Au contraire, elle englobe le temps de l'aventure, elle s'étale, elle en est à la fois le cadre et la matrice. Ici, il n'y a pas d'effet de rupture dans l'image, mais une continuité établie par le paysage, qui mime la continuité du cheminement incessant et essentiel des chevaliers errants, qui mime également celle du récit qui recueille et génère les aventures chevaleresques. Ainsi, la forêt et le récit se déroulent dans une même continuité narrative, et cette miniature exploite parfaitement ce parallélisme essentiel dans notre œuvre.

## Synthèse générale

- SCÈNES DE RENCONTRE/DISCUSSION : 4, 7, 12, 13, 15, 16, 18, 20, 21, 24, 25, 27, 28, 33, 36, 46, 48, 53, 60, 62, 66, 69, 70, 71, 74
- Soit 25/75
- SCÈNES DE CHEVAUCHÉE : 17, 40, 43, 51, 61, 63, 65, 72
- Soit 8/75
- SCÈNES DE BATAILLE : 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 14, 19, 22, 23, 26, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 42, 44, 45, 47, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 64, 67, 73, 75, 76, 77
- Soit 41/75

- IMAGES HORS-CATÉGORIES : 68 (violence sur civil).

## Remarques



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Ce programme iconographique offre de nombreuses représentations de géants, ce qui est loin d'être fréquent dans l'ensemble des manuscrits consultés. Une autre particularité se trouve dans la représentation de combats au corps à corps.

Là encore, quelques images de nature ambiguë nous ont posé des problèmes de classification. Nous avons par exemple chois d'inclure l'image 18, dans « Rencontre/Discussion », mais elle pourrait très bien être dans la catégorie « Bataille », si on la considère comme étant le résultat d'une joute.

Outre l'ambiguïté, certaines miniatures présentant de multiples scènes, il est parfois délicat de trancher pour l'une ou l'autre catégorie. L'image 13, par exemple, incluse dans « Rencontre/Discussion », est aussi le résultat d'une joute, mais elle n'est que le *résultat* ; d'autre part, de nombreux personnages se rencontrent et discutent dans cette image. C'est pourquoi nous avons choisi de l'inclure dans « Rencontre/Discussion ». De même, nous avons généralement décidé d'inclure les scènes d'immédiat après-combat dans la catégorie « Bataille », malgré un petit décalage de temporalité évident.

Les images 20 et 60 représentent des scènes de rencontre *et* de délivrance. Nous incluons l'image 19 dans « Bataille », même si la violence exercée par un chevalier l'est sur un homme presque nu, dépouillé (donc appartenant, de ce fait, à la catégorie des civils), car la rubrique nous indique que cet homme est un chevalier.

L'image 27, quant à elle, pourrait aller dans les trois catégories car elle figure à la fois l'après-combat, la chevauchée et la rencontre. Nous avons choisi de donner priorité à la rencontre, même si le chevalier qui chevauche vers les autres regarde derrière lui ; ce qui n'est pas la manière la plus efficace de rentrer en contact avec l'autre.

L'image 33 compte parmi les scènes de « Rencontre/Discussion » également, car il s'agit d'une femme qui trahit un chevalier (même si celui-ci n'est pas figuré avec ses attribuent de chevalier, la rubrique nous invite à le considérer comme tel) en le menant dans un château où il sera fait prisonnier. Nous aurions pu l'inclure dans les images « hors-catégorie », mais il nous semble que la *rencontre* néfaste et la *discussion* trompeuse ainsi que la rubrique justifient ce choix.

Les seules scènes d'intérieur que compte ce volume sont liées à l'épisode de la découverte de la caverne par Bréhus : 24, 25 et 48. Et encore ne sont-elles pas complètement des scènes d'intérieur, dans la mesure où elles présentent à la fois l'intérieur et l'extérieur. Mais il faut sans doute comprendre cette façon de figurer les



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

deux à la fois comme la mise en valeur de l'intérieur grâce à la figuration d'un morceau d'extérieur. Par effet de contraste, l'extérieur façonne et situe le lieu intérieur. Ce cadre extérieur permet également de mettre en valeur le côté enfoui, secret, extraordinaire, du lieu représenté.

Et en effet, ces seuls moments qui ne sont pas figurés au grand air de l'errance correspondent à un épisode particulier du roman où le récit prend le temps de développer une autre histoire, remontant à un temps beaucoup plus ancien. Nous sommes donc là dans un temps différent du récit qui s'ouvre comme une parenthèse secrète où le merveilleux, si rare pourtant dans *Guiron le courtois*, est permis car il signifie justement cette différence et cette étrangeté du temps exploré par le récit. Tout cela explique pourquoi les miniaturistes ont donné une composition particulière aux trois images de cet épisode, qui tranche avec toutes les autres.

## Conclusion

Dans ce volume, les scènes de bataille représentent plus de la moitié du corpus : 41/75, contre 33 pour les scènes de rencontre et de chevauchée. La répartition entre ces deux grands pôles est cependant assez équilibrée et largement dominante dans tout le programme iconographique.

*Synthèse thématique totale des deux volumes BnF fr. 356-357 :*

- SCÈNES DE RENCONTRE/DISCUSSION : 42/139
- SCÈNES DE CHEVAUCHÉE : 17/139
- SCÈNES DE BATAILLE : 73/139

À l'image de chacun des deux volumes, ce sont les scènes de bataille qui dominent.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

## SYNTHÈSE DU MANUSCRIT ARSENAL 3325

Manuscrit du XIII^e siècle, de petit format, relativement peu épais et peu lourd, comparé à la majorité des manuscrits de *Guiron le courtois* que nous avons vus, excepté le BnF fr. 12599 datant également du XIII^e siècle. C'est le deuxième plus vieux manuscrit conservé de *Guiron le courtois* (après le BnF fr. 350 et avant celui de Marseille), et date, selon R. Lathuillère[597] de 1250-1275.

Le manuscrit ayant perdu ses derniers feuillets, le récit reste donc inachevé. Le texte copié sur deux colonnes est parfois très effacé, surtout dans les coins inférieurs droit des folios, ce qui correspond sans doute à la place des doigts qui tournent les pages. Certaines peintures sont également très abîmées.

Le dos de la reliure indique : « Giron le vieux / Tome I et II »

Le manuscrit est coupé en deux parties, comme indiqué sur la reliure : les folios 1 à 47 v° donnent la version du manuscrit 350 (des paragraphes 1 à 22 de l'analyse de Lathuillère) ; les folios 48 à 237 v° donnent une version particulière qui correspond aux paragraphes 161 à 209 de Lathuillère. Le folio 47 v° est resté blanc.

Il contient 31 lettres ornées[598]. 21 d'entre elles représentent une scène historiée. Elles mesurent entre 12 et 17 unités de réglure de hauteur. Les 10 autres, de taille plus petite, sont ornées de motifs végétaux, et parfois animaux, entrelacés : aux folios 18v° (non référencée par R. Lathuillère, cette petite lettre ornée presque complètement effacée compte 8 unités de réglure et est située tout en bas de la colonne 2), 46v°, 61r°, 95v° (motifs végétaux dont l'or et les couleurs sont mieux conservés et semblent de facture plus tardive), 115r°, 126v°, 132r° (présence d'animaux), 133v°, 136r° et 234v°).

**1/** (fol. 1r°) Incipit : un roi assis, en majesté.

**2/** (fol. 1v°) Un roi regarde un homme tuer un lion avec son épée.

**3/** (fol. 37v°) Rencontre entre des chevaliers à cheval et un chevalier endormi.

**4/** (fol. 48r°) Deux chevaliers chevauchent.

[597] Roger LATHUILLÈRE, *Guiron le courtois, op. cit.*, p.36
[598] Dans son relevé, R. Lathuillère omet de mentionner l'image 14, folio 159v°.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**5/** (fol. 63r°) Deux chevaliers marchent, avec leurs chevaux derrière eux, et rencontrent un homme attaché à un arbre.

**6/** (fol. 67r°) Trois hommes élégants discutent, assis sur un banc.

**7/** (fol. 69r°) Un chevalier chevauche, à sa suite, apparaît une reine.

**8/** (fol. 72r°) Deux groupes à cheval se rencontrent : à gauche, des chevaliers, à droite, des civils.

**9/** (fol. 75r°) Deux groupes à cheval se rencontrent : à gauche, des chevaliers, à droite, des civils.

**10/** (fol. 91r°) Un homme à cheval pénètre dans un château.

**11/** (fol. 139r°) Un chevalier chevauche et voit un chevalier étendu à terre, tandis qu'un autre s'en va.

**12/** (fol. 147v°) Un chevalier à cheval et son écuyer arrivent devant un château.

**13/** (fol. 154r°) Un chevalier chevauche et rencontre un homme et une femme qui se tiennent la main.

**14/** (fol. 159v°) Un chevalier chevauche, accompagné de deux écuyers.

**15/** (fol. 163r°) Deux chevaliers chevauchent, accompagnés de deux écuyers.

**16/** (fol. 196v°) Un chevalier, debout derrière son cheval, et un homme discutent.

**17/** (fol. 199r° ; c'est la lettre ornée la plus haute, avec 17 unités de réglure) Un chevalier, debout derrière son cheval, et un homme discutent.

**18/** (fol. 222r° ; image soignée et bien conservée) Un groupe d'hommes élégants parlent avec un chevalier à cheval qui semble bondir vers eux.

**19/** (fol. 223r°) Un vieil homme se tient face à deux chevaliers à cheval.

**20/** (fol. 228r°) Un homme parle avec un groupe de cinq autres hommes.

**21/** (fol. 228v°) Deux chevaliers chevauchent l'un vers l'autre et se parlent, tandis que leurs chevaux foulent des corps de chevaliers étendus à terre.

- SCÈNES DE RENCONTRE/DISCUSSION : 3, 5, 6, 8, 9, 11, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21
    - Soit, 13/21
- SCÈNES DE CHEVAUCHÉE : 4, 7, 10, 12, 14, 15
    - Soit, 6/21
- SCÈNES DE BATAILLE : 2
    - Soit 1/21



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

- IMAGES HORS CATÉGORIES : l'incipit, figurant un roi en majesté.

## Conclusion

Parole et chevauchée concernent donc la quasi-totalité du programme iconographique de ce manuscrit : 19 miniatures sur les 21 historiées.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# SYNTHÈSE DU MANUSCRIT ARSENAL 3477

Il s'agit du premier volume du couple de manuscrits conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal. Roger Lathuillère le date du « commencement du xv^e siècle »[599]. Nous pencherions davantage pour la dernière décennie du XIV^e siècle, par rapport à l'iconographie.

Le dos de la reliure indique : « Gyron le courtois / Tom.I ».

Ce manuscrit, de grand format, très lourd, compte 33 miniatures. Il est bien conservé, l'écriture et les images sont nettes. Une spécificité iconographique est à noter : c'est la forte présence de roches, d'anfractuosités, qui donnent une allure tourmentée et beaucoup de dynamisme aux images des deux volumes de ce manuscrit réalisé par le même peintre, ou du moins par le même atelier. Certaines miniatures, comme celle du folio 705 du deuxième volume, présentent une grande et belle maîtrise des mouvements de roches, des volumes, des contrastes, produisant une image d'une densité remarquable – exaltation de l'aventure chevaleresque dans un décor torturé, avec un ciel bleu nuit intense qui affleure juste au-dessus de la crête inquiétante, et puis ce chevalier qui se pavane droit comme un « i » dans sa superbe armure, sur son destrier d'apparat : jamais un cheval n'a été aussi bien et richement armé dans le programme iconographique. Cette miniature grandiloquente, contraste avec l'œil rond, exorbité, effaré de terreur de ce cheval (probablement celui de l'écuyer qui suit le chevalier et qui doit ressentir la même terreur que sa monture…), qui pointe à peine le museau dans l'image.

Il y a des rubriques de textes régulières ainsi que des lettrines bleues et rouges. Les rubriques qui accompagnent les miniatures, quant à elles, sont distribuées assez irrégulièrement avant ou après l'image, parfois même avant et après, encadrant l'image. Certaines lignes destinées aux rubriques sont restées blanches. Enfin, il arrive souvent qu'aucune rubrique n'ait été prévue et que l'image s'insère directement dans la colonne de texte. Le manuscrit donne à lire une version de *Guiron le courtois* que l'on retrouve dans le second volume, et qui correspond aux paragraphes 1 à 133 de l'analyse de Lathuillière. Le manuscrit est paginé de façon moderne, avec une numérotation au verso, et compte 536 pages. Nous suivrons cette pagination.

[599] Roger LATHUILLÈRE, *Guiron le courtois*, *op. cit.*, p. 38.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

La miniature 33 est suivie d'une lettre ornée de cinq unités de réglure : à l'intérieur d'un O, on voit la croupe d'un cheval qui bondit dans la forêt. C'est un cas unique (et assez original dans le sujet choisi !) de lettre ornée au sein des deux volumes 3477 et 3478.

## Description des folios

**1/** (p. 1) Incipit sur deux colonnes, qui occupe le premier tiers du folio en hauteur : scène très détaillée de remise de livre à un roi.

**2/** (p. 21) Joute entre un chevalier couronné et un autre, derrière lequel un chevalier fait les signes de parole.

**3/** (p. 96) Un chevalier à cheval avec une dame quitte un autre chevalier qui lui parle.

**4/** (p. 121) Deux chevaliers joutent devant des hommes qui les regardent, sous un pavillon.

**5/** (p. 136) Deux chevaliers chevauchent et arrivent devant la croix d'un carrefour.

**6/** (p. 156) Scène d'intérieur : un roi et un homme discutent.

**7/** (p. 159) Un roi à cheval arrive devant un château à l'entrée duquel se tient un homme élégant.

**8/** (p. 164) Scène d'intérieur : un roi et un homme discutent.

**9/** (p. 172) Deux chevaliers, dont un couronné, chevauchent.

**10/** (p. 182) Un chevalier couronné chevauche et arrive devant un groupe de chevaliers assis qui discutent.

**11/** (p. 218) Un roi sort d'un château, à cheval et pointe une direction devant lui.

**12/** (p. 261) Scène d'intérieur : un roi est allongé dans un lit.

**13/** (p. 273) Un chevalier à cheval entre dans un château.

**14/** (p. 285) Scène d'intérieur/extérieur : une reine reçoit la visite d'un homme.

**15/** (p. 310) Un grand chevalier couronné gît, sanglant, près de morceaux de chevaliers dispersés. Quatre chevaliers arrivent pour le soutenir.

**16/** (p. 328) Un chevalier se bat à l'épée contre un géant qui brandit un gourdin.

**17/** (p. 331) Un homme élégant s'agenouille devant un roi assis sur son trône (scène d'intérieur ?)

**18/** (p. 332) Une femme chevauche et rencontre deux chevaliers à cheval.

**19/** (p. 333) Un chevalier chevauche et rencontre une femme qui soutient un chevalier ensanglanté.

**20/** (p. 338) Deux chevaliers joutent sur un pont. Deux femmes observent la scène.

**21/** (p. 339) Un chevalier chevauche et rencontre un roi, à cheval.

**22/** (p. 342) Deux chevaliers chevauchent et se rencontrent.

**23/** (p. 348 ; milieu de la colonne 1) Scène de tournoi.

**24/** (p. 348 ; deuxième moitié colonne 2) Un chevalier à cheval regarde un homme exécuter une femme.

**25/** (p. 358) Trois chevaliers à cheval pénètrent dans un château.

**26/** (p. 383) Scène d'intérieur : un homme s'agenouille devant un autre homme, lui tendant un message.

**27/** (p. 407) Deux chevaliers chevauchent et rencontrent un écuyer qui leur parle.

**28/** (p. 438) Des chevaliers chevauchent et rencontrent un chevalier qui gît à terre.

**29/** (p. 447) Un chevalier à cheval avec une femme entre dans un château où un vieux roi est à table.

**30/** (p. 469) Deux chevaliers chevauchent et rencontrent un chevalier blessé, à terre.

**31/** (p. 479) Deux chevaliers à cheval se battent à l'épée.

**32/** (p. 484) Un chevalier chevauche et rencontre un chevalier blessé, à terre.

**33/** (p. 493) Un chevalier chevauche et arrive devant un château.

## Synthèse générale

- SCÈNES DE RENCONTRE/DISCUSSION : 3, 6, 8, 10, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 26, 28, 30, 32
    - Soit 15/33
- SCÈNES DE CHEVAUCHÉE : 5, 7, 9, 11, 13, 25, 27, 29, 33
    - Soit 9/33
- SCÈNES DE BATAILLE 2, 4, 16, 20, 23, 31
    - Soit 6/33



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

- IMAGES HORS CATÉGORIES : l'incipit ; l'image 12 (un roi dans son lit) ; l'image 24 (violence sur civil).

