



La représentation des figures féminines dans les images enluminées du roman en prose de Lancelot du Lac (XIII^e -XV^e siècle)

Alicia Servier

► To cite this version:

Alicia Servier. La représentation des figures féminines dans les images enluminées du roman en prose de Lancelot du Lac (XIII^e -XV^e siècle). Histoire. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2017. Français. NNT : 2017LIL30018 . tel-03881706

HAL Id: tel-03881706

<https://theses.hal.science/tel-03881706>

Submitted on 2 Dec 2022

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

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

Université de Lille 3 Charles de Gaulle, École doctorale Sciences humaines et sociales

Institut de Recherches Historiques du Septentrion (IRHiS), UMR CNRS 8529

Thèse en vue de l'obtention du grade de
Docteur de l'université Lille 3 en Histoire de l'art médiéval

Alicia SERVIER

LA REPRÉSENTATION DES FIGURES FÉMININES DANS LES IMAGES
ENLUMINÉES DU ROMAN EN PROSE DE LANCELOT DU LAC (XIII^e-XV^e SIÈCLE)



Thèse dirigée par le Pr. Christian HECK
soutenue le 05 décembre 2017

Jury : Christine Ferlampin-Acher (Université de Rennes), Marc Gil (Université de Lille),
Christian Heck (Université de Lille), Jacqueline Leclercq-Marx (Université de Bruxelles),
Alison Stones (Université de Pittsburgh)

Images reproduites sur la page de titre et la quatrième de couverture :

- *Lancelot du Lac*, atelier d'Évrard d'Espinques, copié par Michel Gonnot, c. 1470, France du Centre (Paris, BnF, français 112(1)), folio 107, *Gauvain rencontrant la nièce du nain Groadain*.

- *Lancelot du Lac*, Maître d'Yvon du Fou, c. 1480, Poitiers (Paris, BnF, français 111), folio 47v, *Lancelot et la dame de Malehaut*.

Remerciements :

Je remercie mon directeur de thèse Christian Heck, professeur émérite de l'université de Lille 3, pour son suivi régulier, ses conseils et son exigence qui m'ont permis de mener à bien ce travail.

Je remercie Christine Ferlampin-Acher (professeure à l'université de Rennes), Marc Gil (maître de conférences à l'université de Lille), Jacqueline Leclercq-Marx (professeure à l'université de Bruxelles) et Alison Stones (professeure émérite de l'université de Pittsburgh) qui me font l'honneur d'avoir accepté de participer au jury de soutenance et de lire ma thèse.

Je remercie les enseignants qui, pendant mes études, ont su me transmettre leur passion pour l'histoire de l'art et m'ont encouragée à poursuivre dans cette voie. Je pense notamment à Cécile Voyer, avec laquelle j'ai commencé ce travail en Master à l'université de Bordeaux, et qui m'a donné le goût de la recherche et la confiance nécessaire pour faire un doctorat.

Je remercie également tous ceux et celles qui, de près ou de loin, m'ont apporté leur aide durant ces cinq années de recherche.

Enfin, ma reconnaissance va à ma famille, parents et compagnon, pour leur soutien inestimable, leur patience et leur compréhension, sans lesquels je n'aurais pas pu entreprendre et achever ce travail.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	5
 I. LES FEMMES ET LE ROMAN EN PROSE DE LANCELOT : CONCEPTION, FONCTION ET CARACTÉRISATION	16
1. LA PLACE DU FÉMININ DANS LE LANCELOT.....	16
1.1. ÉTAT DE LA QUESTION	16
1.1.1. <i>Analyser et catégoriser les personnages féminins</i>	<i>18</i>
a. <i>Recherches sur la littérature</i>	<i>19</i>
b. <i>Apports des études sur le genre.....</i>	<i>25</i>
1.1.2. <i>Travaux sur les images arthuriennes médiévales</i>	<i>29</i>
1.1.3. <i>Les représentations de la femme dans l'art de la fin du Moyen Âge</i>	<i>36</i>
1.2. L'INSPIRATION FÉMININE À L'ORIGINE DU ROMAN	42
1.2.1. <i>Le goût des personnages féminins : des raisons narratives, idéologiques et littéraires.....</i>	<i>42</i>
1.2.2. <i>Les femmes et le Lancelot : mécènes, commanditaires, lectrices</i>	<i>49</i>
 2. IDENTIFICATION ET MISE EN RELATION DES PERSONNAGES DANS LE RÉCIT ET LES ENLUMINURES	58
2.1. TYPOLOGIE	58
2.1.1. <i>Les reines</i>	<i>58</i>
2.1.2. <i>Les dames et les demoiselles.....</i>	<i>64</i>
2.1.3. <i>Les fées.....</i>	<i>70</i>
2.1.4. <i>Les enchanteresses.....</i>	<i>77</i>
2.2. ENTRE REPRÉSENTATIONS-TYPES ET ANALOGIES : DES APPARENCES PARFOIS TROMPEUSES.....	83
 II. DÉFINIR PAR L'IMAGE L'IDENTITÉ CONTRASTÉE DES PERSONNAGES FÉMININS.....	96
1. UNE DUALITÉ FÉMININE MANIFESTE	96
1.1. LE DÉBUT DU LANCELOT : ÉLAINE ET ÉVAINE, AMOUR MATERNEL ET VIE RELIGIEUSE	96

1.1.1. <i>Élaine, figure de reine et de mère : la parenté charnelle du héros</i>	97
a. <i>La relation entre mère et fils</i>	97
b. <i>La mère naturelle et la mère féerique</i>	104
1.1.2. <i>Figures de moniales</i>	109
a. <i>Des sœurs charnelles aux sœurs spirituelles</i>	109
b. <i>Le monastère et le lac féerique, des mondes parallèles</i>	113
1.2. <i>LE POUVOIR DE SÉDUCTION DE LA REINE GUENIÈVRE</i>	119
1.2.1. <i>La souveraine et l'amante : des identités fusionnées</i>	120
1.2.2. <i>Beauté physique et sexualité dans les images</i>	130
a. <i>La plus belle des dames</i>	131
b. <i>Une reine séductrice voire tentatrice</i>	134
1.3. <i>DEMOISELLES : IMAGES-MIROIRS DES CHEVALIERS ET DE LA REINE</i>	148
1.3.1. <i>Pendants féminins des chevaliers</i>	149
a. <i>La demoiselle à cheval</i>	149
b. <i>La sauveuse et la victime : la petite-nièce de Callès et la fille de Bademagu</i>	161
1.3.2. <i>Élizabeth, des images entre idéalisation et réprobation</i>	167
a. <i>La conception de Galaad : la jeune fille innocente et l'amante de Lancelot</i>	167
b. <i>Le séjour à Camelot : la mère de Galaad et la rivale de Guenièvre</i>	173
2. SIGNIFIER L'AMBIVALENCE D'UNE FÉMINITÉ MERVEILLEUSE OU MYSTÉRIEUSE	178
2.1. <i>LES FÉES ET ENCHANTERESSES, ENTRE NORMALISATION ET MARGINALISATION</i>	<i>178</i>
2.1.1. <i>Les séjours de Lancelot dans l'Autre monde : la Dame du lac et Morgane</i>	<i>178</i>
a. <i>Faire voir le merveilleux</i>	<i>179</i>
b. <i>La féerie estompée</i>	<i>188</i>
2.1.2. <i>La fausse Guenièvre ou la figure du double</i>	<i>199</i>
2.2. <i>UNE ESTHÉQUE DE L'AMBIGUÏTÉ : SUGGÉRER LE MERVEILLEUX</i>	<i>210</i>
2.2.1. <i>La reine Guenièvre et la merveille</i>	<i>210</i>
a. <i>L'écu fendu</i>	<i>213</i>
b. <i>La « Fontaine aux Fées »</i>	<i>219</i>
2.2.2. <i>Les dames et demoiselles : des avatars des fées et des enchanteresses</i>	<i>225</i>
a. <i>Amable</i>	<i>227</i>
b. <i>Demoiselles sous une tente</i>	<i>231</i>