## Conclusion

Parole et chevauchée concernent la majorité des images du programme iconographique de ce manuscrit : 24 miniatures sur 33.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

## SYNTHÈSE DU MANUSCRIT ARSENAL 3478

Il s'agit du second volume du couple de manuscrits du début du XV^e^ siècle conservé à la bibliothèque de l'Arsenal.

Le manuscrit est bien conservé, l'écriture y est nette et très lisible, et du même grand format que le premier volume, mais encore plus lourd, car il est largement plus volumineux, avec 790 pages (erreur de pagination qui en compte 840). Il contient 49 miniatures très bien conservées elles aussi.

Le dos de la reliure indique : « Gyron le courtois / Tom. II ».

Les folios 1 à 521 donnent une version de *Guiron le courtois* (qui correspond aux paragraphes 1 à 133 de l'analyse de Lathuillère). Les folios 523[600] à 817 donnent une autre version de *Guiron le courtois* (paragraphes 159 et 160 puis 103 à 132). Enfin, les folios 817 à 840 recueillent la *Compilation* de Rusticien de Pise (tout comme le BN fr. 357).

Nous suivons là encore la pagination moderne ajoutée en haut des folios.

Dans la marge inférieure des folios 25 r° et 93 r°, sont dessinées à l'encre des figures grotesques parfois assez effacées.

Une originalité est à noter dans ce programme iconographique : les chevaux sont très expressifs, parfois comiques même, et leurs queues débordent souvent du cadre des miniatures, insufflant une vitalité remarquable aux images. Puis, on y voit une fréquente mise en abyme du regard porté sur les combats.

**1/** (p. 1) Incipit qui occupe la moitié supérieure du folio : des hommes chevauchent hors d'un château.

**2/** (p. 27) Des chevaliers (dont deux couronnés) assis dans la forêt discutent.

**3/** (p. 71) Duel de deux chevaliers à l'épée, observé par des chevaliers à cheval.

**4/** (p. 74) Deux chevaliers chevauchent et rencontrent un chevalier à cheval suivi d'une femme.

**5/** (p. 77) Joute de deux chevaliers.

**6/** (p. 84) Joute de deux chevaliers, dans un champ clos. Un visage les observe du

[600] Le folio 522 est resté blanc et marque donc une vraie coupure entre les deux versions.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

haut d'une tour.

**7/** (p. 88) Joute de deux chevaliers.

**8/** (p. 101) Scène d'intérieur : un chevalier mène son prisonnier devant le seigneur d'un château.

**9/** (p. 105) Joute de deux chevaliers. Un chevalier les observe.

**10/** (p. 113) Combat à l'épée de deux chevaliers à cheval. Des corps gisent à terre.

**11/** (p. 122) Un chevalier chevauche et rencontre un chevalier assis par terre, pensif.

**12/** (p. 125) Joute de deux chevaliers.

**13/** (p. 130) Joute de deux chevaliers. Trois femmes les observent.

**14/** (p. 155) Joute de deux chevaliers.

**15/** (p. 160) Un chevalier exécute un homme en civil.

**16/** (p. 162) Joute de deux chevaliers.

**17/** (p. 165) Joute de deux chevaliers.

**18/** (p. 166) Joute de deux chevaliers.

**19/** (p. 167) Joute de deux chevaliers. Une femme les observe.

**20/** (p. 172) Joute de deux chevaliers. Un homme en civil les observe.

**21/** (p. 189) Joute de deux chevaliers, en train de s'écrouler.

**22/** (p. 192) Joute de deux chevaliers. Un prisonnier les observe.

**23/** (p. 196) Combat à l'épée de deux chevaliers à cheval. Des corps gisent à terre.

**24/** (p. 201) Combat à l'épée de deux chevaliers à cheval. Des corps gisent à terre.

**25/** (p. 218) Joute de deux chevaliers.

**26/** (p. 222) Joute de deux chevaliers. Un prisonnier les observe.

**27/** (p. 223) Un chevalier debout en assomme un autre avec le pommeau de son épée.

**28/** (p. 240) Joute de deux chevaliers. Une femme les observe.

**29/** (p. 300) Un chevalier debout en assomme un autre avec le pommeau de son épée. Deux hommes observent la scène du haut d'une tour.

**30/** (p. 301) Un chevalier à cheval brandit son épée et piétine des corps. Devant lui, un homme à cheval s'engouffre dans un château.

**31/** (p. 306) Joute de deux chevaliers, en train de s'écrouler.

**32/** (p. 523) Incipit : deux rois discutent, assis dans l'herbe. Au fond, des arbres.

**33/** (p. 532) Un homme élégant chevauche tranquillement. À côté de lui chevauche un chevalier qui le regarde.

**34/** (p. 541) Deux chevaliers chevauchent et croisent un groupe de chevaliers à

cheval.

**35/** (p. 567) Scène d'intérieur : un chevalier et un homme en civil discutent sur un banc. Une femme est agenouillée près du chevalier.

**36/** (p. 579) Un chevalier et son écuyer chevauchent et rencontrent une femme à genoux, pieds nus.

**37/** (p. 591) Dans une maison carrée, une chambre avec un grand lit rouge sur lequel repose un homme, yeux fermés, à côté de ses armes. Un chevalier debout près du lit lui prend le bras.

**38/** (p. 639) Un chevalier chevauche et arrive devant une femme qui se tient sur le seuil d'une maison.

**39/** (p.705) Un chevalier chevauche entre des roches brunes.

**40/** (p. 724) Joute entre deux chevaliers. Des corps gisent à terre.

**41/** (p. 735) Un femme parle à un homme prisonnier en haut d'une tour.

**42/** (p. 744) Combat à l'épée de deux chevaliers à cheval.

**43/** (p. 751) Deux chevaliers chevauchent et arrivent devant une maison.

**44/** (p. 779) Un homme élégant se tient devant un pavillon dans lequel des femmes jouent de la musique.

**45/** (p. 801) Un chevalier debout en assomme un autre avec le pommeau de son épée.

**46/** (p. 806) Combat à l'épée de deux chevaliers à cheval. Un troisième chevalier les regarde.

**47/** (p. 812) Deux chevaliers à cheval (dont un couronné) se rencontrent.

48/ (p. 817) Une femme monte sur un bateau.

49- (p. 823) Une nef accoste près d'un château.

## Synthèse générale

- SCÈNES DE RENCONTRE/DISCUSSION : 2, 4, 8, 11, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 44, 47
    - Soit 13/49
- SCÈNES DE CHEVAUCHÉE : 1, 33, 39, 43
    - Soit 4/49



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

- SCÈNES DE BATAILLE : 3, 5, 6, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 40, 42, 45, 46
    - Soit 29/49

- IMAGES HORS CATÉGORIES : l'image 15 (violence sur civil), 48, 49.

## Conclusion

Les scènes de bataille dominent largement dans ce programme iconographique.

*

**Synthèse thématique totale des deux volumes Arsenal 3477 et 3478**

- SCÈNES DE RENCONTRE/DISCUSSION : 28/82
- SCÈNES DE CHEVAUCHÉE : 13/82
- SCÈNES DE BATAILLE : 35/82

Parole et chevauchée dominent, mais de peu, cette fois. La répartition des thèmes est beaucoup plus équilibrée dans cet ensemble iconographique en deux volumes.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# SYNTHÈSE DU MANUSCRIT BNF FR. 5243

Manuscrit de la fin du XIV^e siècle, de 92 folios couverts d'une petite écriture sur deux colonnes. Ce manuscrit est assez abîmé et parfois lacunaire. Des trois paginations différentes, nous suivons la plus récente, à l'encre rouge. Ce manuscrit est assez lacunaire et incomplet du début et de la fin[601].

Il présente deux versions différentes du texte :

- des folios 1 à 64v°, le texte correspond aux paragraphes 4 à 33 de l'*Analyse* de Lathuillère
- des folios 65 à 92v°, une version particulière, analysée aux paragraphes 251 à 255.

108 dessins s'étalent dans les larges marges en bas des folios et remontent sur les côtés. Ces dessins sont effectués à la plume, avec de l'encre marron, et sont rehaussés de touches de gouache colorées. L'écriture, la mise en page et l'iconographie sont très différentes de l'ensemble des manuscrits de *Guiron le courtois* étudiés, l'influence italienne y est fondamentale. François Avril et Marie-Thérèse Gousset, qui ont étudié ce manuscrit, le datent entre 1370-1380 et situent sa production à Milan[602].

Les traits du dessin, et notamment ceux des visages, sont d'une grande finesse, et les représentations (architecturales, animales, végétales, humaines), d'un réalisme raffiné.

Cette représentation italienne des images en bandeaux a une particularité : souvent, les deux folios qui se font face permettent de dérouler l'action de gauche à droite avec un très grande amplitude (entre les folios 6v° et 7r°, par exemple), voire de l'autre côté de la page. Il suffit donc de tourner la page pour voir se poursuivre, presque animée par le mouvement physique de la lecture, l'image précédente.

Suivant le sens de lecture, nous décrirons ces bandeaux, parfois structurés par des motifs architecturaux, de gauche à droite.

**1/** (fol.1r°) Image très effacée.

**2/** (fol. 2r°) Id., avec des rehauts de gouache verte pour l'abondante végétation.

[601] Pour les détails, voir Roger LATHUILLÈRE, *Guiron le courtois, op. cit.*, p.78



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**3/** (fol.2v°) Id., image mieux conservée.

**4/** (fol.3r°) Scène d'intérieur. Image assez abîmée. Scène bipartite, autour d'une colonne. À gauche, une chambre, aux tentures, rideaux et couvertures rehaussés de vert, bleu, rouge et mauve. À droite, une jeune femme s'adresse à Arthur, pointant son index vers la chambre.

**5/** (fol.3v°) Scène d'intérieur. Image bien conservée et très colorées

**6/** (fol.4r°) Scène d'intérieur. Discussion.

**7/** (fol.6r°) Scène d'intérieur. Discussion.

**8/** (fol.6v°) Image bipartite, avec un pilier au centre. À gauche, scène d'intérieur, avec une chambre identique aux précédentes. À droite, Arthur sort de la maison, sur son cheval et rencontre un autre chevalier tout armé.

**9/** (fol.7r°) Bataille entre le chevalier qui vient d'arriver (qui figure en vis-à-vis puisqu'au folio précédent, on a vraiment une impression d'animation dans cette continuité) et les compagnons d'Arthur.

**10/** (fol.7v°) Fin de l'affrontement précédent, le chevalier repart (vers la droite) sur son cheval, tandis qu'Arthur parle à son compagnon.

**11/** (fol.8r°) De nombreux chevaliers chevauchent avec Arthur, tout en discutant.

**12/** (fol.8v°)Scène d'intérieur. Discussion entre Arthur et ses compagnons (qui se tiennent par la main).

**13/** (fol.10r°) Batailles entre deux chevaliers, au corps à corps, et deux autres, à la

[602] François AVRIL et Marie-Thérèse GOUSSET, *Manuscrits enluminés d'origine italienne, 3, XIV^e siècle, Lombardie-Ligurie*, Bibliothèque Nationale de France Paris, 2005, p. 60-65 pour la présentation du manuscrit et la liste des dessins. Ce volume contient, en outre, une vingtaine de belles reproductions noir et blanc et couleurs des bas de page.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

joute.

**14/** (fol.10v°) Des bergers (des vaches broutent dans la moitié gauche de l'image) discutent avec un chevalier assis dans l'herbe, près d'une fontaine.

**15/** (fol.11r°) Joute de deux chevaliers (celui de droite se fait renverser).

**16/** (fol.14r°) Un homme et une femme discutent, devant l'entrée d'un château qui s'étale sur toute la longueur de la page. Ils se tiennent par la main et la femme entraîne l'homme à l'intérieur. Tout à gauche, un cheval nous présente sa croupe pourvue de testicules bien apparents.

**17/** (fol.14v°) Trois chevaliers tiennent un homme prisonnier qui regarde une femme, debout, vers la droite ; un homme montre du doigt une femme liée et tenue par deux hommes armés.

**18/** (fol.15r°) Un chevalier chevauche dans la forêt et rencontre deux chevaliers debout l'un en face de l'autre, appuyés sur leurs épées. Ils regardent celui qui arrivent. Des lances sont à terre.

**19/** (fol.16r°) Un chevalier chevauche et rencontre une femme assise par terre qui tourne la tête vers lui. Derrière elle se tient un chevalier qui regarde un autre chevalier, à droite, se faire assommer par le pommeau de l'épée d'un chevalier. Son heaume est ensanglanté et il pointe son index en direction de la femme.

**20/** (fol.17r°) Deux couples de chevaliers chevauchent et se rencontrent, ils discutent.

**21/** (fol.17v°) Joute de deux chevaliers, observés par un chevalier à cheval. Tout à droite, un chevalier gît.

**22/** (fol.18r°) Un chevalier, suivi de son écuyer à pied, chevauche dans une ville. Il s'adresse à un homme ridé et barbu qui saisit la bride de son cheval et pointe un index à droite, vers la porte d'une maison.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**23/** (fol.18v°) Scène d'intérieur. Un vieil homme et un homme, assis sur le même banc, discutent.

**24/** (fol.19r°) Deux couples de chevaliers, suivis de leurs écuyers, chevauchent et se rencontrent. Deux d'entre eux se serrent les mains. L'un des chevaliers porte un heaume surmonté d'un panier de petits fruits oranges, comme des clémentines.

**25/** (fol.19v°) Quatre chevaliers chevauchent et rencontrent deux chevaliers à cheval : ils discutent.

**26/** (fol.20r°) Deux couples de chevaliers chevauchent et se rencontrent : ils discutent.

À droite, le chevalier au panier de fruits monte sur son cheval, tandis qu'un autre chevalier est à terre.

**27/** (fol.22r°) Joute de deux chevaliers dans une rivière. À droite, des écuyers aident deux chevaliers à sortir de l'eau. À l'extrémité droite, un pavillon est ouvert.

**28/** (fol.24r°) Joute de deux chevaliers dans une rivière. À droite, un chevalier regagne la berge, aidé par un écuyer et un chevalier qui lui tire le bras. Des chevaliers se tiennent devant un pavillon.

**29/** (fol.24v°)Joute de deux chevaliers, observés par tout un groupe de chevaliers. À droite, se tient un pavillon.

**30/** (fol.25r°) Image bipartite (les deux scènes sont séparées par une simple bande blanche) : à gauche, un chevalier devant un pavillon en désigne l'intérieur avec le pouce. Il discute avec une femme penchée vers lui. À droite, dans une ville, une femme est à genoux devant un autre femme et lui parle.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# SYNTHÈSE DU MANUSCRIT BNF FR. 12599

Manuscrit du XIII^e^ siècle, de petit format (peu haut et peu large) de 511 folios couverts d'une petite écriture sur deux colonnes. François Avril et Marie-Thérèse Gousset le datent du quatrième quart du XIII^e^ siècle et s'interrogent sur son origine du Nord-Est de l'Italie[603]. Ce manuscrit est assez abîmé et lacunaire. La numérotation (de trois mains différentes) des folios est parfois problématique. Après le folio 230, la numérotation centrale, au crayon, que l'on peut suivre jusque là, s'interrompt puis reprend, mais décalée. À partir de ce folio, il faut suivre la numérotation à l'encre noire, qui est parfois coupée.

Il n'y a aucune rubrique dans les colonnes de texte. Celles-ci sont cependant ponctuées par de petites lettrines rouges et bleues, puis plus simplement alternativement rouges et bleues, sans fioriture, dans le passage en italien. Il arrive également que des pages ne contiennent aucune lettrine. C'est un manuscrit peu luxueux, assez inégal au niveau de la conservation et éclectique au niveau de la mise en page.

Il compte 75 initiales historiées ou ornées dont la hauteur varie entre 5 et 12 unités de réglure, la taille moyenne étant 8-9. Les initiales historiées, au nombre de 50, présentent des personnages (la plupart du temps, il s'agit de la même figure d'auteur – ou de lecteur – tenant un livre fermé, habillé selon un style antiquisant). Les initiales ornées, au nombre de 25, présentent quant à elles des motifs végétaux entrelacés.

Dans ce programme iconographique, nous trouvons deux miniatures, réalisées aux folios 107 v° et 320 v°, mais leur état de conservation est mauvais, surtout pour celle du folio 320 v°, et difficilement déchiffrable.

D'autre part, d'intéressants décors marginaux (ribambelles d'hommes et de végétaux qui s'engendrent et s'entrelacent…) ornent de nombreux folios.

Le dos de la reliure indique : « Roman de Tristan » et, effectivement, la majorité des folios renferment ce texte.