III. LES FIGURES FÉMININES DU LANCELOT DU LAC ET L'ICONOGRAPHIE D'AUTRES ROMANS DE CHEVALERIE	240
1. LES FEMMES DANS LES ENLUMINURES DES MANUSCRITS DE CHRÉTIEN DE TROYES	240
1.1. LES HÉROÏNES DE CHRÉTIEN DE TROYES	245
1.1.1. <i>Guenièvre, symbole d'une reine modèle</i>	245
1.1.2. <i>Énide, Lunete, Laudine et Blanchefleur : entre types et personnages</i>	252
1.2. LA SCÈNE DU CORTÈGE DU GRAAL	261
2. LA REPRÉSENTATION DE QUELQUES PERSONNAGES FÉMININS DANS LE CYCLE DU LANCELOT-GRAAL	274
2.1. LA QUÊTE DU SAINT GRAAL	275
2.1.1. <i>Une image christianisée de la femme : les moniales et la tante recluse de Perceval</i>	277
2.1.1. <i>Peindre une sainte demoiselle : la sœur de Perceval</i>	286
2.2. LA MORT DU ROI ARTHUR	299
2.2.1. <i>Images d'une féminité funeste</i>	301
a. <i>Guenièvre, femme fatale</i>	301
b. <i>La nef mortuaire de la demoiselle d'Escalot</i>	309
2.2.2. <i>Réminiscence et déconstruction de l'idéal courtois</i>	316
a. <i>Guenièvre désidéalisée</i>	316
b. <i>La demoiselle d'Escalot : échos iconographiques au Lancelot du Lac</i>	321
3. LES INCUNABLES ET LIVRES IMPRIMÉS DU LANCELOT EN PROSE (FIN DU XV^e SIÈCLE-DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE)	329
3.1. STANDARDISATION ET UNIFORMISATION DES PERSONNAGES DANS LES IMAGES	332
3.2. QUELQUES CAS DE RENOUVELLEMENT DES REPRÉSENTATIONS FÉMININES	338
CONCLUSION GÉNÉRALE	350

INTRODUCTION

Le roman de *Lancelot du Lac* fait partie du cycle littéraire intitulé *Lancelot-Graal*, écrit entre 1215 et 1235¹. Il aurait été rédigé le premier, quatre romans lui étant par la suite ajoutés². Le *Lancelot du Lac*, particulièrement long³, raconte l'histoire fictive du chevalier Lancelot, se déroulant au V^e siècle durant le règne du légendaire roi Arthur. Mais le roman, à la narration entrelacée⁴, relate aussi les aventures d'autres chevaliers, parmi lesquels les cousins de Lancelot, Lionel et Bohort, Hector le frère du héros, Gauvain le neveu d'Arthur, Yvain...

¹ Le *Lancelot-Graal* est composé de cinq romans en prose (*Histoire du Saint Graal*, *Merlin*, *Lancelot du Lac*, *Quête du Saint Graal*, *Mort du roi Arthur*) qui racontent l'histoire de la Grande-Bretagne. Les auteurs du *Lancelot-Graal* attribuent fictivement sa rédaction à Gautier Map (c. 1140-1210), clerc et diplomate au service d'Henri II d'Angleterre. Différentes hypothèses ont été émises quant à l'origine de cette œuvre dense à la remarquable cohérence, qui, d'après Jean Frappier, serait conçue par une même personne, mais écrite par différents auteurs restés anonymes (FRAPPIER Jean, 1973). Voir la notice « Lancelot (en prose) » dans HASENOHR Geneviève, ZINK Michel (dir.), t.1, 1992, p. 913-916.

² Il existe, d'après les manuscrits conservés, deux versions du *Lancelot du Lac* : une courte non cyclique (CHÉNERIE Marie-Luce, MOSÈS François, LEPAGE Yvan (éd.), 5 vols., 1991-2002 ; KENNEDY Elspeth (éd.), 2 vols., 1980) et une longue cyclique intégrant le récit au *Lancelot-Graal* (MICHA Alexandre, 9 vols., 1978-1983 ; SOMMER Heinrich Oskar (éd.), 1909-1913). La version courte pourrait constituer une version abrégée de la longue, favorisant la diffusion indépendante du texte qui n'était pas forcément joint au reste du *Lancelot-Graal* dans les manuscrits (MICHA Alexandre, 1987), ou avoir précédé la longue qui en serait le prolongement (KENNEDY Elspeth, 1990). Dans sa version longue, le *Lancelot du Lac* se compose de quatre branches : *La Marche de Gaule*, *Galehaut*, *La Charrette*, *Agravain*. Cette division est toutefois moderne car, au Moyen Âge, il n'existe pas de texte fixe dans le temps, repris de manière identique d'un manuscrit à un autre. Le découpage en parties du récit ne se présente donc pas toujours sous cette forme et celui-ci peut, par exemple, mélanger les versions courtes et longues, ou constituer une version spéciale réalisée à la demande d'un commanditaire.

³ Le *Lancelot du Lac* occupe la moitié de l'édition du *Lancelot-Graal* dans la collection de la Pléiade (soit deux-mille-cinq-cents pages, c'est-à-dire la totalité du vol. 2 et la moitié du vol. 3). Cette édition, basée sur le manuscrit de Bonn S. 526 (copié à Amiens, daté de 1286), est la plus récente à contenir une version bilingue (français ancien et moderne) du cycle (POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, 2003 et 2009).

⁴ L'entrelacement est un procédé d'écriture consistant à croiser plusieurs histoires qui se déroulent simultanément dans la narration, empêchant ainsi une lecture linéaire du texte.

Sur les quelques soixante-dix manuscrits du *Lancelot du Lac* actuellement conservés, environ une cinquantaine sont illustrés, une vingtaine ne le sont pas⁵. Le plus ancien manuscrit enluminé connu du *Lancelot du Lac* (c. 1220-1230) se trouve à la Bibliothèque municipale de Rennes (ms. 255)⁶. Les manuscrits médiévaux les plus tardifs du roman sont produits vers 1480, et abondamment illustrés⁷. À la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, le *Lancelot* est édité dans des incunables et livres imprimés. Le corpus retenu pour notre recherche se compose de vingt-neuf manuscrits enluminés entre le second quart du XIII^e et la fin du XV^e siècle (neuf manuscrits du XIII^e siècle, quatorze du XIV^e siècle, six du XV^e siècle⁸) pour la plupart à Paris ou dans les régions septentrionales (nord du royaume de France, Flandre, Artois, Hainaut, Tournai) où se trouvent les principaux foyers de production de manuscrits du *Lancelot-Graal*. Quelques manuscrits du XV^e siècle, réalisés sous l'impulsion de riches commanditaires, proviennent d'ateliers du Centre et de l'Ouest de la France (Paris, BnF fr. 111, 112, 113-116). En revanche, nous comptons seulement huit manuscrits réalisés en Angleterre contenant le roman de *Lancelot du Lac*, souvent incomplet⁹. Et seul le manuscrit conservé à la BnF sous la cote fr. 123 (Londres, c. 1280) est décoré d'images. De plus, aucun manuscrit allemand du *Lancelot du Lac* n'est connu car ce dernier, dans le domaine germanique (Saint-Empire), est concurrencé par des textes arthuriens en langue allemande (*Lanzelet* d'Ulrich von Zatzikhoven de Lanzelet, c. 1200 ; *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach, début du XIII^e siècle). Par ailleurs, neuf manuscrits du *Lancelot du Lac* viennent d'Italie, notamment de Gênes. Cinq d'entre eux ne sont pas ornés ou possèdent une seule image. Dans les autres, les enluminures se distinguent par l'originalité de la mise en page plutôt que par celle des sujets iconographiques représentés, que l'on retrouve

⁵ Les chiffres donnés proviennent du recensement des manuscrits du *Lancelot-Graal* effectué dans le cadre du *Lancelot-Grail project*, dirigé par Alison Stones [en ligne], disponible à l'adresse <http://www.lancelot-project.pitt.edu/LG-web/Arthur-LG-ChronGeog.html>.

⁶ Voir sur ce manuscrit CASSAGNES-BROUQUET Sophie, 2005 ; MENTRÉ Mireille, « Remarques sur l'iconographie des romans arthuriens : à propos de quelques exemples », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1986, p. 231-242 ; STONES Alison, « The Earliest Illustrated Prose Lancelot Manuscript ? », *Reading Medieval Studies*, 1977, p. 3-44.

⁷ *Lancelot du Lac, Quête du Saint Graal, Mort du roi Arthur*, Maître d'Yvon du Fou, Poitiers, c. 1480 (Paris, BnF, fr. 111) ; *Lancelot du Lac, Quête du Saint Graal, Mort du roi Arthur*, Champagne ?, c. 1480 (Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, codex Bodmer 105 a-d).

⁸ Pour les références des manuscrits, consulter les tableaux 1 à 4 dans les annexes, p. 3-10.

⁹ Pour des détails sur les manuscrits du *Lancelot du Lac* et leur origine géographique, se reporter au site du *Lancelot-Grail project*.

généralement aussi dans les manuscrits d'origine française et septentrionale¹⁰. En outre, nous signalons qu'un manuscrit espagnol du *Lancelot* est conservé à la Bibliothèque de l'Escorial (BR. P. II. 23, XIV^e siècle), mais il n'est pas illustré. Le *Lancelot du Lac* est, dans les manuscrits, complet ou partiellement copié, souvent accompagné d'autres romans du *Lancelot-Graal* et, parfois, de textes n'appartenant pas à ce dernier¹¹. Le nombre d'images ornant le *Lancelot du Lac* est très variable suivant les manuscrits de notre corpus (de quatre à sept cent quarante-huit dans le manuscrit de Londres, BL Add. 10292-4). Les enluminures sont des initiales historiées dans quatre manuscrits, des miniatures dans vingt manuscrits, des initiales et des miniatures dans six manuscrits. Nous recensons entre trois et plus d'une centaine d'images montrant des personnages féminins selon les cycles iconographiques, ce qui correspond à environ un tiers des enluminures de chaque manuscrit.

Malgré une pléthore de héros masculins, le *Lancelot du Lac* témoigne de l'importance des personnages féminins dans la littérature de chevalerie médiévale. Ces derniers y sont en effet très nombreux pour plusieurs raisons. Rappelons notamment que la *pax arthuriana*, régissant le royaume d'Arthur, établit la protection des dames et des demoiselles par les

¹⁰ Le manuscrit de la BnF fr. 773 (Italie du nord, milieu-3^e quart du XIII^e siècle) possède trois images historiées, dont une montrant Lancelot discutant au sommet d'un château avec la dame de Nohaut (folio 51v). Dans le manuscrit de la BnF fr. 354 (Gênes, XIII^e-XIV^e siècle), décoré de vingt-cinq images narratives ou initiales ornées, les enluminures, sans cadre, s'étendent parfois dans les marges des feuillets. Une dizaine d'images représentent des personnages féminins, essentiellement dans des scènes de sauvetage (fille de Bademagu, Bénigne...), de rencontre (Lancelot et la demoiselle d'Estrangorre), de banquet (Guenièvre). Il en va de même dans le manuscrit de la BnF fr. 16998 (Gênes, c. 1290-1300), où les scènes de chevauchée ou combat figurant des chevaliers prédominent, et se déploient dans les bas de page. Il est écrit au sujet de ce manuscrit dans la notice du catalogue d'exposition *La légende du roi Arthur* qui lui est consacrée : « La bonne société de l'époque, friande de ces légendes, commande des ouvrages d'usage courant selon ses moyens et se contente, au besoin, d'une production modeste, ce qui explique la qualité peu raffinée de ce *Lancelot*, copié sur un parchemin ordinaire, ainsi que l'exécution rapide de son illustration, dessinée à l'encre avec des rehauts de couleurs et seulement quelques touches d'or ou d'argent » (DELCOURT Thierry (dir.), 2009, notice n°111, p. 227).