Les 38 premiers folios donnent à lire trois versions de *Guiron le courtois* :

- les folios 1 à 10 v° présentent une version particulière, qui correspond aux



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

paragraphes 249 et 250 de l'analyse de R. Lathuillère

- les folios 11 r° à 17 r° donnent la version de *Guiron le courtois* qui correspond aux paragraphes 106 et 107 de l'analyse de R. Lathuillère
- les folios 17 r° à 38 v° donnent une version italienne du texte, analysée dans les paragraphes 107 à 114.

*Guiron le courtois* apparaît donc ici clairement comme une introduction, un préambule – par ailleurs logique, selon une chronologie rétablie de la fiction littéraire – au *Tristan* en prose qui se lit ensuite, de façon fragmentaire, des folios 39 r° à 511 v°.

En somme, ce petit manuscrit du XIII^e^ siècle reflète et synthétise à lui tout seul les particularités et la complexité de ce roman : sa place dans la fiction littéraire et son existence sous de multiples versions, y compris les traductions ou versions étrangères. « Matière guironienne protéiforme » : en seulement 38 folios, nous lisons ici deux versions différentes du roman, plus une en italien !

Du point de vue de l'iconographie, les lettres ornées témoignent de ce triple découpage. Les images 1 à 7, construites sur un modèle identique (un buste d'homme portant un livre), entre 8 et 9 unités de réglure, correspondent à la première version. Ensuite, l'image 8 se démarque, en taille et en sujet. Elle occupe toute la largeur de la colonne, pour 11 unités de réglure en hauteur, et présente une scène de chevalerie. Elle marque le début de la deuxième version, et est l'unique image de cette partie. Cette lettre historiée est très abîmée : les couleurs sont noircies, écaillées, effacées. Cette usure semble traduire une fonction de repère dans le manuscrit.

L'image 9 ouvre le passage en italien. La lettre historiée présente, elle aussi, un contenu différent : deux personnages sont assis et discutent. À cet endroit, le texte et l'image sont très abîmés, ce qui peut confirmer l'idée d'une fonction de repère, de balise occupée par cette image au sein du manuscrit. En effet, les débuts – début de manuscrit et début de texte, quand le manuscrit en compile plusieurs – sont toujours les plus endommagés par la lecture.

Enfin, l'image 10, toujours dans la partie italienne, revient au motif et au format des premières lettres ornées : le même homme y est figuré, mais cette fois, il ne porte aucun livre et sa main est posée sur la courbure de la lettre, comme sur une balustrade.

Le format de ce manuscrit lui donne un aspect « manuscrit de poche », ce qui est

[603] François AVRIL et Marie-Thérèse GOUSSET, avec la collaboration de Claudia RABEL, *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale. Manuscrits enluminés d'origine italienne, XIII^e^*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1984, p. 19.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

rare pour *Guiron le courtois*[604]. Les deux premiers folios, restaurés, sont en papier sur lequel ont été collés des fragments de parchemin. Certaines folios ont été habilement consolidés et rapiécés avec de petits carrés de parchemin couverts d'une écriture cursive minuscule (par exemple, au folio 464), ou encore par du papier, notamment certains coins supérieurs des folios, surtout au début du manuscrit ; trace d'une manipulation plus fréquente (ou alors peu soignée) au cours des siècles.

Généralement, d'ailleurs, et outre son ancienneté, l'état global de conservation de ce manuscrit semble indiquer qu'il a été beaucoup consulté, beaucoup lu.

Certaines pages sont annotées d'une écriture moderne (?) à l'encre noire. Cette écriture présente ainsi l'un des fragments recollés, au folio 2 r° : « Fragments de Guiron le courtois jusqu'au folio 39. Bataille contre les Saisnes, mis en fuite par Guiron, Meliadus, Nestor de Gaunes… Lac, Danain le roux. »

Ce manuscrit est très agréable à consulter. Son usure le rend justement très vivant et accessible. Les folios sont doux et souples. Il est, en quelque sorte, moins impressionnant à côtoyer que les autres. C'est un manuscrit émouvant car il porte en lui des traces perceptibles de l'humain ; dans ses pages, on ressent pleinement la fonction symbolique de témoin qui émane des manuscrits médiévaux traversant le temps.

Les clichés que nous possédons de ce manuscrit on pu être pris directement d'après le manuscrit, grâce aux nouvelles mesures en vigueur depuis le 31 mars 2008 à la Bibliothèque nationale de France. Ces mesures permettent dorénavant aux chercheurs de photographier numériquement, eux-mêmes, les documents antérieurs à 1918 qui ne sont pas déjà reproduits sous quelque forme que ce soit[605].

**1/** (fol.3v°) *9 u*. Lettre O (image abîmée). Première moitié de la première colonne. Marge ornée d'homme et de végétal entrelacés et noués.

Cette lettre historiée présente le buste d'un homme élégant (découpée selon un plan américain – l'image s'arrête en haut des cuisses – qui sera celui de tous les autres initiales historiées de même sujet). Il a les cheveux châtains et longs sous un chapeau

[604] Tous les manuscrits que nous avons consultés sont gros et extrêmement lourds, difficiles à manier. Seul un manuscrit a un format qui rappelle celui-ci : Arsenal 3325 (de petit format, peu épais et peu lourd, également l'un des plus anciens manuscrits de *Guiron le courtois*).

[605] Les photos doivent être prises avec l'autorisation du président de salle, sans flash, sans contact direct avec le document, et dans la limite de 40 photos par jour, en cas d'affluence. Cette mesure généreuse permet de gagner un temps incroyable sur les commandes d'images, de l'argent (puisque c'est gratuit !) et beaucoup d'énergie car on cadre comme on veut.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

bleu. Homme ou femme, d'ailleurs ? C'est plus ou moins net selon les images, selon la présence d'une barbe ou non. Ici, un fin collier de barbe est dessiné le long de la mâchoire inférieure, parfois, des points de barbe plus gros semblent avoir été rajoutés, à l'encre.

Il se tient de trois-quarts face, tourné vers la droite, donc vers le texte. Son bras droit est plié, index en l'air, tandis que son autre main, dissimulée sous le pan de sa toge bleue agrafée sur une tunique rouge, porte un livre à la reliure marron et cloutée. Ce personnage récurrent dans le programme iconographique du manuscrit peut être la figure de l'auteur, du conteur ou même celle du lecteur ; d'autant qu'elle s'incarne dans le « O » de la formule « Or dist li conte », autrement dit dans la voix du conte, ce qui peut concerner ces trois instances.

**2/** (fol.4r°) *9 u*. Lettre O. Première moitié de la première colonne. Marge ornée d'homme et de végétal : du végétal se prolonge et s'enroule sur un homme (un moine ?) de profil, tourné vers le texte. Il boit une coupe dans laquelle tombe un filet de liquide se déversant d'un flacon à très long goulot que tient à deux mains un homme figuré la tête en bas et dont l'une des jambes est un motif végétal qui se poursuit et se clôt en haut du folio.)

Buste identique (En vis-à-vis avec la première image.)

**3/** (fol.6r°) *9 u*. Lettre O. En haut de la première colonne. Marge ornée d'homme et de végétal.

Buste identique (la main avec l'index levé est plus grosse que les précédentes).

**4/** (fol.6v°) *9 u*. Lettre O. Deuxième moitié de la deuxième colonne. Un décor végétal s'étire et s'enroule en nœuds entre les deux colonnes.

Buste identique

**5/** (fol.8v°) *8 u*. Lettre O. Deuxième moitié de la première colonne. Marge ornée de végétal.

Buste identique

**6/** (fol.9v°) *8 u*. Lettre O. En bas de la première colonne. Marge ornée de végétal.

Buste identique (grande main et grand index)



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**7/** (fol.10r°) *5 u*. Lettre O. En haut de la première colonne. Un décor végétal s'étire entre les deux colonnes.

La lettre est beaucoup plus petite, le cadrage sur le buste est donc resserré au niveau des épaules. On ne voit ni main ni livre.

Juste au-dessus de cette lettre ornée, une grande trompette est dessinée le long de la ligne de texte, à l'encre rouge. Son embouchure est située au niveau du coin supérieur droit de la miniature et déborde de la colonne du texte, comme pour alerter le lecteur.

**8/** (fol.11r°) *11 u*. Lettre O. Tout en haut de la première colonne. Marge ornée d'homme (qui lève la tête vers la miniature et la désigne du doigt) et de végétal. Image très abîmée, dont les dimensions sont plus importantes que les précédentes, en hauteur mais aussi en largeur puisqu'elle a la largeur d'une colonne. Une mention manuscrite dans la marge, près de l'image, indique : « Guiron un chevalier et une damoiselle ».

Un chevalier armé (cotte de mailles, écu) dont on voit le visage, chevauche de face. Il tient ce qui semble être une épée. Derrière lui, on distingue un autre chevalier, ainsi qu'un homme et une femme debout qui le regardent.

**9/** (fol.17r°) *10 u*. Lettre O (Miniature et texte sont très effacés). Première moitié de la deuxième colonne. Marge ornée d'homme et de végétal.

Deux personnages sont assis, l'un d'eux fait des signes de parole.

**10/** (fol.21r°) *5 u*. Lettre O. Deuxième moitié de la première colonne. Marge ornée de végétal.

Buste. Cependant, l'homme ne tient plus de livre, sa main est posée sur la courbure inférieure du « O » comme sur une balustrade ou un rebord de fenêtre.

**[ 11/** (fol.39r°) Grosse lettre ornée E « …n ceste partie dit li contes ». Tout en haut de la première colonne. Encadrée de deux marges ornées d'homme et de végétal : à la verticale, un homme grimaçant regarde l'image, tête levée vers elle, bouche ouverte. Il tient une épée bien verticale et un écu, ses jambes sont aspirées, ou crées, par la trompe d'un végétal. À l'horizontale, un motif végétal engendre un homme dont le bas du corps ressemble un peu à celui d'un hippocampe. Il brandit un sabre et son cou fait deux nœuds avant d'arriver à la tête barbue et recouverte d'un lavis marron clair, qui lui

donne un air de Sarrasin.

Motifs végétaux.

**12/** (fol.39v°) *8 u*. Lettre O. Au milieu de la deuxième colonne. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre.

**13/** (fol.40v°) Lettre O. Tout en haut de la deuxième colonne. Marge ornée de végétal.

Buste identique

**14/** (fol.42v°) *8 u*. Lettres E et N mélangées (« En celui tens ce dist li contes… »). Au milieu de la première colonne.

Motifs végétaux.

**15/** (fol.51v°) *8 u*. Lettre E. Deuxième moitié de la deuxième colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**16/** (fol.54v°) *8 u*. Lettre E. Deuxième moitié de la deuxième colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**17/** (fol.58r°) *10 u*. Lettre A. Tout en bas de la première colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**18/** (fol.79r°) *8 u*. Lettre E. Deuxième moitié de la deuxième colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**19/** (fol.107v°) Une miniature bipartite occupant la moitié de la première colonne, surplombe la lettre ornée « E », remplie de motifs végétaux.

La moitié supérieure de la miniature représente un lieu d'où jaillit de l'eau (une



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

fontaine). La moitié inférieure représente deux chevaliers assis sur deux sièges, séparés par un arbre (il s'agit de Tristan et Palamède).

**20/** (fol. 114v°) *12 u*. Première moitié de la deuxième colonne. Lettre E qui prend la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**21/** (fol. 120r°) *12 u*. Deuxième moitié de la première colonne. Lettre E. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

22/ (fol. 143r°) *12 u*. Deuxième moitié de la première colonne. Lettre E. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**23/** (fol. 152v°) *12 u*. Tout en haut de la première colonne. Lettre O qui prend la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre.

**24/** (fol. 173r°) *11 u*. Première moitié de la deuxième colonne. Lettre E qui prend la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**25/** (fol. 175r°) *11 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne. Lettre E qui prend la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**26/** (fol. 183r°) *11 u*. Première moitié de la première colonne. Lettre E qui prend la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**27/** (fol. 218r°) *11 u*. Au milieu de la deuxième colonne. Lettre E qui prend la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**28/** (fol. 221v°) *11 u*. En bas de la deuxième colonne. Lettre E qui prend la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**29/** (fol. 227v°) 9 *u*. Tout en haut de la deuxième colonne. Lettre O. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre.

**30/** (fol. 228v°) *8 u*. Au milieu de la première colonne. Lettre O. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre.

**31/** (fol. 232v°) *8 u*. Première moitié de la première colonne. Lettre O. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre.

**32/** (fol. 236v°) *8 u*. Première moitié de la deuxième colonne. Lettre O. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre.

**33/** (fol. 241v°) *8 u*. Au milieu de la deuxième colonne. Lettre O (peinture écaillée). Marge ornée de végétal.

Buste avec livre.

**34/** (fol. 245v°) *8 u*. Première moitié de la deuxième colonne. Lettre O (peinture écaillée). Marge ornée de végétal.

Buste avec livre. On notera que la barbe est particulièrement fournie.

**35/** (fol. 249r°) *8 u*. Au milieu de la deuxième colonne. Lettre O. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre.

**36/** (fol. 255v°) *8 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne. Lettre O. Marge



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

ornée de végétal.

Buste avec livre (l'index pointé est, cette fois, au niveau du visage de l'homme, donc plus haut que dans les précédentes représentations).

**37/** (fol. 263r°) *8 u*. Tout en bas de la deuxième colonne. Lettre O. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre (id.).

**38/** (fol. 267r°) *8 u*. Deuxième moitié de la première colonne. Lettre O. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre (l'index est peu moins haut).

**39/** (fol. 269r°) *10 u*. Tout en haut de la première colonne. Lettre O. Marge ornée d'homme et de végétal.

Un homme barbu et portant un couronne rouge est assis, de face. D'une main, il tient un fin sceptre, de l'autre il fait le signe de la parole.

**40/** (fol. 270r°) *9 u*. Tout en haut de la deuxième colonne. Lettre C (« Ci endroit dit li contes »). Marge ornée d'homme et de végétal.

Buste avec livre.

**41/** (fol. 271r°) *9 u*. Deuxième moitié de la première colonne. Lettre O. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre.

**42/** (fol. 274r°) *11 u*. Tout en bas de la première colonne. Lettre O. Marge ornée d'homme et de végétal. La frise végétale se termine par un homme, de profil, dont le buste rétrécie sort d'une plante comme un génie sort d'une lampe. Sa tête barbue porte un long turban rayé blanc et vert. Il a la bouche ouverte et sa seule main visible fait le signe de la parole. Son regarde est tourné vers l'homme de la lettre ornée qu'il jouxte.

Buste avec livre.

**43/** (fol. 275r°) *8 u*. Tout en haut de la deuxième colonne. Lettre O (image abîmée). Marge ornée de végétal.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Buste avec livre.

**44/** (fol. 276r°) *8 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne. Lettre C (image très effacée, et coupée à cause d'un trou dans le parchemin ; un « c » censé être un « e » car le texte donne « … n ceste partie dit li contes »). Marge ornée de végétal.

Buste avec livre.

**45/** (fol. 277v°) *6 u*. Au milieu de la deuxième colonne. Lettre C. Marge ornée d'homme et de végétal.

Buste avec livre.

**46/** (fol. 280v°) *7 u*. Première moitié de la première colonne. Lettre O. Marge ornée d'homme et de végétal. En ressort un homme de profil, sous une grande capuche bleue, son unique jambe est nue. Il porte un bouclier bariolé et brandit une épée-faux en direction de l'image qu'il regarde.

Buste avec livre.

**47/** (fol. 282v°) *7 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne. Lettre C. Marge ornée d'homme et de végétal

Buste avec livre.

**48/** (fol. 284v°) *7 u*. Deuxième moitié de la première colonne. Lettre O. Marge ornée d'homme et de végétal : un homme, habillé avec les mêmes couleurs que l'homme de la lettre ornée mais inversées, c'est-à-dire tunique rouge et manteau bleu, grimace. Sa tête, de profil, rouge, à l'air mauvais, est étirée loin du corps par un cou-tige qui fait des nœuds. Sa bouche crache le reste de la frise végétale.

Buste avec livre.

**49/** (fol. 285v°) *7 u*. Tout en bas de la deuxième colonne. Lettre C. Marge ornée de végétal.

Cadrage resserré sur le haut du buste de l'homme, dont on voit un bras, index levé, mais pas de livre.

**50/** (fol. 288r°) *6 u*. Première moitié de la deuxième colonne. Lettre O. Marge ornée



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

de végétal.

Cadrage resserré sur le haut du buste de l'homme, dont on voit un bras, index levé, mais pas de livre.

**51/** (fol. 290r°) *7 u*. Première moitié de la deuxième colonne. Lettre E. Marge ornée d'homme et de végétal.

Motifs végétaux.

**52/** (fol. 292r°)[606] *7 u*. Première moitié de la deuxième colonne. Lettre C. Marge ornée d'animal et de végétal : des oiseaux aux longs becs, l'air menaçant, semblent vouloir mordre l'image.

Buste d'homme très barbu, avec livre.