¹¹ Treize manuscrits de notre corpus possèdent un *Lancelot du Lac* complet. Les deux premières branches du roman sont chacune copiées dans dix-sept manuscrits. Dix-neuf manuscrits contiennent la *Charrette* et vingt-trois l'*Agravain*. Dans sept manuscrits, le *Lancelot du Lac* est copié sans les autres romans du *Lancelot-Graal*. Mais certains ont pu contenir à l'origine plusieurs romans ayant fait ultérieurement l'objet d'une division en différents livres, aujourd'hui perdus. Par ailleurs, sept manuscrits comportent un *Lancelot-Graal* entier, et dix la trilogie formée par le *Lancelot du Lac*, *La Quête* et *La Mort du roi Arthur* (Vulgate). Voir les annexes, tableau 1, p. 3-7.

chevaliers comme une règle primordiale¹². De plus, dans la littérature courtoise, la dame est une figure complexe, essentielle pour permettre au chevalier, exalté par l'amour, de se surpasser au combat : d'un haut rang social, inaccessible, créature magnifiée et fantasmée, elle peut être capricieuse et versatile (telle Guenièvre dans le *Lancelot* de Chrétien de Troyes), mais revêt aussi une certaine fragilité car, courtisée et désirée, elle est parfois menacée, et a besoin qu'on la protège¹³. Par ailleurs le *Lancelot*, imprégné d'un merveilleux breton d'origine païenne, contient aussi des personnages dépassant les stéréotypes féminins du roman courtois, telles les fées et leurs avatars les enchanteresses¹⁴. Ces créatures fascinantes et mystérieuses contaminent d'autres figures qui les évoquent plus ou moins explicitement. Le *Lancelot du Lac* reflète une conception nuancée du genre féminin qui catalyse les principaux thèmes (prouesse chevaleresque, amour, merveilleux...) et enjeux (pour les chevaliers : défense de valeurs guerrières et morales, reconnaissance sociale, accès aux plus hautes aventures...) du récit. De ce fait, la place accordée aux personnages féminins est remarquable : ils déterminent le destin de Lancelot dès les premières pages du roman et ponctuent les principales étapes de la vie du chevalier. Leurs interventions, brèves ou récurrentes, sont essentielles à la narration et au sens du récit. Même si le point de vue adopté par les auteurs est celui des personnages masculins, dont l'enchevêtrement des aventures tisse la trame narrative du récit, les personnages féminins participent à la plupart des péripéties. Ils sont souvent à l'origine des actions des chevaliers, qui réalisent pour eux leurs exploits, et des principaux rebondissements de l'histoire¹⁵. Les personnages féminins cherchent l'aide des hommes, leur sont subordonnés ou, au contraire, secourent ces derniers, à moins qu'ils leur soient hostiles et entravent leur progression. Leur rôle dépend donc essentiellement de leur relation aux personnages masculins¹⁶. Positif ou négatif, il est indispensable au

¹² Voir MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006.

¹³ L'expression « amour courtois » (*fin'amor* au Moyen Âge) désigne un idéal érotique, spirituel et codifié de relation entre hommes et femmes apparu au XII^e siècle dans les poèmes des troubadours. Consulter sur ce thème BALADIER Charles, 2010 ; PORTER Pamela, British Library (dir.), 2003 ; STANESCO Michel (dir.), 2002 ; CAMILLE Michael, 2000 ; CAZENAVE Michel, POIRION Daniel, STRUBEL Armand, ZINK Michel, 1997 ; MARKALE Jean, 1987 ; FRAPPIER Jean, 1973.

¹⁴ Sur les fées au Moyen Âge, voir surtout les ouvrages de HARF-LANCNER Laurence, 2003 et 1984.

¹⁵ Ferdinand Lot souligne à ce sujet que le procédé d'entrelacement rend toutes les aventures du roman importantes : chaque histoire, même mineure en apparence, trouve un écho ou a un retentissement dans d'autres épisodes (LOT Ferdinand, LOT-BORODINE Myrrha, 1984 [1918], p. 27).

¹⁶ Voir notamment sur ce point FRIES Maureen, « Female Heroes, Heroines, and Counter-Heroes : Images of Women in Arthurian Tradition », dans FENSTER S. Thelma (dir.), 2000, p. 59-77.

développement de la personnalité et des qualités chevaleresques de Lancelot et ses compagnons. La diversité des identités, actions et comportements des personnages féminins reflète une dualité de construction qui révèle, d'après Bénédicte Milland-Bove, une « ambiguïté fondamentale¹⁷ ». Le roman en prose de *Lancelot du Lac* est ainsi un objet de recherche privilégié pour appréhender la complexité des représentations médiévales du genre féminin.

Les personnages féminins du *Lancelot* se caractérisent effectivement par une identité souvent incertaine, évoluant parfois au cours du roman, comme l'ont montré les historiens de la littérature. Ambivalents et ambigus, ils se prêtent aisément à l'interprétation picturale qui, comme eux, est fluctuante. Guenièvre, par exemple, est un personnage mutable, variant considérablement suivant les textes ou au sein d'un récit¹⁸. Dans le *Lancelot*, elle réunit les figures de la belle dame, de la reine, de l'épouse et de la femme adultère. De plus, elle possède un double physique, la « fausse Guenièvre », qui est sa demi-sœur. Plusieurs personnages féminins ont par ailleurs une nature merveilleuse avérée, telles la Dame du lac et Morgane, symbolisant la bonne et la mauvaise fée. L'adjectif « merveilleux » est rattaché par son étymologie au nom « merveille », venant du latin *mirabilia*, dont la racine provient de *mirari*. C'est donc par le sens de la vue que s'appréhende le merveilleux qui provoque un sentiment d'admiration et une réaction d'étonnement suscitant l'interrogation face à l'extraordinaire, pouvant surgir d'un être, d'un objet, d'un événement ou d'un phénomène¹⁹. Le *mirabilis* constitue, d'après l'historien Jacques Le Goff, une des catégories de l'imaginaire médiéval (avec le *miraculosus* et le *magicus*, surnaturels chrétiens et sataniques). Il désigne un merveilleux d'origine pré-chrétienne qui déforme le monde normal et naturel, voire le dépasse et devient contre-nature²⁰. La beauté exceptionnelle des fées relève, selon Francis Dubost, d'un merveilleux existentiel²¹. Mais la femme est aussi, dans le *Lancelot*, perçue subjectivement comme une merveille, à cause de sa beauté ou parce que, pour une raison ou une autre, elle suscite la curiosité et l'émoi des chevaliers²². Christine Ferlampin-Acher souligne ainsi à propos des romans médiévaux que « dans la mesure où les fées sont peintes

¹⁷ MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006, p. 16.

¹⁸ RIEGER Dietmar, 2009.

¹⁹ FERLAMPIN-ACHER Christine, 2003, p. 12.

²⁰ LE GOFF Jacques, « Le merveilleux », 1991[1985], p. 17-39.

²¹ DUBOST Francis, 2 vols., 1991.

²² Le mot « fée » peut d'ailleurs être utilisé comme nom ou adjectif pour désigner un être surnaturel ou une femme possédant des pouvoirs magiques : HARF-LANCNER Laurence, 2003 et 1984.

comme de belles mortelles, le soupçon d'appartenance au monde féerique plane sur toutes les héroïnes²³ ». La fée constituerait d'ailleurs dans la littérature, d'après Francis Gingras, l'un des visages de la dame courtoise²⁴. Fées et femmes sont étroitement liées, voire assimilées, dans le roman de *Lancelot* : les pouvoirs de la Dame du lac, à l'origine belle mortelle, sont, comme ceux de la fée Morgane ou des enchanteresses, acquis par un enseignement, dus à une bonne connaissance de la nature plutôt qu'à de la vraie magie. Laurence Harf-Lancner remarque sur ce point que les romanciers emploient peu le mot « fée » et que celle-ci a tendance au Moyen Âge à être rationalisée (elle est assimilée à une guérisseuse ou empoisonneuse) et christianisée²⁵. D'un côté marginalisée, d'un autre côté intégrée au monde des hommes, la fée occupe, selon Anita Guerreau-Jalabert, une place d'intermédiaire entre l'humain et le surnaturel²⁶. De fait, beaucoup de personnages féminins côtoient l'Autre monde ou gardent des traces, plus ou moins évidentes, d'une origine féerique supposée. Le merveilleux est toujours présent ou sous-jacent : les personnages féminins sont entourés d'une mystérieuse aura indicible qui les rend insaisissables, imperceptibles, sauf par quelques privilégiés. En effet les femmes, souvent très belles, ne sont, en revanche, pas décrites d'une manière précise, ou de façon conventionnelle. Les personnages féminins peuvent, de surcroît, être dissimulés aux yeux des hommes, telle la Dame du lac et les nombreuses demoiselles abritées sous des pavillons ou prisonnières. Ils peuvent aussi être versatiles, tour à tour bienfaisants et malfaisants. De plus, les personnages féminins adoptent parfois un comportement inhabituel et étrange, à l'instar des demoiselles qui, voyageant sans escorte et errant au bord des chemins, font brutalement irruption dans le récit pour éprouver ou guider les chevaliers qu'elles semblaient attendre. Bénédicte Milland-Bove souligne que « c'est ce mode d'insertion, davantage que des attributs ou pouvoirs magiques souvent bien effacés, qui invite à rapprocher ces demoiselles des auxiliaires féeriques des contes merveilleux »²⁷. Par ailleurs, les personnages féminins évoluent généralement dans les lieux de prédilection des apparitions merveilleuses (forêts, milieux aquatiques, châteaux constituant des palais magnifiques ou d'austères forteresses). Ils sont, dans tous les cas, des êtres exceptionnels et/ou troublants.

²³ FERLAMPIN-ACHER Christine, 2003, p. 142.

²⁴ GINGRAS Francis, 2002.

²⁵ HARF-LANCNER Laurence, 2003.

²⁶ GUERREAU-JALABERT Anita, 1994, p. 147.

²⁷ MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006, p. 287.

Les femmes du *Lancelot du Lac* se définissent donc par leur capacité à se muer en plusieurs identités. Les auteurs entretiennent l'incertitude à l'égard de personnages qui, à cause de leur féminité, inspirent des sentiments contradictoires : l'admiration, la crainte, le rêve, la répulsion... L'ambivalence des personnages féminins les distinguent de ceux masculins aux identités et rôles globalement plus affirmés, prêtant moins à confusion. Elle contribue à éclairer un imaginaire masculin collectif et reflète une conception médiévale chrétienne de la féminité, partagée entre le modèle sublimé de la Vierge Marie et la pécheresse Ève, faite de chair et de sang, qui s'opposent mais appartiennent aussi à une même entité féminine²⁸. À la fin du Moyen Âge, l'image de la femme, jamais neutre, est influencée, entre autres, par la promotion du culte marial, l'idéalisation de la dame courtoise, l'émergence de la figure de la sorcière.... qui imprègnent les personnages féminins du *Lancelot du Lac* et leurs représentations²⁹.

Comment l'ambivalence ou l'ambiguïté attachées à la quasi-totalité des personnages féminins du *Lancelot du Lac* se manifestent-elles dans les enluminures des manuscrits ? Répondre à cette problématique nécessite une analyse, d'une part, iconographique³⁰ et stylistique des représentations féminines ornant les manuscrits du *Lancelot*, d'autre part, comparative pour mettre en regard les images et le texte du roman³¹, les enluminures d'un ou de plusieurs manuscrits, l'iconographie du *Lancelot* et celle d'autres œuvres littéraires et artistiques, arthuriennes ou non.

Étudier les personnages féminins du *Lancelot du Lac* selon leur représentation dans les enluminures nous permet de les appréhender autrement puisqu'aucune monographie n'est consacrée à ce sujet et que les images décorant les romans arthuriens sont encore peu exploitées, malgré un corpus riche. Pourtant, des travaux fondamentaux ont été réalisés en

²⁸ GULDAN Ernst, 1966.

²⁹ Voir notamment WIRTH Jean, « L'image de la femme entre théologie, littérature et iconographie », dans CHARLES Corinne (dir.), 2011, p. 10-13 ; FRUGONI Chiara, « La femme imaginée », dans KLAPISCH-ZUBER Christiane, DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), 2002 [1991], p. 357-436.

³⁰ Erwin Panofsky, dans les *Essais d'iconologie*, distingue trois étapes de l'étude iconographique d'une œuvre d'art : la description, l'analyse et l'interprétation, correspondant à trois niveaux de signification, naturelle (formes, motifs), conventionnelle (thèmes, concepts) et intrinsèque (symboles). PANOFSKY Erwin, 1967 [1939].

³¹ Voir à ce sujet le travail de Meyer Schapiro sur les relations entre les images et le texte qu'elles sont censées illustrer dans les livres sacrés, notamment la Bible. L'image éclaire le sens du texte, ou s'écarte, s'oppose à celui-ci. Elle constitue « la trace, le cheminement d'une lecture ». SCHAPIRO Meyer, ALFÉRI Pierre (trad.), 2000 [1973], citation tirée de la préface (Hubert Damisch), p. 12.

littérature sur certains personnages féminins, et les historiens de l'art médiéval ont depuis longtemps montré l'importance d'étudier conjointement les images et les textes³². C'est pourquoi notre travail en histoire de l'art se nourrit des apports des études en histoire de la littérature. L'analyse iconographique approfondit nos connaissances sur les personnages et, surtout, nous éclaire sur la manière dont les enlumineurs les pensaient et les entendaient.