**53/** (fol. 295v°) *8 u*. Première moitié de la deuxième colonne. Lettre O. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre (tenu avec la main sous un pan du manteau).

**54/** (fol. 297v°) *8 u*. Deuxième moitié de la première colonne. Lettre O. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre.

**55/** (fol. 299v°) *8 u*. Deuxième moitié de la première colonne. Lettre E. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**56/** (fol. 300v°) *8 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne. Lettre O. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre.

**57/** (fol. 303r°) *8 u*. Au milieu de la deuxième colonne. Lettre O. Marge ornée de végétal.

Un homme est assis de face. Il porte une couronne bleue, un sceptre, et tend la main

[606] Notée par erreur « 282r° » par Roger LATHUILLÈRE, *Guiron le courtois*, *op. cit.*, p. 75.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

gauche devant lui, comme s'il voulait serrer celle du lecteur.

**58/** (fol. 305r°) *8 u*. Deuxième moitié de la première colonne. Lettre O. Marge ornée de végétal.

Un chevalier armé, sur un cheval rouge, nous fait face, mais il tourne la tête vers la droite, vers le texte.

**59/** (fol. 306v°) *8 u*. Tout en bas de la première colonne. Lettre O (image écaillée). Marge ornée de végétal.

Buste avec livre.

**60/** (fol. 308r°) *8 u*. Au milieu de la deuxième colonne. Lettre O. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre.

**61/** (fol. 310r°) *8 u*. Au milieu de la première colonne. Lettre C. Marge ornée de végétal.

Un chevalier armé (écu et lance) chevauche, de face.

**62/** (fol. 311r°) *8 u*. Deuxième moitié de la première colonne. Lettre C. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre (main et index sur le livre).

**63/** (fol. 312v°) *8 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne. Lettre O. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre.

**64/** (fol. 314v°) *8 u*. Au milieu de la première colonne. Lettre O. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre.

**65/** (fol. 317r°) *9 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne. Lettre E. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**66/** (fol. 320v°) La miniature et le folio entier sont très abîmés. L'intégralité de la deuxième colonne est occupée par quatre images emboîtées les unes sur les autres. Nous les décrivons de haut en bas, respectant le sens de lecture des colonnes de texte (dont on a d'ailleurs ici un parallèle iconographique frappant) :

1) un navire vogue sur la mer avec à son bord, un homme portant un couronne rouge, une femme près de lui et deux autres hommes (Yseut allant en Cornouailles ?).

2) un roi et un chevalier chevauchent et discutent.

3) des chevaliers tombant en arrière après un combat ? (cette case est très endommagée)

4) un roi et un chevalier chevauchent et discutent, tout en entrant dans un château.

Marge ornée de végétal.

**67/** (fol. 331v°) *11 u*. Première moitié de la première colonne. Lettre E qui occupe toute la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**68/** (fol. 338v°) *11 u*. Tout en haut de la deuxième colonne. Lettre E. qui occupe toute la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**69/** (fol. 360v°) *11 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne. Lettre E qui occupe toute la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**70/** (fol. 391r°) *11 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne. Lettre E qui occupe toute la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**71/** (fol. 403v°) *11 u*. Deuxième moitié de la première colonne. Lettre E qui occupe toute la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**72/** (fol. 431v°) *11 u*. Première moitié de la première colonne. Lettre E qui occupe



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

toute la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**73/** (fol. 454v°) *11 u*. Tout en bas de la première colonne. Lettre C qui occupe toute la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

On retrouve le buste d'homme avec le livre.

**74/** (fol. 458v°) *11 u*. Première moitié de la deuxième colonne. Lettre A qui occupe toute la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**75/** (fol. 464r°) *11 u*. Première moitié de la deuxième colonne. Lettre E qui occupe toute la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

Motifs végétaux.

**76/** (fol. 464v°) *11 u*. Deuxième moitié de la première colonne. Lettre C qui occupe toute la largeur de la colonne. Marge ornée de végétal.

Buste avec livre (tenu avec la main sous un pan du manteau), pour la dernière fois.

**77/** (fol. 506v°) *7 u*. Deuxième moitié de la deuxième colonne. Lettre Q. Marge ornée de végétal.

Un homme couronné et une femme s'enlacent, debout, visage contre visage.

## Synthèse générale

Sans surprise, 39 des lettres historiées sont un « O » et introduisent la formule type très souvent employée pour scander et relancer le récit : « Or dist li contes » ou « Or li contes dit que » (« Or dice lo conto » pour la partie italienne). En outre, le « O » est la lettre la plus parfaite, la plus adaptée à un remplissage qu'elle encadre totalement, tout en offrant un maximum d'espace. Une résonance forte existe entre ce « O », bouche ouverte, la formule qui lui est rattachée et la figuration de l'homme au livre : tout cela porte la voix du conte. On voit donc l'importance accordée, dans ce programme



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

iconographique et dans la mise en page, à la parole et au livre. Le choix de cette représentation majoritaire a pu aussi être motivée par la commodité d'un modèle facilement reproductible, au sein d'un manuscrit relativement peu luxueux. Ainsi, le motif de l'homme au livre se retrouve dans 43 images sur les 77, et dans 8 des 10 lettres historiées qui concernent *Guiron le courtois*.

D'autres sujets sont représentés dans les lettres historiées :

- *Image 8 :* un chevalier à cheval se tient près d'un autre chevalier et de deux autres personnages en civil.
- *Image 9 :* deux hommes discutent.
- *Image 19 :* deux chevaliers discutent.
- *Images 39 et 57 :* un roi, assis, seul, fait le signe de la parole.
- *Images 58 et 61 :* un chevalier solitaire chevauche.
- *Image quadripartite 66 :* elle présente une scène de navigation, deux scènes de chevauchées avec gestes de parole et peut-être un scène de bataille (la troisième case) qui serait la seule de tout le programme iconographique.
- *Image 77 :* un roi et une femme s'embrassent.

Là encore, la représentation de la parole échangée entre les personnages domine, au détriment des scènes de bataille quasiment absentes de ce programme iconographique.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# TABLE DES IMAGES



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

| Nom de l'image | Numéro de la page |
|---|---|
| BnF fr. 340_fol. 58r°(image 32) | p. 29 |
| BnF fr. 340_fol. 92r°(image 45) | p. 66 |
| BnF fr. 340_fol. 93r°(image 46) | p. 70 |
| Bodmer_t1_298 r° (image 29) | p. 75 |
| Bodmer_t1_299 v°(image 30) | p. 79 |
| BnF fr. 340_fol. 49v°(image 28) | p. 81 |
| Bodmer t. 2_fol. 75 r° (image 39) | p. 100 |
| BnF fr. 5243_fol. 50 r° (image 67) | p. 101 |
| BnF fr. 340_fol. 49v° (image 28) | p. 107 |
| Bodmer_t.1_230 r°(image 15) | p. 133 |
| Bodmer_t.1_127 v° (image 3) | p . 150 |
| Bodmer_t2 208 v° (image 49) | p. 154 |
| Bodmer_t2 213 r° (image 51) | p. 156 |
| Bodmer_t2 3 r°(image 34) | p. 158 |
| Bodmer_t1 310 r°(image 32) | p. 200 |
| Arsenal_3478_p. 84 (image 6) | p. 203 |
| Arsenal_3478_p. 222 (image 26) | p. 204 |
| Arsenal_3478_p. 155 (image 14) | p. 205 |
| Arsenal_3478_p. 172 (image 20) | p. 206 |
| Arsenal_3478_p. 744 (image 42) | p. 209 |
| Arsenal_3478_p. 201 (image 24) | p. 216 |
| Arsenal_3477_p. 338 (image 20) | p. 219 |
| Arsenal_3478_p. 218 (image 25) | p. 236 |
| BnF fr. 340_fol. 67r° (image 36) | p. 271 |
| BNF fr. 338_fol. 70 v° (image 9) | p. 276 |
| Arsenal_3478_p. 300 (image 29) | p. 283 |
| Arsenal_3478_p. 801 (image 45) | p. 286 |
| Arsenal_3478_p. 113 (image 10) | p. 287 |
| Arsenal_3478_p. 724 (image 40) | p. 290 |
| Arsenal_3478_p. 189 (image 21) | p. 295 |
| Arsenal_3477_p. 333 (image 19) | p. 322 |




*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# BIBLIOGRAPHIE



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# Sommaire

**CORPUS DES MANUSCRITS DE *GUIRON LE COURTOIS***

**I. — Manuscrits**

**II. — Éditions critiques, fragments et descriptions de manuscrits**

**TEXTE**

**I. — Textes littéraires**

A. Moyen Âge

B. Autres

**II. — Études littéraires**

A. Littérature médiévale

B. Matière de Bretagne

C. Chevaliers et chevalerie : histoire et littérature

D. *Guiron le courtois*

**IMAGE**

**I. — Théorie et esthétique**

**II. — Iconographie médiévale et rapport texte/image**

**LIVRE**

**I. — Codicologie**

**II. — Histoire du livre manuscrit, de l'écriture et de la lecture**

**III. — Édition des textes médiévaux**

**ANTHROPOLOGIE, HISTOIRE, PHILOSOPHIE, PSYCHANALYSE**

**OUTILS DE RÉFÉRENCE**

**I. — Langue**

A. Dictionnaires

B. Grammaire et histoire de la langue

**II. — Répertoires bibliographiques**

**III. — Autres**



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

# CORPUS DES MANUSCRITS DE *GUIRON LE COURTOIS*[607]

## I. — Manuscrits

### A. Manuscrits donnant la « version de base » du roman

*1) Manuscrits contenant le Roman de Méliadus non cyclique, à l'exclusion du* Roman de Guiron

L : Londres, British Library, add. 12228, daté de 1352-1362, f° 1-352.

Malibu, J. Paul Getty Museum, Ludwig XV. 6, non répertorié par Roger Lathuillère.

V2 : Venise, Bibliothèque de Saint-Marc, franç. XV (CIV, 3 : Recanati XIV), daté du XIV^e^ siècle, f° 1-158.

*2) Manuscrits contenant uniquement le* Roman de Guiron

M : Marseille, Bibliothèque Municipale, 49.120 (ancien 1106), daté de la fin du XIII^e^ siècle, f° 1-269.

P : Privas, Archives Départementales de l'Ardèche, n° I (F. 7), daté de la fin du XIII^e^ siècle, f° 3-377.

*3) Manuscrits contenant le* Roman de Meliadus *non cyclique et le* Roman de Guiron

350 : Paris, BnF, f. fr. 350, daté de la fin du XIII^e^ siècle, f° 1-438.

355 : Paris, BnF, f. fr. 355, daté du XIV^e^ siècle, f° 1-413.

*4) Manuscrits contenant le* Roman de Meliadus *cyclique et le* Roman de Guiron

338 : Paris, BnF, f. fr. 338, daté de 1380-1390, f° 1-481.

Ar, Ar(2) : Paris, Arsenal, 3477, p. 1-536, et 3478, p. 1-840, datés du XV^e^ siècle.

356-357, 357(2) : Paris, BnF, f. fr. 356, f° 1-259, et 357, f° 1-376, daté du XV^e^ siècle.

359-362 : Paris, BnF, f. fr. 359, 360, 363 et 362, f° 1-220, datés des années 1470 [partie centrale des ms. de Paris, BnF, f. fr. 358-363].

*5) Manuscrits-florilèges contenant des fragments de la version de base*

L2 : Londres, British Library, add. 23930, daté du XIV^e^ siècle, f° 1-95.

M2 : Modène, Biblioteca Estense, E. 45, α. R. 4. 4. (*Chansonnier provençal d'Este*), XIII^e^-XIV^e^ et XVI^e^ siècle, f° 261.

12599 : Paris, BnF, f. fr. 12599, daté du XIII^e^ siècle, f° 1-511.

V1 : Venise, Bibliothèque Saint-Marc, franç. IX (CIV, 3 : Recanati XII), daté du XIV^e^ siècle, f° 1-72.

[607] Nous recopions ici toutes les informations de la très claire classification établie par Sophie Albert dans sa thèse, *op. cit.*, p. 542-543, qui reprend d'autre part, pour chaque manuscrit, les sigles établis par Roger Lathuillière dans son *« Guiron le courtois »*, *op. cit.*



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**B. Manuscrits apparentés à la version de A(2)**

A, A(2) : Paris, Arsenal, 3325, f° 1-237.

F : Florence, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Codici Ahsburnhamiani, Fondo Libri, n° 50, f° 1-242.

m : fragments ; Modène, Archives de l'État, Frammenti di codici francesi.

5243 : Paris, BnF, f. fr. 5243, daté du XIV^e^ siècle, f° 1-92.

R : Rome, Bibliothèque Vaticane, Reg. Lat. 1501, f° 1-99.

T : Turin, Bibliothèque Nationale, R. 1622 (L. .7,8,9), daté du XV^e^ siècle : quelques fragments conservés après l'incendie de la Bibliothèque de Turin en 1904.

**C. Compilations et continuations**

G : Genève, Bibliothèque Bodmer, 96, f° 1-598.

112 : Paris, BnF, f. fr. 112, daté de 1470, 3 volumes.

340 : Paris, BnF, f. fr. 340, daté du XV^e^ siècle, f° 1-207.

358-363 : Paris, BnF, f. fr. 358-363, daté de 1470, f° 6 volumes.

o : Oxford, Bodleian Library, Douce 383, daté de 1480-1500, 17 fragments.

L3 : Londres, British Library, add. 36673, daté du XVI^e^ siècle, f° 2-216.

L4 : Londres, British Library, add. 36880, f° 1-263.

M1 : Modène, Biblioteca Estense, E. 42, α. W.3. 13., daté du début du XV^e^ siècle, f° 1-74.

## II. — Éditions critiques, fragments et descriptions de manuscrits


BENEDETTI R. et ZAMPONI S., « Frammenti del *Guiron le Courtois* nell'Archivo Capitolare di Pistoia », dans *Lettere Italiane*, Venise, juillet-septembre 1995, n° 47, p. 423-435.

BOGDANOW Fanni, « A hitherto unidentified fragment of the *Prose Tristan* : MS. Brussels Archives Générales 1411, C », dans *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, VII, 1955, p. 103.

BOGDANOW Fanni, « A New Manuscript of the Enfances *Guiron* and Rusticien de *Pise's Roman du roi artus* », dans *Romania*, n° 88, 1967.

BOGDANOW Fanni, « A Note of the Second Version of the Post-Vulgate Queste and *Guiron le Courtois* », dans *Medium Aevum*, Oxford, 1970.

BOGDANOW Fanni, « Part III of the Turin Version of *Guiron le Courtois* : A Hitherto Unknown Source of ms. BN fr. 112 », dans *Medieval Miscellany*, Manchester, Barnes & Nobles, 1965.

BOGDANOW Fanni, « The Fragments of *Guiron le Courtois* preserved dans ms. Douce 383, Oxford », *Medium Aevum*, vol. XXXIII, n° 2, 1964.

BUBENICEK Venceslas, « À propos des textes français copiés en Italie. Variantes "franco-italiennes" du roman de *Guiron le Courtois* », dans *Le moyen français. Philologie et linguistique*, Actes du VIII^e^ colloque international sur le moyen français, Bernard Combettes, Simone Monsonégo (éd.), Paris, Didier, 1997, p. 49-69.

BUBENICEK Venceslas, « À propos des textes français copiés en Italie : le cas de *Guiron le courtois* », dans *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, Giovanni Ruffino (éd.), Tübingen, Max Niemeyer, 1998, p. 59-67.

BUBENICEK Venceslas, *Guiron le Courtois : roman arthurien en prose du XIII^e siècle. Édition critique partielle de la version particulière contenue dans les manuscrits de Paris (Bibl. de l'Arsenal, n° 3325) et de Florence (Bibl. Mediceo-Laurenziana, Codici Ashburnhamiani, Fondo Libri, n° 50)*, thèse de troisième cycle de Paris-Sorbonne, sous la direction de R. Lathuillère, 1985.

CIGNI Fabrizio, « *Guiron, Tristan* e altri testi arturiani. Nuove osservazioni sulla composiozione materiale del MS. Parigi, BnF, fr. 12599 », *Studi Mediolatini e Volgari*, n° 45, 2000, p. 31-69.

CIGNI Fabrizio, *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, Pisa, Pacini, 1994.

CIGNI Fabrizio, « Mappa redazionale del *Guiron le courtois* diffuso in Italia », in *Mode e forme della fruizione della "materia arturiana" nell'Italia dei sec. XIII-XIV*, Milano, Istituto Lombardo di Sciencze e Lettere, 2006, p. 85-117.

CIGNI Fabrizio, « Per la storia del *Guiron le courtois* in Italia », *Critica del testo*, VII/1, 2004, p. 295-316.

CIGNI Fabrizio, « Pour l'édition de la *Compilation* de Rustichello da Pisa : la version du ms. Paris, B.N. fr. 1463 », *Neophilologus*, 76, 1992, p. 519-534.

CRESCINI V., « Frammento d'un perduto codice del *Guiron le Courtois* », dans *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, t. LXXIII, 1913-1914, 2^e partie, p. 273-321.

CRESCINI V., « Giunte allo scritto sopra un frammento del *Guiron le Courtois* », *ibid.*, t. LXXIV, 1914-1915, p. 1103-1151.

LATHUILLÈRE Roger, « Le manuscrit de *Guiron le courtois* de la Bibliothèque Martin Bodmer, à Genève », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance, offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, BLANCHET Marie-Claude (éd.), Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970, t. II, p. 567-574.

LATHUILLÈRE Roger, « Le texte de *Guiron le Courtois* donné par le manuscrit de Paris, B.N., n. acq. fr. 5243 », dans *Études de philologie romane et d'histoire littéraire*, Jean-Marie d'Heur, Nicoletta Cherubini (éd.), Liège, Gedit, 1980, p. 233-238.

LATHUILLÈRE Roger, *Guiron le courtois. Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1966.

LEVY John Fligelman, « *Livre de Meliadus* : An Edition of the Arthurian Compilation of BnF fr. 340 attributed to Rusticien de Pise », thèse soutenue à Berkeley, University of California, 2000.

LIMENTANI Alberto, *Dal roman de Palamedés ai Cantari di Febus-El-Forte ; Guiron le Courtois*, Bologna, Commissione par i testi di lingua, 1962.

LONGOBARDI M., « Due frammenti dei *Guiron le Courtois* », dans *Studi mediolatini e volgari*, Bologne, n 38, 1992, p. 101-118.

LONGOBARDI M., « *Guiron le Courtois*. Restauri e nuovi affioramenti », dans *Studi mediolatini e volgari*, Bologne, n° 42, 1996, p. 129-168.

LONGOBARDI M., « Nuovi frammenti del *Guiron le Courtois* », dans *Studi mediolatini e volgari*, Bologne, n 34, 1988, p. 5-25.

LÖSETH Eilert, *Le Roman en prose de Tristan, le Roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise, analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 ; 1^e édition : 1890.

NEMETH Geneviève, *Édition critique partielle de la version de Guiron le courtois donnée par la*

*manuscrit B.N. fonds fr. 350 (folio 85 recto à folio 116 recto), avec étude littéraire*, thèse de 3e cycle Université de Paris-IV, sous la direction de R. Lathuillère, 1979.

PICKFORD C.E., « Lathuillère, *Guiron le Courtois*, étude de la tradition manuscrite et analyse critique », dans *Medium Aevum*, 1964.

RAJNA P., « Un proemio inedito del romanzo *Guiron le Courtois* », dans *Romania*, n° 4, 1875, p. 265-266.

VASQUEZ Homero, « Guiron le Courtois, roman en prose du XIIIe siècle. Édition critique », dans *Dissertation Abstracts International*, n° 31, Ann Arbour, thèse de l'Université du Colorado, 1970.

WAHLEN Barbara, « Du recueil à la compilation : le manuscrit de *Guiron le courtois*, Paris, BnF fr. 358-363 », *Ateliers*, n° 30, 2003, p. 89-100.

# TEXTE

## I. — Textes littéraires

### A. Moyen Âge

BERTHOLD VON REGENSBURG, *Péchés et vertus : scènes de la vie du XIIIe siècle*, textes présentés et traduits par Claude Lecouteux et Philippe Marcq, Paris, Desjonquères, coll. « L'Europe en questions », 1991.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal ou le roman de Perceval*, traduction et présentation de Charles MÉLA, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1990.

CHRISTINE DE PISAN, *Le chemin de longue étude*, TARNOWSKI Andréa (éd.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2000.

GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUN, *Le Roman de la rose*, Armand STRUBEL (éd.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.

HUGUES DE SAINT-VICTOR, *L'art de lire. Didascalicon*, LEMOINE Michel (éd.), Paris, Éditions du Cerf, 1991.

*La mort le Roi Artu. Roman du XIIIe siècle*, Jean FRAPPIER (éd.), Genève-Paris, Droz-J.Minard, coll. « Textes littéraires français », 1964.

*Le haut livre du Graal (Perlesvaus)*, Armand STRUBEL (éd.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2007.

*Le Lancelot en prose* : *Lancelot du lac*, texte traduit par François MOSÈS, d'après l'édition d'Elspeth KENNEDY ; *Lancelot du lac II* : texte traduit par Marie-Luce CHÊNERIE, d'après l'édition d'Elspeth Kennedy ; *Lancelot du lac III* : François MOSÈS, Laëtitia LE GUAY (éd.) ; *Lancelot du Lact IV – le val des amants infidèles*, Yvan G. Lepage, Marie-Louise Ollier (éd.) ; *Lancelot du lac V – l'enlèvement de Guenièvre*, Yvan G. Lepage, Marie-Louise Ollier (éd.) ;



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1991-1999.

*Le roman de Renart*, ROQUES Mario (éd.), Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 6 vol., 1948-1963.

*Le Roman de Tristan en prose (version du ms. fr. 757 de la BnF)*, édité sous la direction de Philippe MÉNARD ; vol. I. : BLANCHARD Joël, QUÉREUIL Michel ; vol. II : LABORDERIE Noëlle, DELCOURT Thierry ; vol. III : PONCEAU Jean-Paul ; vol. IV : LÉONARD Monique, MORA Francine ; vol. V : FERLAMPIN-ACHER Christine, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1997-2007.

*Merlin le prophète ou Le Livre du Graal*, BAUMGARTNER Emmanuèle (éd.), Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », 1980 ; préface de Paul Zumthor.

POLO Marco, *Le devisement du monde*, édition critique publiée sous la direction de Philippe MÉNARD, t. II : *Traversée de l'Afghanistan et entrée en Chine*, Boivin Jeanne-Marie, HARF-LANCNER Laurence, Mathey-Maille Laurence (éd.), Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2003.

*Raoul de Cambrai. Chanson de geste du XII^e^ siècle*, William W. KIBLER, Sarah KAY (éd.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1996.

*Roman d'Alexandre en prose*, ŌTAKA Yorio, FUKUI Hideka, FERLAMPIN-ACHER Christine (éd.), Osaka, Centre de la recherche Interculturelle à l'Université Otemae, 2003 ; préface de Philippe MÉNARD.

### B. Autres

CERVANTÈS, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, I, traduit par César Oudin, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988.

*Le Grand-Guignol. Théâtre des peurs de la Belle Époque*, Agnès PIERRON (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.

HUGO Victor, « Les chevaliers errants », dans *La Légende des siècles*, éd. de la Pléiade, Paris, 1950, p. 211-265.

PRUDENCE, *Psychomachie*, Lavarenne Maurice (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2^e^ édition revue et corrigée, 1963.

TARDIEU Jean, « Le lied du chevalier », *Poèmes à voir*, Paris, Gallimard, 1990.

## II. — Études littéraires

### A. Littérature médiévale

BATAILLE Georges, « La littérature française du Moyen Âge, la morale chevaleresque et la passion », dans *Œuvres complètes*, t. XI, *Articles 1, 1944-1949*, Paris, Gallimard, 1988, p. 502-518.

BAUMGARTNER Emmanuèle et HARF-LANCNER Laurence (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Le livre et le roman (XII^e^-XIII^e^ siècles) », dans *Littérales n° 1, Livre et Littérature : dynamisme d'un archétype*, publié par E. BAUMGARTNER et N.

BOULESTREAU, Publidix Nanterre, 1986, p. 7-19.

BAUMGARTNER Emmanuèle, HARF-LANCNER Laurence (éd.), *Images de l'Antiquité dans la littérature française : le texte et son illustration*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993.

BAUMGARTNER Emmanuèle, HARF-LANCNER Laurence, *Raoul de Cambrai : l'impossible révolte*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1999.

BAUMGARTNER Emmanuèle, *Histoire de la littérature française. Moyen Âge (1060-1486)*, Paris, Bordas, 1987.

BAUMGARTNER Emmanuèle, *La littérature française du Moyen Âge*, Paris, Dunod, 1999.

BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le récit médiéval, XII^e^-XIII^e^ siècles*, Paris, Hachette, 1995.

BERTHELOT Anne, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Nathan, 1989.

BEZZOLA R., *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, 5 vol., Paris, Champion, 1968.

BOUTET Dominique, *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

BRAET H., « Le rêve d'amour dans le roman courtois », dans *Voices of conscience. Essays… dans memory of James D. Powel and Rosemary Hodgins*, Philadelphia, Temple University Press, 1977, p. 107-18.

BRETEL Paul, *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150-1250)*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1995.

COMBES Annie, « *Comme un rêve de pierre* : l'imaginaire de la sculpture dans le portrait médiéval », dans *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Chantal CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *Senefiance*, n° 53, CUER MA, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 123-134.

CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *Façonner son personnage au Moyen Âge*, *Senefiance*, n° 53, CUER MA, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.

CONNOCHIE-BOURGNE Chantal, « *Miroir* ou *image*… Le choix d'un titre pour un texte didactique », *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, POMEL Fabienne (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 29-38.

DENOYELLE-BOUTLE Corinne, « Le Dialogue dans les textes courtois des XII^e^ et XIII^e^ siècles. Analyse pragmatique et narratologique », thèse sous la direction d'Emmanuèle Baumgartner et de Michelle Szkilnik, Université de Paris III, dactylographiée, 2006.

DOUCHET Sébastien, « La peau du centaure. À la frontière de l'humanité et de l'animalité : remarques historiques et littéraires », *Micrologus*, 13, *La Pelle umana – The human skin*, actes du colloque « La peau humaine. Savoirs, symboles, représentations », 27-30 novembre 2002, Lausanne, 2005, p. 285-312.

DUBOST F., *Aspects fantastiques de la littérature médiévale, XII^e^-XIII^e^ siècles : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris, Champion, 1991.

*« Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. » Hommage à Jean Dufournet. Littérature, Histoire et Langue du Moyen Âge*, t. III, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1993.

FARAL E., *Le Merveilleux et ses sources dans les descriptions des romans français du XII^e^ siècle*, Paris, Champion, 1913.

FERLAMPIN-ACHER Christine, *Fées, bestes et luitons, croyances et merveilles*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2002.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

FERLAMPIN-ACHER Christine, HÜE Denis, *Le Monde et l'Autre monde*, Orléans, Éditions Paradigme, 2002.

FERLAMPIN-ACHER Christine, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2003.

FOEHR-JANSSENS Yasmina, MÉTRY Emmanuelle (éd.), *La fortune : thèmes, représentations discours*, Genève, Droz, coll. « Recherches et rencontres », 2003.

FOURRIER A., *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1960.

FRITZ J.-M., « Daguenet ou le bouffon amoureux », dans *Styles et Valeurs, pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1990, p. 37-73.

GALLAIS P., *La Fée à la fontaine et à l'arbre : un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, Rodopi, 1992.

GALLY Michèle, « Curiosité et fictions médiévales. Le questionnement sur l'Autre comme ressort du récit », *Curiosité et* Libido sciendi *de la Renaissance aux Lumières*, textes réunis par JACQUES-CHAQUIN N. et HOUDARD S., Paris, ENS Éditions Fontenay Saint-Cloud, 1999, p. 261-282.

GUIETTE R., *Formes et senefiance, Études médiévales recueillies par J. Dufournet*, Genève, Droz, 1978.

HARF-LANCNER Laurence, « Les prologues des *Chroniques* de Froissart », dans BAUMGARTNER Emmanuèle et HARF-LANCNER Laurence (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 147-174.

HARF-LANCNER Laurence, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine : la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984.

*Hommage à Jean-Charles Payen. Farai chansoneta novela : essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge*, Centre de recherche sur la modernité (éd.), Centre de publication de l'Université de Caen, 1989.

HÜE Denis, « Miroir de mort, miroir de vie, miroir du monde », dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, POMEL Fabienne (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 39-61.

JAMES-RAOUL Danièle, THOMASSET Claude (dir.) *Les ponts au Moyen Âge*, Paris, Université Paris-Sorbonne, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 2006.

JAUSS H. R., « Littérature médiévale et théorie des genres », dans *Poétique*, t. I, 1970, p. 79-101.

LAGORGETTE Dominique, « *Avoir a non* : étude diachronique de quelques expressions qui prédiquent le nom », *Linx*, 33, 1995, p. 113-132.

LAGORGETTE Dominique, « Termes d'adresse, acte perlocutoire et insultes : la violence verbale dans quelques textes des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles », dans *Senefiance* n° 36, *La violence dans le monde médiéval*, CUER MA, Aix-en-Provence, 1994, p. 317-332.

LEWIS C. S., *Allegory of Love, a study in medieval tradition*, Oxford, Galaxy Book, 1958.

MÉNARD Philippe, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969.

MICHA Alexandre, *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, 1976.

PAYEN Jean-Charles, *Littérature française, le Moyen Âge, t.1, Des origines à 1300*, Paris, Arthaud, 1970, rééd., Paris, Garnier/Flammarion, 1998.

POIRION Daniel (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

POIRION Daniel, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, 41, février 1981, p. 109-118.

POIRION Daniel, « Romans en vers et romans en prose », dans *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, éd. H. R. Jauss et E. Kölher, vol. IV, « Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle », Heidelberg, 1978, p. 74 *sqq*.

POIRION Daniel, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1982.

POIRION Daniel, *Résurgences, Mythe et Littérature à l'âge du symbole (XII^e siècle)*, Paris, PUF, 1986.

POMEL Fabienne (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

POMEL Fabienne, *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2001.

RIBARD Jacques, « De Chrétien de Troyes à Guillaume de Lorris. Ces quêtes qu'on dit inachevées », dans *Senefiance*, t. 2, Aix-en-Provence, Université de Provence (Publications du CUERMA), 1978, p. 313-321.

RIBARD Jacques, *Du mythique au mystique. La littérature médiévale et ses symboles*, Paris, Champion, 1995.

RIBARD Jacques, *Le Moyen Âge. Littérature et symbolisme*, Paris, Champion, coll. « Essais », 1984.

RINGGENBERG Patrick, *L'art chrétien de l'image. La ressemblance de Dieu*, Paris, Les Deux Océans, 2005.

RYCHNER Jean, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille, Droz-Giard, coll. « Société de publications romanes et françaises », 1955.

SCHMITT Jean-Claude (éd.), *Prêcher d'exemples. Récits de prédicateurs du Moyen Âge*, Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », 1985.

SODIGNÉ-COSTES Geneviève, « Les blessures et leur traitement dans les romans en vers (XII^e-XIII^e siècles) », dans *Senefiance* n° 36, *La violence dans le monde médiéval*, CUER MA, Aix-en-Provence, 1994, p. 499-514.

*Sources et fontaines du Moyen Âge à l'âge baroque*, actes du colloque de l'Université Paul Valéry-Montpellier III, 28-30 novembre 1996, Équipe d'accueil Moyen Âge-Renaissance-Baroque (éd.), Paris, Champion, 1998.

TRACHSLER Richard, « Le visage et la voix. L'auteur, le narrateur et l'enlumineur dans la littérature narrative médiévale », dans *Bulletin bibliographique de la Société Internationale arthurienne*, vol. LVII, 2005, p. 350-371.

VALETTE Jean-René, « La merveille aux limites de l'humain : Hugues de Saint-Victor et la fiction romane », dans *Entre l'ange et la bête. L'homme et ses limites au Moyen Âge*, études réunies par BÉLY M.-E., VALETTE J.-R. et VALLECALLE J.-C., Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 119-132.

VAN COOLPUT Colette-Anne, « Sur quelques sculptures anthropomorphes dans les romans arthuriens en prose », dans *Romania*, t. 108, 1, 1987, p. 254-267.

VINAVER Eugène, *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970.

VINCENSINI Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, coll. « Fac Littérature », 2000.

ZINK Michel, « Remarques sur les conditions de l'anonymité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge », dans *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, t. I, Institut de Français, Rennes, Université de Haute-



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Bretagne, 1980, p. 421-427.

ZINK Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992.

ZUMTHOR Paul, « Genèse et évolution du genre », dans *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, éd. H. R. Jauss et E. Kôlher, vol. IV, « Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle », Heidelberg, 1978, p. 60 *sqq*.

ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

ZUMTHOR Paul, *Histoire littéraire de la France médiévale (XI^e-XIV^e siècles)*, Slatkine Reprints, Genève, Paris, 1981.