Notre problématique interroge sur la transformation du personnage romanesque, au service de la narration d'un récit, en figure iconographique³³ inspirée par le texte mais également issue d'un processus créatif mêlant la culture visuelle et l'imaginaire³⁴ des enlumineurs aux éventuelles directives de libraires ou commanditaires pour conduire à une interprétation, consensuelle ou singulière. Les enlumineurs fixent dans les images des personnages aux identités multiples, évolutives, voire indéfinies. Or, nous verrons que les représentations des personnages féminins du *Lancelot* peuvent exprimer une ambiguïté induite par le texte, mais aussi l'amplifier, la créer ou, à l'inverse, l'atténuer, la supprimer. Elles sont en accord, en décalage ou en contradiction avec le texte illustré³⁵. Elles peuvent, de plus, montrer un seul aspect d'un personnage, ou en refléter les différentes facettes, imbriquées dans une image ou dispersées au sein d'un cycle iconographique. Ainsi, la figure peinte dépasse souvent le personnage tel qu'il est conçu dans le roman. Elle constitue une surface de projection pour l'imagination des enlumineurs qui s'approprient le texte littéraire.

Une première partie porte sur la conception des personnages féminins dans le roman de *Lancelot du Lac* : quelle place – narrative et symbolique – occupent-ils dans le récit ? Quels

³² Voir, entre autres, HAMBURGER Jeffrey, 2016 ; HECK Christian, 2011 et la collection « Les Études du RILMA » (Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge) qu'il dirige aux éditions Brepols ; HAGERMAN Mariëlle, MOSTERT Marco (dir.), actes de colloque, 2005 ; KESSLER Herbert, 1994 (recueil d'articles publiés entre 1966 et 1992) ; la bibliographie de STONES Alison pour les manuscrits des romans arthuriens ; celle de WIRTH Jean, dont l'article « Au-delà de l'illustration : réflexion sur le rapport texte/image dans l'art médiéval », dans WETZEL René, FLÜCKIGER Fabrice (dir.), actes de colloque, 2009, p. 19-39. Par ailleurs, les colloques réunissant historiens de l'art et spécialistes de littérature médiévale se développent : consulter, par exemple, HÉRICHÉ-PRADEAU Sandrine, PÉREZ-SIMON Maud (dir.), actes de colloque, 2013.

³³ Le terme « figure », venant du latin *figura* (« structure », « chose façonnée »), désigne en art la représentation (ou « figuration ») de la forme visible d'un être. C'est donc « une représentation peinte ou sculptée d'un personnage ou d'un animal, formant le sujet d'une œuvre ou participant à un ensemble. Le mot désigne un personnage représenté en entier, s'il est représenté jusqu'à la taille il est dit "demi-figure" » (définition du dictionnaire d'histoire de l'art de NÉRAUDAU Pierre (dir.), 1996 [1985], p. 219-220).

³⁴ Sur l'imaginaire médiéval, voir le recueil d'essais de LE GOFF Jacques, 1991 [1985].

³⁵ SCHAPIRO Meyer, ALFÉRI Pierre (trad.), 2000 [1973].

sont leurs traits essentiels et quels paramètres les déterminent ? Quelles catégories de personnages féminins identifions-nous, sont-elles bien définies ou perméables ? Un état de la question présente les apports des recherches entreprises, en histoire de la littérature et de l'art, à la connaissance de ces personnages et des manuscrits du *Lancelot* qui nous transmettent leurs histoires et images. Nous signalons aussi quelques synthèses sur la représentation de la femme dans l'art de la période gothique pour constater que celle-ci s'avère fondamentalement subjective et paradoxale. Puis, nous exposons les raisons de l'importance et de la diversité des personnages féminins du *Lancelot* en montrant comment la conception de ces derniers est en elle-même ambivalente puisque déterminée, d'un côté, par un imaginaire masculin dominant, d'un autre côté, par les goûts du lectorat féminin dont le rôle est, par ailleurs, essentiel dans la genèse du roman. Nous dressons ensuite une typologie des personnages afin de cerner leurs principales fonctions et caractéristiques dans le récit et les images, mais aussi de souligner la difficulté de les classer et les définir. De fait, nous observons, dans notre corpus, que les personnages féminins sont parfois, malgré leurs différences, représentés d'une façon analogue, en partie par convention et, dans certains cas, sans doute à cause d'une volonté délibérée des enlumineurs de les rapprocher. Cela complexifie voire trouble leur identification par les lecteurs et questionne sur leurs véritables natures et significations.

Dans une seconde partie, nous analysons l'iconographie féminine des manuscrits du *Lancelot*, en procédant par études de cas d'un personnage ou type de personnage : quels sont les problèmes de figuration posés aux enlumineurs par la représentation d'êtres aux identités plurielles ou équivoques, et les solutions apportées ? Quelles récurrences et variations de choix iconographiques pouvons-nous repérer suivant les manuscrits et les siècles ? Nous voyons, dans un premier temps, les divers moyens adoptés par les enlumineurs pour mettre en valeur la dualité qui caractérise certains personnages. Nous étudions l'exemple d'Élaine, successivement mère de Lancelot et moniale, et ses rapports, parfois ambigus, avec son opposé maternel, la Dame du lac, et sa sœur Évine, qui en est une sorte de double identitaire. Dans les images de Guenièvre, les figures de la reine et de l'amante courtoise coexistent ou fusionnent. La beauté de la souveraine est souvent mise en avant, jusqu'à la montrer, dans de rares cas, en redoutable tentatrice dont l'image contraste avec celle idéalisée de la dame. Nous analysons également la façon dont les images complexifient la perception des relations entre les genres féminins et masculins en utilisant leurs caractéristiques distinctives pour suggérer la dualité de personnages qui, d'un côté, constituent des figures féminines types du roman (demoiselles à cheval ou en détresse), d'un autre côté, apparaissent dans des situations, avec des attitudes et/ou des attributs normalement dévolus aux héros chevaliers. Le cas d'Élizabel,

demoiselle complexe englobant plusieurs stéréotypes féminins contradictoires, est présenté pour voir comment l'antinomie du personnage est traitée selon les images, alternant entre idéalisation et réprobation. Puis nous étudions, dans un second temps, l'expression dans les images d'une ambiguïté intrinsèque aux personnages féminins liés à l'Autre monde. Nous nous intéressons aux représentations des fées Dame du lac et Morgane, êtres merveilleux antagoniques, dont l'interprétation par les enlumineurs paraît, de fait, également indécise. Les images soit marginalisent, soit normalisent, les fées. Nous voyons ensuite de quelle manière les enlumineurs rendent compte de l'incertitude sur l'identité de la « fausse Guenièvre » en insistant sur le caractère trompeur de l'apparence de l'enchanteresse, empruntée à d'autres personnages et figures, pour révéler une profonde altérité. Enfin, nous observons comment les images témoignent d'un questionnement ontologique sur certains personnages féminins dont l'ambivalence est renforcée ou insinuée par des ressemblances entre leurs représentations et celles de fées.