**B. Matière de Bretagne**

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Arthur et les chevaliers *envoisiez* : du *Lancelot en prose* au *Tristan en prose* », dans *Tristan et Iseult, mythe européen et mondial*, actes du colloque des 10, 11, 12 janvier 1986, Göppingen, Kümmerle, 1987, p. 19-31.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Arthur et les chevaliers envoisiez », dans *Romania*, t. 105, 1, 1984, p. 312-325.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Compiler/acomplir », dans *Nouvelles recherches sur le Tristan en prose*, études réunies par J. DUFOURNET, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1990.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « La couronne et le cercle : Arthur et la Table Ronde dans les manuscrits du *Lancelot-Graal* », *Texte et image*, actes du colloque international de Chantilly, 13-15 octobre 1982, Centre de recherches de l'Université Paris X, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 191-200.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « L'écriture romanesque et son modèle scripturaire : écriture et réécriture du Graal », dans *L'Imitation*, Actes du Colloque de l'École du Louvre, 1985, La Documentation française, Paris, 1985, p. 129-43.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Les techniques narratives dans le roman en prose », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, dir. N. Lacy, K. Busby et D. Kelly, Amsterdam, Rodopi, 1987, t. 1, p. 167-90.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Masques de l'écrivain et masques de l'écriture dans les proses du graal », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, *Études médiévales*, éd. M. L. Ollier, Vrin, Presses de L'Université de Montréal, Montréal et Paris, 1988, p. 167-75.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Remarques sur la prose du *Lancelot* », dans *Romania*, t. 105, 1, 1984, p. 1-15.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Robert de Boron et l'imaginaire du *Livre du Graal* », dans *Arturus Rex, Acta Conventus Lovaniensis 1987*, 2 vols., Leuven, 1991, II, p. 259-68.

BAUMGARTNER Emmanuèle, *La harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, Sédès, 1990.

BAUMGARTNER Emmanuèle, *La Légende arthurienne : le Graal et la Table Ronde*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989.

BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le* Tristan en prose, *essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1975.

BERTHELOT Anne, « Merlin : du substrat celtique à la réalité politique du XIII^e siècle », dans *Le héros dans la réalité, dans la légende et dans la littérature médiévale*, éd. D. Buschinger et W. Spiewok, Griefswald, 1996, p. 1-9.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

BERTHELOT Anne, « L'inflation rhétorique dans le Tristan en prose », dans *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial*, actes du colloque des 10, 11, 12 janvier 1986, édités par D. BUSCHINGER, Amiens, 1987, p. 32-41.

BEZZOLA Reto Raduolf, *Le sens de l'aventure et de l'amour : Chrétien de Troyes*, Paris, Champion, 1998.

BOUTET Dominique, *Charlemagne et Arthur, ou le roi imaginaire*, Paris-Genève, Champion/Slatkine, 1992.

BOZÓKY Edina, « De la parole au monument : marquer la mémoire dans la littérature arthurienne », dans *Jeux de mémoire : aspects de la mnémotechnie médiévale*, Montréal, Vrin, 1985, p. 73-82.

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Les romans de la Table ronde. Premières images de l'univers arthurien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes/Bibliothèque de Rennes Métropole, 2005.

CAULKINS Janet Hilier., « La *joie* de Tristan dans le *Tristan en prose* : disjonction, invention et jeux de mots », dans *Romania*, t. 106, 1985, p. 84-105.

CHÊNERIE Marie-Luce, « Le motif de la fontaine dans les romans arthuriens en vers des XII^e^ et XIII^e^ siècles », dans *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, t. I, Institut de Français, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 99-104.

DELBOUILLE J., « Le témoignage de Wace sur la légende arthurienne », dans *Romania*, t. 76, 1953, p. 172-199.

DELCOURT Thierry, *La littérature arthurienne*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2000.

DUBOST F., *Le Conte du Graal ou l'art de faire signe*, Paris, Champion, 1998.

DUFOURNET Jean (éd.), *La Mort le roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1994.

DUFOURNET Jean, *Nouvelles recherches sur le Tristan en Prose*, Genève, Slatkine, 1990.

DYBEŁ Katarzyna, *Être heureux au Moyen Âge. D'après le roman arthurien en prose du XIII^e^ siècle*, Louvain, Éditions Peeters, 2004.

FARAL E., *La légende arthurienne. Études et documents*, 3 vol., Paris, Champion, 1929.

FERLAMPIN-ACHER Christine, « Le cheval dans *Perceforest* : réalisme, surnaturel et burlesque », dans *Le cheval dans le monde médiéval*, *Senefiance*, n° 32, CUER MA, 1992, p. 211-236.

FERLAMPIN-ACHER Christine, « Les dialogues dans le Tristan en prose », dans *Nouvelles recherches sur le Tristan en prose*, études réunies par J. DUFOURNET, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1990, p. 79-122.

FERLAMPIN-ACHER Christine, HÜE Denis, *Enfances arthuriennes*, Orléans, Éditions Paradigme, 2006.

FRAPPIER Jean, « La matière de Bretagne : ses origines et son développement », dans *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, éd. H. R. Jauss et E. Kôlher, vol. IV, « Le roman jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle », Heidelberg, 1978, p. 183-211.

FRAPPIER Jean, « La naissance et l'évolution du roman arthurien en prose », dans *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, éd. H. R. JAUSS et E. KÖLHER, vol. IV, « Le roman jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle », Heidelberg, 1978, p. 503 *sqq*.

FRAPPIER Jean, *Amour courtois et Table ronde*, Genève, Droz, 1973.

HARF-LANCNER Laurence, « L'Eau magique et la Femme-Fée, le mythe fondateur du *Tristan en prose* », dans *Senefiance*, n° 15, Publication du CUERMA, Aix-en-Provence, 1985, p. 201-12.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

HÜE Denis (éd.), *Fils sans père. Études sur le Merlin de Robert de Boron*, préface de Christine FERLAMPIN-ACHER, Orléans, Paradigme, 2000.

JAMES-RAOUL Danièle, « Rhétorique de l'entrelacement et art de régir la fin : le cas du *Tristan en prose* (ms. Vienne 2542) », dans *Clore le récit : recherches sur les dénouements romanesques*, PRIS-MA, 15-2, 1999, p. 85-111.

JAMES-RAOUL Danièle, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1997.

KENNEDY Eslpeth, « Les structures narratives et les allusions intertextuelles dans le *Tristan en prose* », dans *Nouvelles recherches sur le Tristan en prose*, études réunies par Jean DUFOURNET, Champion, Paris, 1990.

KENNEDY Eslpeth, « Études sur le *Lancelot* en prose », *Romania*, t. 105, 1, 1984, p. 34-62.

KORCZAKOWSKA Anna Elżbieta, « Le corps malmené : poétique des atteintes à l'intégrité corporelle dans le *Lancelot en prose* », thèse de doctorat de Littérature médiévale, sous la direction de Chantal Connochie-Bourgne, Université Aix-Marseille 1, 2007.

Lacy (ÉD.), Norris, *THE NEW ARTHURIAN ENCYCLOPEDIA*, NEW YORK & LONDON, GARLAND PUBLISHING INC., 1996.

LATHUILLÈRE Roger, « L'évolution de la technique narrative dans le roman arthurien en prose au cours de la deuxième moitié du XIII^e siècle », dans *Études de langue et de littérature française offertes à André Lanly*, Nancy, Publications Nancy II, 1980, p. 203-213.

LATHUILLÈRE Roger, « Un exemple de l'évolution du roman arthurien en prose au cours de la deuxième moitié du XIII^e siècle », dans *Mélanges Jonin, Senefiance*, t. 7, Aix en Provence, Université de Provence (Cahiers du CUERMA), 1979, p. 389-401.

LEUPIN Alexandre, *Le Graal et la littérature*, Lausanne, Lettera, L'Âge d'Homme, 1982.

LINDER Olivier, « *Par soulas* et *par envoiseüre* : rire et distinction aristocratique dans le *Tristan en prose* », dans *De sens rassis. Mélanges R. Pickens*, éd. K. Busby, B. Guidot et L.E. Whalen, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 375-387.

LOOMIS Roger Sherman, *Arthurian legends in medieval art*, London, Oxford University Press, 1938.

LOOMIS Roger Sherman, *Arthurian Literature dans the Middle Ages*, Oxford, 1959.

LUTTRELL Cl., « Folk Legend as Source for Arthurian Romance : the Wild Hunt », *An Arthurian Tapestry. Essays dans Memory of Lewis Thrope*, Glasgow, 1981, p. 83-100.

MARKALE J., *Le Graal*, Paris, Retz, 1982.

MARKALE J., *Merlin l'Enchanteur*, Paris, Retz, 1981.

MARX Jean, *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, Klincksieck, 1965.

MÉNARD Philippe, « Chapitres et entrelacements dans le *Tristan en prose* », dans *Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Champion, 1993, tome II, p. 955-996.

MÉNARD Philippe, « Problématiques de l'aventure dans les romans de la Table Ronde », dans *Arthurus Rex II*, Louvain, Presses Universitaires, 1991, p. 89-119.

MEYER Matthias, « Filling a Bath, Dropping into the Snow, Drunk through a Glass Straw. Transformations and Transfigurations of Blood in German Arthurian Romances », dans *Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arrthurienne*, vol. 58, 2006, p. 399-424.

MICHA Alexandre, *Étude sur le* Merlin *de Robert de Boron*, Genève, Droz, 1980.

MORA F., « La tentation de la nouvelle dans le roman en prose du XIII^e siècle : l'épisode du compagnonnage d'Eugenès et de Galaad dans la version brève du *Tristan en prose* », dans *Devis d'amitié. Mélanges Nicole Cazauran*, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

conférences sur la Renaissance », 2002, p. 25-37.

PARIS Gaston, *Les romans de la Table Ronde mis en nouveau langage et accompagnés de recherches sur l'origine et le caractère de ces genres de compositions*, Paris, L. Techener, 1868-1877, 5 vol.

PARIS Gaston, « Note sur les romans relatifs à Tristan », dans *Romania*, n° 15, 1886.

PAYEN Jean-Charles, « La destruction des mythes courtois dans le roman arthurien : la femme dans le roman en vers après Chrétien de Troyes », dans *Revue des Langues Romanes*, n° 73, 1969, p. 213-228.

PICKFORD C.E., *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge d'après le manuscrit 112 fr. de la B.N.*, Nizet, Paris, 1960.

PLET Florence, « Incognito et renommée. Les innovations du *Tristan en prose* », dans *Romania*, t. 120, 3-4, 2002, p. 406-431.

PLET Florence, *La création du monde. Les noms propres dans le roman de* Tristan en prose, Paris, Champion, 2007.

POIRION Daniel, « Arthur, Charlemagne et Alexandre », dans *Résurgences, Mythes et Littérature à l'âge du symbole*, Paris, PUF, 1986, p. 45-54.

RIBARD Jacques, « La symbolique du nom dans Le Conte du Graal », dans *Mythe, symbole et roman.* Actes du colloque d'Amiens, Paris, 1980, p. 5-17.

SALY Antoinette, « L'image du sang dans le roman de *Perlesvaus* », dans *Image, structure et sens. Études arthuriennes, Senefiance*, n° 34, Aix-en-Provence, CUER MA, 1994, p. 161-169.

SCHMOLKE-HASSELMANN B., « L'intégration de quelques récits brefs arthuriens », dans *Le récit bref au Moyen Âge. Actes du colloque des 27-28-29 avril 1979*, Université de Picardie, Amiens, 1980, p. 107-129.

SUARD François, « La conception de l'aventure dans le *Lancelot en prose* », dans *Romania*, t. 108, 2-3, 1987, p. 230-253.

SZKILNIK Michelle, « Conquête et exploration dans le roman arthurien en prose », dans *Bulletin bibliographique de la Société Internationale arthurienne*, vol. LV, 2003, p. 359-382.

SZKILNIK Michelle, « La joute des morts : la *Suite du Merlin*, *Perceforest*, le *Chevalier au Papegau* », dans *Le Monde et l'Autre Monde*, FERLAMPIN-ACHER Christine, HÜE Denis (dir.), Orléans, Paradigme, 2002, p. 343-357.

TRACHSLER Richard, *Clôtures du cycle arthurien. Études et textes*, Genève, Droz, 1996.

TRACHSLER Richard, *Disjointures-Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature du Moyen Âge*, Tübingen/Bâle, A. Francke Verlag, 2000.

VALETTE Jean-René, *La poétique du merveilleux dans le* Lancelot *en prose*, Paris, Champion, 1998.

VALETTE Jean-René, « Barbarie et fantasmagorie au début du XIII^e^ siècle : *Perlesvaus, le Haut Livre du Graal* », dans *Mélanges barbares. Hommage à Pierre Michel*, J.-Y. Debreuille et P. Régnier (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 23-33.

VAN COOLPUT Colette-Anne, « *Por deviser comment*. Évolution de la formule dans le *Tristan en prose* », dans *Tristania*, t. 11, 1985-1986, p. 10-20.

WALTER Philippe, *Arthur, l'ours et le roi*, Paris, Éditions Imago, 2002.

ZUMTHOR Paul, « La délivrance de Merlin », dans *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. 62, 1942, p. 370-86.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**C. Chevaliers et chevalerie : histoire et littérature**

BATANY J., « Du bellator au chevalier dans le schéma des trois ordres. Étude sémantique », dans *Actes du 101e congrès national des Sociétés savantes (Lille 1976)*, Paris, Philologie et Histoire, 1978.

BAYRAV Süheyla, « Le thème de la joie dans la littérature chevaleresque », dans *Dialogues, Cahiers de littérature et de linguistique*, n° 3, 1953.

CHÊNERIE Marie-Luce, « Ces curieux chevaliers tournoyeurs…, des fabliaux aux romans », dans *Romania*, n° 97, 1976, 3, p. 327-368.

CHÊNERIE Marie-Luce, « Vengeance et chevalerie dans le *Tristan en prose* », dans *Romania*, t. 113, 1-2, 1992-1995, p. 194-226.

CHÊNERIE Marie-Luce, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1986.

CHÊNERIE Marie-Luce, « Lancelot et Tristan, chevaliers errants (Le *Tristan en prose*, vol. I et II, éd. du manuscrit de Vienne B.N. 2542), dans *Nouvelles recherches sur le Tristan en Prose*, Genève, Slatkine, 1990.

DUBOST F., « De quelques chevaux extraordinaires dans le récit médiéval : esquisse d'une configuration imaginaire », *Le cheval dans le monde médiéval*, dans *Senefiance*, t. 32, Aix-en-Provence, Université de Provence (Publications du CUERMA), 1992, p. 197-208.

DUBY Georges, « Les origines de la chevalerie », dans *Hommes et Structures du Moyen Âge*, Paris, 1973, p. 325-343.

DUBY Georges, *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, Paris, Fayard, 1984.

DUBY Georges, *La société chevaleresque*, Paris, Flammarion, 1988.

DUBY Georges, *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981.

FLORI Jean, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1998.

FLORI Jean, *L'essor de la chevalerie*, Droz, Genève, 1986.

FRAPPIER Jean, « Le Graal et la chevalerie », *Romania*, n° 75, 1954, p. 165-211 ; repris dans *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977.

HÜE Denis, « L'orgueil du cheval », dans *Le cheval dans le monde médiéval*, *Senefiance*, n° 32, CUER MA, 1992, p. 259-276.

KÖHLER Erich, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois : Études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970 ; traduction : Eliane Kaufolz.

LINDER Olivier, « Le chevalier prédicateur. Rhétorique de l'idéologie chevaleresque dans le *Tristan en prose* », dans *« Contez me tout ». Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, BEL Catherine, DUMONT Pascale, WILLAERT Frank (dir.), Éditions Peeters, Louvain, Paris, Dudley MA, 2006, p. 265-280.

MÉNARD Philippe, « Le chevalier errant dans la littérature arthurienne. Recherche sur les raisons du départ et de l'errance », dans *Senefiance*, t. 2, Aix-en-Provence, Université de Provence (Publications du CUERMA), 1976, p. 289-311.

PRÉVOT Brigitte, RIBÉMONT Bernard, *Le cheval en France au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 1994.

SIMONIN Michel, « La réputation des romans de chevalerie selon quelques listes de livres (XVIe-XVIIe siècles) », dans *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge et de la*

*Renaissance offerts à Charles Foulon*, t. I, Institut de Français, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 363-369.

VINAVER Eugène, « Un chevalier errant à la recherche du sens du monde », dans *Mélanges Delbouille, Gembloux*, 1964, t. 2, p. 677-89 ; repris *dans À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, 1970, p. 163-77.

**D. *Guiron le courtois***

ALBERT Sophie, « "Ensemble ou par pieces".*Guiron le courtois* (XIII^e^-XV^e^ siècles) : la cohérence en question », thèse sous la direction de J. CERQUIGLINI-TOULET, Paris IV, dactylographiée, 2008, 2 vol., à paraître (Paris, Champion, 2010).

ALBERT Sophie, « Briser le fil, nouer la trame : Galehaut le Brun », dans *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Chantal CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *Senefiance*, n° 53, CUER MA, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 21-30.