Une troisième partie compare les enluminures du *Lancelot* en prose à celles provenant d'autres manuscrits arthuriens des XIII^e-XV^e siècles, ou aux bois gravés et miniatures ornant les incunables et livres imprimés du roman (fin XV^e-début XVI^e siècle), afin de mettre en perspective les images des personnages féminins : quelles différences ou similitudes observons-nous dans les représentations de ces derniers selon les récits ou supports de diffusion du texte ? Les images infirment-elles ou confirment-elles l'ambivalence des personnages féminins observée dans le *Lancelot* ? Les représentations des diverses héroïnes de Chrétien de Troyes dans les manuscrits (Guenièvre, Énide, Lunete, Laudine, Blanche fleur) révèlent la difficulté d'affirmer la singularité et la complexité de celles-ci dans les images, influencées par une iconographie courtoise conventionnelle et qui interrogent sur la relation entre figures-types et personnages. Les images du cortège du Graal décorant le *Perceval* de Chrétien de Troyes ou les *Continuations* nous permettent toutefois d'explorer une autre manifestation d'un féminin énigmatique, l'ambivalence d'une scène entre mysticisme chrétien et atmosphère courtoise rejaillissant sur les représentations de la demoiselle porteuse du saint vessel. L'ambiguïté liée à l'imbrication du religieux et de la culture courtoise s'observe par ailleurs dans l'iconographie féminine des manuscrits de *La Quête du Saint Graal*, marquée par une vision médiévale dualiste de la femme. Dans *La Mort du roi Arthur*, roman clôturant le cycle du *Lancelot-Graal*, nous découvrons une image altérée de Guenièvre qui contraste avec celle transmise par l'iconographie du *Lancelot*. Le personnage tel que nous le connaissons dans ce dernier tend à disparaître et revêt les traits d'une figure funeste ou pathétique. Ses nouveaux visages le rendent d'autant plus insaisissable. Quant aux images de

la demoiselle d'Escalot, dont l'importance dans le récit tient à sa mort tragique par amour, elles transcendent le personnage grâce à l'allégorie ou à l'analogie avec l'iconographie féminine du *Lancelot*. Le personnage devient ainsi une figure riche de sens incarnant le devenir du royaume d'Arthur ou reflétant la complexité de la psychologie amoureuse. Après cette étude comparative, nous terminons par un chapitre sur l'évolution des représentations des personnages féminins du *Lancelot du Lac* dans les incunables et livres imprimés du roman à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle. Nous constatons que l'image équivoque des personnages féminins se dissipe au profit d'une iconographie standardisée.

I. LES FEMMES ET LE ROMAN EN PROSE DE LANCELOT : CONCEPTION, FONCTION ET CARACTÉRISATION

1. LA PLACE DU FÉMININ DANS LE LANCELOT

1.1. ÉTAT DE LA QUESTION

L'illustration des romans issus de la Matière de Bretagne connaît un essor vers le second quart et le milieu du XIII^e siècle grâce surtout aux textes en prose du *Lancelot-Graal* et du *Tristan*. Les images enluminées, nombreuses à orner les manuscrits, contribuent au plaisir du lecteur et à sa compréhension de récits longs et denses. Les initiales historiées et les miniatures mettent en valeur les articulations du texte, aident le lecteur à se repérer parmi la multitude de faits et personnages, et sont un support pour l'imagination. Elles ont donc une fonction importante pour la diffusion de la littérature arthurienne et son succès durable.

Celle-ci devient un sujet d'étude dès la fin du XIX^e siècle, période marquée par la redécouverte des textes médiévaux qui fascinent tant les chercheurs que les écrivains et les artistes³⁶. Le cycle du *Lancelot-Graal* est intégralement édité au début du XX^e siècle par H.-O Sommer³⁷. En revanche, l'étude des enluminures ornant les manuscrits tarde à se développer, et débute réellement avec l'ouvrage pionnier de R.-S Loomis *Arthurian Legends in Medieval Art* en 1938³⁸. Toutefois, des chercheurs actuels déplorent encore la faible attention portée aux enluminures dans les travaux sur les romans arthuriens : par exemple, l'historienne Sophie Cassagnes-Brouquet remarque : « les historiens de la littérature médiévale ont beaucoup avancé dans l'analyse et la compréhension des textes, mais ils ont superbement ignoré leurs illustrations³⁹ ». Pourtant, certains historiens de la littérature emploient des métaphores artistiques pour expliquer le traitement des personnages dans les textes : Ferdinand Lot, au début du XX^e siècle, souligne à propos de l'auteur du *Lancelot-Graal* : « D'une main ferme il dessine les caractères de ses personnages ; il n'est pas, comme Chrétien de Troyes, un miniaturiste délicat, mais un peintre de fresque qui procède par larges touches⁴⁰ ». Plus

³⁶ Dans les années 1860-1870, les romans en prose de la légende arthurienne sont édités et étudiés : voir l'article de BUSBY Keith et TAYLOR H. M. Jane, « French Arthurian Literature », dans LACY Norris (dir.), 2006, p. 95-112.

³⁷ SOMMER Heinrich Oskar (dir.), 1909-1913.

³⁸ LOOMIS Roger Sherman, LOOMIS Laura Hibbard, 1938.

³⁹ CASSAGNES-BROUQUET Sophie, 2005, p. 38.

⁴⁰ LOT Ferdinand, LOT-BORODINE Myrrha, 1984 [1918], p. 416.

récemment, Anne Berthelot écrit sur la reine Guenièvre que celle-ci « [...] n'est guère autre chose qu'une belle image, un symbole, une icône⁴¹ ». Les emprunts au vocabulaire de l'histoire de l'art mettent en évidence l'importance d'étudier l'iconographie des personnages de romans médiévaux afin de mieux comprendre leur conception.