ALBERT Sophie, « Brouiller les traces. Le lignage du héros éponyme dans le *Roman de Guiron le courtois* », dans *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, Actes du 3^e^ colloque arthurien, Université de Haute-Bretagne, Rennes, 13-14 octobre 2005, Christine FERLAMPIN-ACHER, Denis HUË (éd.), Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 73-84.

ALBERT Sophie, « Échos de gloires et de *hontes*. À propos de quelques récits enchâssés de *Guiron le courtois* (Ms. Paris, BnF, fr. 350). », *Romania*, t. 125, 1-2, 2007, p. 148-166.

ALBERT Sophie, « Le Northumberland. Les attributs d'une terre de la marge dans quelques textes arthuriens », *À la marge. Questes* 9, juin 2006, p. 40-51.

BUBENICEK Venceslas, « Du bûcher à l'exposition au froid : avatar d'un motif hagiographique. *Guiron le Courtois* et la *Suite du Merlin* », dans *Lorraine Vivante*, Nancy, P.U. de Nancy, 1993, p. 285-99.

BUBENICEK Venceslas, « Féminin ou masculin ? Quelques effets théâtraux du déguisement dans *Guiron le Courtois*, roman arthurien en prose du XIII^e^ siècle », dans *Texte et théâtralité*, Raymonde ROBERT (éd.), Nancy, P.U. de Nancy, 2000.

BUBENICEK Venceslas, « Quelques figures de Rois-chevaliers errants dans le roman en prose de *Guiron le Courtois* », dans *Bien dire et bien aprandre*, n° 17, Lille, 1999, p. 49-61.

LATHUILLÈRE Roger, « *Le Livre de Palamède* », dans *Mélanges de Langue et de littérature médiévales*, Paris, SEDES et CDU, 1973.

OLSEN Michel, « *Guiron le Courtois*, décadence du code chevaleresque », *Revue romane*, Institut d'Études romanes, Université de Copenhague, 1966, p. 67-95.

POURQUERY DE BOISSERIN Juliette, « *Guiron le courtois* : le lignage et sa représentation iconographique dans l'épisode de la caverne », dans *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, Actes du 3^e^ colloque arthurien, Université de Haute-Bretagne, Rennes, 13-14 octobre 2005, Christine FERLAMPIN-ACHER, Denis HUË (éd.), Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 115-126.

POURQUERY DE BOISSERIN Juliette, « Identification de Méliadus dans les miniatures du manuscrit BnF fr. 350 de *Guiron le courtois* », dans *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Chantal CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *Senefiance*, n° 53, CUER MA, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 297-308.

POURQUERY DE BOISSERIN Juliette, « La mise en scène de la parole dans les miniatures de trois manuscrits de *Guiron le courtois* », dans *À l'œil. Des interférences textes/images en littérature*, Jean-Pierre Montier (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences »,

2007, p. 17-25.

TRACHSLER Richard, « Bréhus sans pitié : portrait-robot du criminel arthurien », dans *Senefiance* n° 36, *La violence dans le monde médiéval*, CUER MA, Aix-en-Provence, 1994, p. 525-542.

WAHLEN Barbara, « Entre tradition et réécriture : le bon Morholt d'Irlande, chevalier de la Table ronde », dans *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Chantal CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *Senefiance*, n° 53, CUER MA, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 351-360.

WAHLEN Barbara, « Le Bon Chevalier sans Peur, Brunor, Dinadan et Drian : un lignage détonnant ! », dans *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, Actes du 3e colloque arthurien, Université de Haute-Bretagne, Rennes, 13-14 octobre 2005, Christine FERLAMPIN-ACHER, Denis HUË (éd.), Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p.205-218.

WALHEN Barbara, « Lire, écrire : d'un désir l'autre. Le *Roman de Meliadus* du XIIIe au XVIIIe siècles », thèse sous la direction de M. Szkilnik et J.-C. Mühlethaler, Paris III/Université de Lausanne, dactylographiée, 2009.

WAHLEN Barbara, « Nostalgies romaines : le parcours de la chevalerie dans le *Roman du roi Meliadus*, première partie de *Guiron le courtois* », dans *Materiali arturiani nelle letterature di Provenza, Spagna, Italia*, Margherita Lecco (éd.), Allessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 165-181.

# IMAGE

## I. — Théorie et esthétique

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », dans *Communications*, n° 4, 1964.

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditons du Seuil, 1982.

BENJAMIN Walter, « Sur la peinture, ou : Signe et tache » [1917], dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 172-178.

BUTOR Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1969.

CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

CHRISTIN Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995.

DAGOGNET François, *Écriture et iconographie*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1973.

DAMISCH Hubert, « La peinture prise au mot », dans *Critique*, n° 370, 1978, p. 274-290.

DE VINCI Léonard, *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Lerrault éditeur, 1987.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : questions posées aux fins de l'histoire de l'art*,



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2007.

FRANCASTEL Pierre, *La figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Denoël-Gonthier, 1967.

FRANCASTEL Pierre, *L'image, la vision et l'imagination : l'objet filmique et l'objet plastique*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.

FREEDBERG David, *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort, 1998 ; traduction : Alix Girod.

KIBÉDI-VARGA. A., *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1989.

MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

PÄCHT Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994 ; traduction : Jean Lacoste.

PASTOUREAU Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps : symbolique et société*, Paris, C. Bonneton, 2007.

SAOUTER Catherine, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ éditeur, 1998.

SCHAPIRO Meyer, *Le*

*s mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, coll. « La littérature artistique », 2000 ; traduction : Pierre Alferi.

SCHAPIRO Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1982.

SCHNEIDER Danièle, « Image de la couleur dans la communication publicitaire : fonctions et limites », dans *La couleur. Regards croisés sur la couleur du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, Le Léopard d'or, 1994, p. 103-114.

VOUILLOUX Bernard, « Textes et images en regard », dans *L'image à la lettre*, Nathalie PREISS, Joëlle RAINEAU (dir.), Paris, Paris-Musées, Éditions des Cendres, 2005, p. 21-56.

WINTER (de) P. M., « Copistes, éditeurs et enlumineurs de la fin du XIV^e siècle, la production à Paris des manuscrits à miniatures », dans *Actes du 100^e Congrès national des Sociétés savantes*, Paris, 1978, p. 174-198.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *La vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. « Bibliothèque de l'imaginaire », 2002.

ZERI Federico, *Dans le jardin de l'art. Essai sur l'art de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Rivages, 1991.

ZERI Federico, *Derrière l'image. Conversations sur l'art de lire l'art*, Paris, Éditions Rivages, 1988 ; traduction : Jean Rony.

## II. — Iconographie médiévale et rapport texte/image

AVRIL François, GOUSSET Marie-Thérèse, avec la collaboration de Claudia RABEL, *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale. Manuscrits enluminés d'origine italienne, XIII^e*, Paris,

Bibliothèque Nationale, 1984.

AVRIL François, GOUSSET Marie-Thérèse, GUENÉE Bernard, *Les grandes chroniques de France. Reproduction intégrale en fac-similé des miniatures du Fouquet. Ms. BnF fr. 6465*, Paris, Philippe Lebaud, 1987.

AVRIL François, *La technique de l'enluminure d'après les textes médiévaux. Essai de bibliographie*, Paris, ICOM, 1967.

BASCHET Jérôme et SCHMITT Jean-Claude (dir.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1996.

BASCHET Jérôme, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales*, n° 1, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, janvier-février 1996, p. 93-133.

BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2008.

BELTING Hans, *L'image et son public au Moyen Âge*, Paris, Gérard Monfort Éditeur, 1998 ; traduction : Fortunato Israël.

BOUTET Claude, *École de la migniature*, Genève, Minkoff Reprint, 1972 ; édition originale : Lyon, 1679.

BRAET Herman, « Entre folie et raison : les drôleries du manuscrit BN fr. 25526 », dans BRAET H, LATRÉ G. (éd.), *Risus Mediaevalis. Laughter dans Medieval Literature and Art*, Louvain, Éditions Peeters, 2003, p. 43-73.

BRONLEE K. et HUOT S. (éd.), *Rethinking the Romance of the Rose : Text, Image, Reception*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1969.

CAMILLE Michael, *Images dans les marges*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1997 ; traduction : Béatrice et Jean-Claude Bonne.

CAZENAVE Michel, POGNON Edmond, *Tristan et Iseut. Ms. de Vienne, Codex 2537*, Paris, Philippe Lebaud, 1991.

COLLIOT R., « L'eau, élément du tragique. Textes du XIII$^{e}$ siècle au XV$^{e}$ siècle et documents iconographiques », dans *Senefiance*, n° 15, 1985, p. 93-110.

DE BRUYNE E., *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel, collection « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », tome 1, 1998.

DIRINGER D., *The Illuminated Book ; Its History and Production*, London, Faber & Faber, 1967.

DROBINSKY Julia, « "Peindre, pourtraire, escrire". Le rapport entre le texte et l'image dans les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut (XIV$^{e}$-XV$^{e}$ siècles) », thèse sous la direction de Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET, Université Paris IV, soutenue le 4 décembre 2004, dactylographiée, 2 vol.

DUCHET-SUCHAUT Gaston (dir.) *Iconographie médiévale. Image, texte, contexte*, Paris, Éditions du CNRS, 1990.

DUCHET-SUCHAUX Gaston et PASTOUREAU Michel, *La Bible et les Saints, Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1990.

DUPUIS Marie-France, LOUIS Sylvain, MURATOVA Xénia, POIRION Daniel, *Le Bestiaire. Reproduction en fac-similé des miniatures du ms. de la Bodleian Library d'Oxford, Ashmole 1511*, Paris, Philippe Lebaud, 1988.

ECO Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset, 1997.

*Enluminures arrageoises : le scriptorium de L'abbaye de Saint-Vaast d'Arras, des origines au XII$^{e}$ siècle*, exposition du 20 septembre au 20 octobre 2002, Médiathèque d'Arras, Palais Saint-

Vaast.

FERLAMPIN-ACHER Christine, *Introduction à l'édition du manuscrit Royal 15VI du Roman d'Alexandre en prose,* éd. Ch. Ferlampin-Acher et Y. Otaka, Osaka, 2002.

FLEMING J. V., *The Roman de la Rose. A Study dans Allegory and Iconography*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1969.

GARNIER François, *L'Âne à la lyre, sottisier d'iconographie médiévale*, Paris, Le Léopard d'or, 1988.

GARNIER François, *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, tome 1 : *Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'or, 1982.

GARNIER François, *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, tome 2 *: La Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'or, 1989.

GARNIER François, *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, tome 3, *Le langage de l'image au Moyen Âge, la relation texte-image*, Paris, Le Léopard d'or, 1993.

GOUSSET Marie-Thérèse, *Enluminures médiévales. Mémoires et merveilles de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2005.

HAMEL (de) C., *A History of Illuminated Manuscripts*, Oxford, 1986 ; édition française : *Une histoire du manuscrit enluminé*, Londres, 1995.

HUNT Tony, « The Tristan Illustrations in MS London BL Add. 11619 », dans *Rewards and Punishments in the Arthurian Romances and Lyric Poetry of Medieval France*, Peter DAVIES, Angus J. KENNEDY (ed.), Cambridge : Boydell & Brewer, 1987, p. 45-60.

ILLITCH Ivan, *Du lisible au visible, la naissance du texte : un commentaire du* Didascalicon *de Hugues de Saint-Victor*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « L'histoire à vif », 1991 ; traduction : Maud Sissung.

*Les couleurs au Moyen Âge, Senefiance,* CUER MA, Aix-en-Provence, t. 24, 1988.

MÂLE E., *L'art religieux du XIII^e^ siècle, étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, 2 vol., Paris, rééd. Armand Colin, 1958.

MARTIN H., *Les Miniaturistes français*, Paris, 1906.

MASSIN, *La Lettre et l'image : la figuration dans l'alphabet latin du huitième siècle à nos jours*, préface de R. Queneau, Paris, Gallimard, 1973.

MÉNARD Philippe, « Les représentations des vices sur les murs du verger du *Roman de la Rose* : le texte et les enluminures », dans *Texte et image*, actes du colloque international de Chantilly, 13-15 octobre 1982, Centre de recherches de l'Université Paris X, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 177-190.

MENTRÉ Mireille, « Remarques sur l'iconographie des romans arthuriens à propos de quelques exemples », dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, XXX, 3, 1986, p. 231-242.

MEUWESE Martine, « Inaccurate Instructions and Incorrect Interpretations. Errors and Deliberate Discrepancies in Illustrated *Prose Lancelot* Manuscripts », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale arthurienne*, vol. 54, 2002, p. 319-344.

NORDENFALK Carl, *L'enluminure au Moyen Âge*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1995.

PÄCHT Otto, *L'Enluminure médiévale*, Paris, Éditions Macula, 1997.

PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 ; traduction : Pierre Bourdieu.

PANOFSKY Erwin, *Essai d'iconologie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1967 ; traduction : Bernard Teyssèdre.

PASTOUREAU Michel, « L'armoirie médiévale : une image théorique », dans DUCHET-SUCHAUT Gaston (dir.), *Iconographie médiévale. Image, texte, contexte*, Paris, Éditions du CNRS, 1990, p. 121-138.

PASTOUREAU Michel, « Les sceaux et la fonction sociale des images », dans *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, BASCHET J. et SCHMITT J.-Cl. (dir.), Paris, Le Léopard d'Or, 1996, p. 275-308.

PASTOUREAU Michel, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989.

PASTOUREAU Michel, *Figures de l'héraldique*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1996.

PASTOUREAU Michel, *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986.

PASTOUREAU Michel, *Les armoiries*, Turnhout, Brepols, 1976.

PASTOUREAU Michel, *Rayures. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

PASTOUREAU Michel, *Regards croisés sur la couleur du Moyen Âge au XX^e^ siècle*, Paris, Le Léopard d'Or, 1994.

PASTOUREAU Michel, *Traité d'héraldique*, Picard, Paris, 1997.

PERRICCIOLI SAGGESE Alessandra, « Alcune precisazioni sul *Roman du roy Meliadus*, ms. add. 12228 del British Museum », dans *La miniatura italiana tra gotico e Rinascimento*, Atti del II Congresso di Storia della Miniatura italiana, Cortona 24-26 settembre 1982, a cura di Emanuela Sesti, Firenze : Leo S. Olschki Editore, 1985, p. 51-64.

PORCHER Jean, *Les manuscrits à peintures en France du VII^e^ au XII^e^ siècle*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, 1954, Paris, Bibliothèque Nationale, 1954.

PORCHER Jean, *Précieux manuscrits à peintures du XIII^e^ au XVII^e^ siècle*, Paris, Lahure, 1960.

RAYNAUD Christiane, « Le cavalier et sa monture : conventions iconographiques et innovations dans le *Roman de Tristan* en prose », dans *Le cheval dans le monde médiéval*, *Senefiance*, n° 32, CUER MA, 1992, p.467-478.

RAYNAUD Christiane, *Images et pouvoirs au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, 1993.

RAYNAUD Christiane, *Le commentaire de document figuré en histoire médiévale*, Paris, Armand Colin, 1997.

RINGBOM Sixten, *De l'icône à la scène narrative*, Paris, Gérard Monfort Éditeur, 1997 ; traduction : Laurent Milesi.

ROBB D. M., *The Art of the Illuminated Manuscript*, Philadelphia, Art Alliance, 1973.

SALVAT Michel, « Le traité des couleurs de Barthélémi l'Anglais (XIII^e^ siècle) », dans *Les couleurs au Moyen Âge*, *Senefiance*, t. 24, CUER MA, Aix-en-Provence, 1988, p. 361-399.

SCHMITT Jean-Claude, « La culture de l'imago », dans *Annales*, n° 1, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, janvier-février 1996, p. 3-36.

SCHMITT Jean-Claude, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2002.

SMEYERS Maurice, *La Miniature*, Turnhout, Brepols, 1974.

STONES Alison (éd.), *Le livre d'images de Madame Marie*, Paris, Les Éditions du Cerf/Bibliothèque nationale de France, 1997.

STONES Alison, « Arthurian Art since Loomis », dans *Arturus Rex*, t. II, Willy VAN HOECKE, Gilbert TOURNOY, Werner VERBEKE (ed.), Leuven University Press, 1991, p. 21-78.

SZKILNIK Michelle, « Mise en mots, mises en images : le cas du *Livre des Faits de Monseigneur Jacques de Lalain* », dans *Texte et image*, CROIZY-NAQUET Catherine (dir.), Université Charles-de-Gaule-Lille 3, coll. « Ateliers », 2003, p. 75-87.

TOUBERT H., « Formes et fonctions de l'enluminure », dans R. CHARTIER et H.-J. MARTIN, *Histoire de l'édition francaise*, t 1, p. 109-46.

VORONOVA T. et STERLIGOV A., *Manuscrits enluminés occidentaux, VIII^e^ au XVI^e^*, Éditions Parkstone-Aurora, 1996.

WIRTH Jean (éd.), *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Droz, 2005.

WIRTH Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1999.

WIRTH Jean, *L'image médiévale, naissance et développement (VI^e^-XV^e^ siècles)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

# LIVRE

## I. — Codicologie

BENTON J. F., « Nouvelles recherches sur le déchiffrement des textes effacés, grattés ou lavés », dans *Comptes-rendus des Scéances de L'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1978, p. 580-94.

BISCHOFF B., *La Paléographie de l'Antiquité romaine et du Moyen Âge occidental*, traduit de l'allemand par Hartmut Atsma et Jean Vezin, Paris, Picard, 1985.

BOZZOLO C. et ORNATO E., *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge. Essais de codicologie quantitative*, Paris, Éditions du CNRS, 1980.

HASENOHR G. et LEFÈVRE S. (dir.), *Albums de manuscrits français du XIII^e^ siècle. Mise en page et mise en texte*, Rome, 2001.

HASENOHR G. et STIENNON J., *Paléographie du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1973.

LEMAIRE J., *Introduction à la codicologie*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, publications de l'Institut d'Études Médiévales, 1989.

MARTIN H.-J. et VEZIN J., *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Éditions du Cercle de la Librairie, Promodis, 1990.

MUZERELLE D., *Vocabulaire codicologique. Répertoire méthodique des termes relatifs aux manuscrits*, Paris, Éditions CEMI, 1985.

VIEILLARD Françoise, *Manuscrits français du Moyen Âge*, Fondation Martin Bodmer, Cologny-Genève, 1975, p. 61-66.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

## II. — Histoire du livre manuscrit, de l'écriture et de la lecture


ANDRIEUX-REIX Nelly, MONSONEGO Simone, « Écrire des phrases au Moyen Âge. Matériaux et premières réflexions pour une étude des segments graphiques observés dans des manuscrits français médiévaux », *Romania*, t. 115, 3-4, 1997, p. 289-336.

BECKELYNCK T., « L'Écriture médiévale », dans *Cahiers médiévaux*, n° 21, 1981, p. 51-55.

BLASSEL B., *Histoire du livre, vol. 1 : À pleines pages*, Paris, Découvertes Gallimard, 1997.

BRAET Herman, « L'Instruction, le "titulus", la rubrique. Observations sur la nature des péritextes », dans CARDON H., VAN DER STOCK J., VANWIJNSBERGHE D. (éd.), *Als ich can. Studia dans memoriam M. Smeyers*, Louvain, Éditions Peeters, 2002, p. 203-212.

CHARLES Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977.

CHARTIER R. et MARTIN H.- J., *Histoire de l'édition française, tome 1 : Le livre conquérant*, Paris, Promodis, 1982, notammant l'article de J. Vezin, « La fabrication du manuscrit », p. 21-51.

DRAGONETTI R., *La Vie de la lettre au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

FEBVRE L. et MARTIN H.-J., *L'Apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1958-1999.

GASPARRI F., *Introduction à l'histoire de l'écriture*, Turnhout, Brepols, 1994.

GLENISSON J., *Le Livre au Moyen Âge*, Paris, Presses du CNRS, 1988.

HASENOHR Geneviève, « Les systèmes de repérage textuel », dans *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Henri-Jean MARTIN, Jean VÉZIN (éd.), Paris, Promodis, 1990, p. 273-288.

LABARRE A., *Histoire du Livre*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1970.

LEBLANC Claudine, « Marges de l'oralité : la littérature sans l'écriture », dans *Théorie des marges littéraires*, Philippe FOREST, Michelle SZKILNIK (éd.), Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2005, p. 133-150.

MARTIN H.-J., *Histoire et pouvoir de l'écrit*, Paris, 1988 ; rééd. au format de poche, Albin Michel, 1996.

MICHEL Alain, « Les couleurs de la rhétorique et la rhétorique des couleurs », dans *La couleur, les couleurs. XI^e^ entretiens de la Garenne-Lemot*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 17-28.

QUENIART J., *Les Français et l'écrit ; XIII^e^-XIX^e^ siècles*, Paris, Hachette Livre, 1998.

STIENNON J., *L'écriture*, Turnhout, Brepols, 1994.

VIELLIARD Françoise, « Le manuscrit avant l'auteur : diffusion et conservation de la littérature médiévale en ancien français (XII^e^-XIII^e^ siècles) », *Travaux de littérature*, 11, 1998, p. 39-53.

VARVARO Alberto, « Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale », *Romania*, t. 119, 1-2, 2001, p. 1-65.

WALTERS Lori, « Le rôle du scribe dans l'organisation des manuscrits des romans de Chrétien de Troyes », dans *Romania*, t. 106, 3-4, 1985, p. 303-325.

ZUMTHOR Paul, « "Litteratus/illiteratus". Remarques sur le contexte vocal de l'écriture médiévale », dans *Romania*, t. 106, 1, 1985, p. 1-18.

ZUMTHOR Paul, *Performance, réception, lecture*, Québec, Éditions du Préambule, 1990.

## III. — Édition des textes médiévaux

BOURGAIN P., « L'édition des manuscrits », dans CHARTIER R. et MARTIN H. J., *Histoire de l'édition française, tome 1 : Le livre conquérant*, Paris, Promodis, 1982, p. 53-94.

LAUFER R., *Introduction à la textologie. Vérification, établissement, édition des textes*, Paris, Larousse, 1972.

LEPAGE Y. G., *Guide de l'édition de textes en ancien français*, Paris, Champion, 2001.

## ANTHROPOLOGIE, HISTOIRE, PHILOSOPHIE, PSYCHANALYSE

AGAMBEN Giorgio, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Christian Bourgois, 1981.

ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris, édition Dunod, coll. « Psychismes », 1995 ; 1e édition : 1985.

BALMARY Marie, *Le sacrifice interdit. Freud et la Bible*, Paris, Grasset, 1986.

BATAILLE Georges, « La notion de dépense », dans *La Part maudite*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 25-45.

BENJAMIN Walter, « La tâche du traducteur » [1923], dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 244-262.

BERGSON Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2005 ; 1e édition : 1899.

BILDHAUER Bettina, *Medieval Blood*, Cardiff, University of Wales Press, 2006.

BOUREAU Alain, *Théologie, science et censure au XIIIe siècle. Le cas de Jean Peckham*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

BRIL Jacques, *Regard et connaissance. Avatars de la pulsion scopique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psycho-logiques », 1997.

CARRÉ Yannick, *Le baiser sur la bouche au Moyen Âge. Rites, symboles, mentalités, à travers les textes et les images, XIe-XVe siècles*, Paris, Le Léopard d'or, 1993.

CARRUTHERS Mary, *Le Livre de la Mémoire. La mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula, 2002.

CARRUTHERS Mary, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2002.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

CASAGRANDE Carla et VECCHIO Silvana, *Les péchés de la langue. Discipline et esthétique de la parole dans la culture médiévale*, préface de Jacques LE GOFF, Paris, Éditions du Cerf, 1991.

CAZENAVE, POIRION, STRUBEL, ZINC, *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, Paris, P. Lebaud, 1997.

CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

CERQUIGLINI Bernard, *La Parole médiévale*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *La couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle (1300-1415)*, Paris, Hatier, coll. « Brèves Littérature », 1993.

DAGOGNET François, *Des détritus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Synthélabo/Les empêcheurs de tourner en rond, 1998.

DELUMEAU Jean, *La peur en Occident. XIV^e-XVIII^e siècle : une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1988.

DERRIDA Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996.

DUBY Georges, *Le Dimanche de Bouvines*, Paris, Gallimard, 1973.

FLUSSER Vilém, *Les gestes*, Cergy, D'arts éditeur, 1999.

FRITZ Jean-Marie, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Champion, 2000.

GARNIER François, *La guerre au Moyen Âge*, CRDP Poitiers, 1976.

GOUREVITCH Aron J., *La naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Faire l'Europe », 1997 ; préface de Jacques Le Goff.

HELL Bertrand, *Le sang noir. Chasse et mythe du Sauvage en Europe*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994.

JANKELEVITCH Vladimir, *L'ironie ou la bonne conscience*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1999 ; 1^e édition : 1950.

JAUSS H. R., « L'Histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, 1978.

*La violence dans le monde médiéval*, *Senefiance*, n° 36, 1994.

*Le geste et les gestes au Moyen Âge*, *Senefiance*, t. 41, 1998.

LE GOFF Jacques, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.

LE GOFF Jacques, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, B. Arthaud, 1964.

LEUPIN Alexandre, *Fiction et incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1993.

NICOLAS Catherine, « "Cruor, sanguis" approche littéraire, anthropologique et théologique de la blessure dans les romans du Graal en prose (XIII^e siècle) », thèse de doctorat sous la direction d'Armand Strubel, soutenue à l'Université Montpellier 3, 2007.

POMA Roberto, « Les vertus magnétiques du sang dans la tradition médicale paracelsienne », dans *Blood dans History and Blood Histories*, GADEBUSCH BONDIO Mariacarla (éd.), Florence, Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 169-192.

RAYNAUD Christiane, *La violence au Moyen Âge, XIII^e-XV^e d'après les livres d'histoire en français*, Paris, Le Léopard d'Or, 1990.

ROUSSEAU Vanessa, *Le goût du sang. Croyances et polémiques dans la chrétienté occidentale*, Paris, Armand Colin, 2005.

SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1990.

SCHMITT Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2001.

SCHMITT Jean-Claude, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires »

YATES Frances Amelia, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975 ; traduction : Daniel Arasse.

ZUMTHOR Paul, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

ZUMTHOR Paul, *La Lettre et la voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

ZUMTHOR Paul, *La mesure du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

ZUMTHOR Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

ZUMTHOR Paul, *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978.

ZUMTHOR Paul, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

## OUTILS DE RÉFÉRENCE

### I. — Langue

#### A. Dictionnaires

BAUMGARTNER Emmanuèle, MÉNARD Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, « *Le Livre de Poche* », 1996.

BLOCH O. et WARTBURG (W. von), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, 1932, 5e éd. revue et augmentée, 1968.

DAUZAT A., DUBOIS J., MITTERAND H., *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, 1964, 2e éd. revue et corrigée 1968.

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1995.

GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous les dialectes du IXe au XVe siècle*, Paris, Librairie des Sciences et des Arts, 1938, 10 vol.

GODEFROY Frédéric, *Lexique de l'ancien français*, Paris, Champion, 1994.

GREIMAS A. J., *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIVe siècle*, Paris, 1968.

GREIMAS A. J., *Dictionnaire de l'ancien français. Le Moyen Âge*, Paris, Larousse Bordas, 1997.

PICOCHE J., *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, « *Les usuels du Robert* », 1991.

TOBLER A., E. LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, F. Steiner, 1951-1971, 9 vol.

*Trésor de la Langue Française*, http://atilf.atilf.fr/tlf.htm.

#### B. Grammaire et histoire de la langue

BONNARD H., *Synopsis de phonétique historique*, Paris, SEDES, 3e éd., 1982.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

BONNARD J. et SALMON A., *Lexique de l'ancien français*, Paris, 1901 (abrégé du Godefroy).

BRUNEAU C., *Petite histoire de la langue française*, t. 1 : *Des origines à la Révolution* ; t. 2 : *De la Révolution à nos jours*, Paris, 1ère éd. 1955 et 1958, nouv. éd., 1969.

GOUGENHEIM Georges, *Les mots français dans l'histoire et dans la vie*, tome 1, 2e édition, Paris, A. et J. Picard et Cie, 1966.

LABORDERIE N., *Précis de phonétique historique*, Paris, Nathan, 1994.

MÉNARD Philippe, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, éd. Biere, 1988.

PICOCHE J. et MARCELLO-NIZIA Ch., *Histoire de la langue française*, Paris, 5e éd. revue et augmentée, Paris, Nathan, 2001.

THOMASSET Claude et UELTSCHI Karine, *Pour lire l'ancien français*, Paris, Nathan, 1993.

## II. — Répertoires bibliographiques

*Bibliothèque universelle des romans*, Paris, Lacombe, 107 vol., 1776.

BOSSUAT R., *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Âge*, Melun, Librairie d'Argences, 1951, avec deux suppléments, 1955 et 1961 ; Genève, Paris, Slatkine Reprints, 1986.

*Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 1949-2008.

*Encomia. Bibliographical Bulletin of the International Courtly Literature Society*, jusqu'au vol. 20-21, 1998-1999.

KLAPP Otto, *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*, Klostermann, Frankfurt-am-Main, à partir de 1960.

Pickford C.E. ET Last R., (ÉD.), *THE ARTHURIAN BIBLIOGRAPHY*, CAMBRIDGE, 2 VOL., 1983.

*Romanische Bibliographie*, à partir de 1969-1970, G. Ineichen, M. Niemeyer, Tübingen, 1979.

VIEILLARD F. et MONFRIN J., *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Âge de Robert Bossuat. Troisième supplément (années 1960-1980)*, t. 1, Paris, 1986 ; t. 2, Paris, 1991.

## III. — Autres

BERNAGE G., *L'Encyclopédie médiévale d'après Viollet Le Duc*, Bayeux, Heimdal, 1978.

CHEVALIER J. (dir.), *Dictionnaire des symboles (mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres)*, Paris, 1969.

DUBY Georges (dir.), *L'histoire du monde. Le Moyen Âge*, Paris, Larousse, 2004.

LE GOFF J. et SCHMITT J.-Cl. (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999.



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*

**L'ÉNERGIE CHEVALERESQUE. ÉTUDE DE LA MATIÈRE TEXTUELLE ET ICONOGRAPHIQUE DU MANUSCRIT BNF FR. 340 (*GUIRON LE COURTOIS*, *COMPILATION* DE RUSTICIEN DE PISE)**

*Guiron le courtois*, vaste roman de chevalerie en prose composé du *Roman de Meliadus* et du *Roman de Guiron* a été copié, remanié, compilé dans de nombreux manuscrits depuis sa création, entre 1235-1240, jusqu'à la fin du Moyen Âge. Sa matière ouverte à toutes les continuations en fait une œuvre aux contours flous. Le manuscrit BnF fr. 340 (fin XIV^e^-début XV^e^ siècle), associant le *Roman de Meliadus* et la *Compilation* de Rusticien de Pise, forme un ensemble où se dessine la chevalerie errante des pères des grands héros arthuriens, animée par la violence des combats, l'abondance du sang versé, mais aussi par la joie des rencontres et de la parole échangée. C'est cette communauté *vivante* que cette thèse entreprend d'analyser, à travers l'exploration conjointe du texte et de l'image du manuscrit BnF fr. 340, dont l'analyse iconographique sera ouverte à d'autres programmes de manuscrits de la même période.

**MOTS-CLÉS :**
Littérature médiévale – texte/image – miniatures – manuscrits – *Roman de Meliadus* – *Guiron le courtois* – *Compilation* de Rusticien de Pise – chevalerie – joie – violence – corps – parole – errance.

---

**CHIVALRIC ENERGY. A STUDY OF TEXTUAL AND ICONOGRAPHIC MATERIAL IN THE MANUSCRIPT BNF FR. 340 (*GUIRON LE COURTOIS*, *COMPILATION* DE RUSTICIEN DE PISE)**

*Guiron le courtois*—a vast chivalric novel written in prose and composed of the *Roman de Meliadus* and of the *Roman de Guiron*—was copied, redrafted, compiled in various manuscripts since its creation spanning from 1235-1240 to the end of the Middle Ages. Its material allows all kinds of continuations which makes it a work with blurred outlines. The manuscript BnF fr. 340 (End of 14^th^-Beginning 15^th^ Century) associates the *Roman de Meliadus* and the *Compilation* of Rusticien de Pise; it forms a whole in which can be seen wandering knights, namely the fathers of the great Arthurian heroes driven by violent fights and a desire to shed blood abundantly, but also by merry encounters and word exchanges. This thesis ends at analysing this lively community through the exploration of both text and imagery in the manuscript BnF Fr 340; this iconographic analysis leads to the study of new programs of manuscripts dating back to the same period.

**KEY WORDS :**
medieval literature – text/imagery – manuscripts – *Roman de Meliadus* – *Guiron le courtois* – *Compilation* of Rusticien de Pise – chivalry – joy – violence – body – speech – wandering.

---

**Discipline : Littérature médiévale**

**Université Rennes 2 – Haute-Bretagne**
Place du Recteur Henri Le Moal – CS 24 307 – F-35 043 Rennes Cedex



*Pourquery de Boisserin, Juliette. L'énergie chevaleresque : étude de la matière textuelle et iconographique du manuscrit BNF fr 340 Compilation de Rusticien de Pise et Guiron le courtois - 2009*