Ce chapitre présente les principaux travaux, effectués dans diverses disciplines (histoire de la littérature, histoire de l'art, histoire), traitant des fonctions narratives et signifiantes des personnages ou types féminins dans les romans bretons, des œuvres visuelles inspirées par la légende du roi Arthur, ou de la représentation de la femme dans l'art de l'époque gothique. Dans quelle mesure ces études contribuent-elles à la connaissance des manuscrits et des personnages féminins du *Lancelot du Lac* mais aussi, plus largement, à celle de la conception de la femme dans la littérature courtoise et dans l'art de la fin du Moyen Âge ? Les recherches en histoire de la littérature montrent que le genre féminin, dans les romans arthuriens, se déploie dans une série de figures que caractérisent très souvent la dualité et l'ambivalence. Les spécialistes de littérature médiévale analysent les raisons (littéraires, culturelles, idéologiques) qui soutendent cette particularité des personnages féminins. En histoire de l'art, même si une partie de l'iconographie des manuscrits du *Lancelot-Graal* a été étudiée avec attention, la question de la représentation des personnages, notamment féminins, est peu traitée et reste un champ de recherche à investir. La conception équivoque de la femme est pourtant répandue dans la pensée et l'art, religieux ou profane, de la fin du Moyen Âge, comme le soulignent plusieurs études sur le sujet. Toutefois, dans ces dernières, les personnages de roman sont un thème peu voire pas abordé, y compris dans le cas de figures aussi représentatives de l'ambivalence féminine que, par exemple, les fées.

⁴¹ BERTHELOT Anne, « La Dame du lac, Sebile l'enchanteresse, la dame d'Avalon et quelques autres », 1994, p. 9.

1.1.1. Analyser et catégoriser les personnages féminins

Les travaux sur la littérature inspirée par la légende du roi Arthur sont innombrables⁴². Beaucoup participent à notre connaissance des personnages féminins qui, en revanche, bénéficient rarement d'études spécifiques. Il n'existe d'ailleurs pas d'ouvrage scientifique entièrement consacré aux divers personnages féminins du *Lancelot du Lac* ou du *Lancelot-Graal*. Les éléments de réflexion sur ces derniers sont généralement intégrés à des recherches aux thématiques plus vastes, comme le merveilleux, l'aventure chevaleresque, l'amour courtois...⁴³. Néanmoins, les recherches menées sur la littérature médiévale ont permis d'identifier et de caractériser les différents types féminins des romans arthuriens notamment selon leurs rôles narratifs et leurs relations aux héros masculins. Certains personnages ont aussi donné lieu à des analyses développées afin de mettre en relief la variété de leurs rôles et personnalités dans un roman ou selon les textes. Globalement, l'étude des romans arthuriens montre que les personnages féminins, en particulier dans le *Lancelot*, constituent un ensemble composite, à la fois diversifié et contrasté. Leur conception, de surcroît, est perméable, marquée par différentes influences culturelles qui se mélangent ou s'opposent. La plupart ont donc l'ambivalence pour principal trait définitoire. Des historiens de la littérature se sont de plus intéressés à la notion de genre en étudiant la complexité des relations entre hommes et femmes exprimée dans les romans courtois afin de comprendre les causes de cette ambivalence qui reflète un contexte social, culturel, et aussi l'imagination des hommes et leurs fantasmes envers une féminité crainte et mal comprise.

⁴² Consulter à ce sujet le *Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* (*Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society*), publié chaque année entre 1949 et 2012, qui rassemble les références des ouvrages et articles ayant pour thème la légende du roi Arthur. Depuis 2013, le bulletin est renommé *Bibliography of the International Arthurian Society*. Il paraît avec le *Journal of the International Arthurian Society*.

⁴³ Consulter notamment BALADIER Charles, 2010 ; VALETTE Jean-René, 2008 et 1998 ; DOVER Carol (dir.), 2003 ; FERLAMPIN-ACHER Christine, HÜE Denis (dir.), 2002 ; STANESCO Michel, 2002 ; COMBES Annie, 2001 ; COMBARIEU DU GRÈS Micheline, 2000 ; SÉGUY Mireille (dir.), 1996 ; KENNEDY Elspeth, 1990 ; MICHA Alexandre, 1987 ; DUFOURNET Jean (dir.), 1984 ; FRAPPIER Jean, 1973 ; LOOMIS Roger Sherman, 1959.

a. Recherches sur la littérature

Les recherches sur la littérature arthurienne ont permis, entre autres, d'une part de dresser la typologie des figures féminines du *Lancelot du Lac* ou étant représentatives du rôle des femmes dans les romans arthuriens, d'autre part de réaliser des études de cas sur un personnage (Guenièvre...) ou un type de personnage (fée, demoiselle...) analysés dans une sélection de textes médiévaux. Elles rendent compte des rôles multiples attribués aux personnages féminins et de l'ambivalence qui découle de cette diversité, ou de la nature même de ces êtres.

En effet les chercheurs, confrontés à une pléthore de personnages féminins, ont tenté de les classer dans des catégories distinctes. Françoise Paradis⁴⁴ s'intéresse ainsi dans un article au début du *Lancelot* en prose, dans lequel elle identifie cinq catégories de femmes : celles actives, celles secondaires et passives, les informatrices apparaissant de manière épisodique, celles appartenant « au décor » et, pour finir, celles simplement évoquées mais n'intervenant pas dans l'action. Françoise Paradis met en avant l'extraordinaire variété des personnages féminins en étudiant une partie pourtant restreinte du *Lancelot du Lac*, ainsi que la richesse et l'importance de leurs rôles, contrastés voire opposés : « Épouses fidèles, jeunes filles, demoiselles au statut incertain, moniales et femmes adultères, reines et fées, dans une constante juxtaposition des plans, du profane au sacré, du monde réel à l'autre monde, tout un univers féminin anime le début du *Lancelot en prose*⁴⁵ ».

L'ouvrage collectif *Arthurian Women* constitue, par son sujet et sa pertinence scientifique, une exception⁴⁶. Dans un chapitre intitulé « Female Heroes, Heroines, and Counter-Heroes : Images of Women in Arthurian Tradition », Maureen Fries s'interroge sur la

⁴⁴ PARADIS Françoise, « La triple mise au monde d'un héros, ou trois images d'une féminité maîtrisée dans le début du *Lancelot* en prose », dans DUFOURNET Jean (études recueillies par), 1984, p. 157-176. Voir aussi du même auteur *La représentation de la jeune fille dans les romans du Lancelot-Graal*, thèse de l'Université de Lille 3, éd. Jean DUFOURNET, 1985.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁶ FENSTER S. Thelma (dir.), 2000. Voir également TOLHURST Fiona, WHEELER Bonnie (dir.), 2001. Cet ouvrage, paru en 2001, rend hommage à Maureen Fries, décédée deux ans plus tôt. Il se compose d'une première partie regroupant des essais sur les personnages féminins arthuriens dans les textes du Moyen Âge, parmi lesquels Guenièvre, la Dame du lac et Morgane, et leur traitement à l'époque moderne, et d'une seconde partie présentant les travaux des femmes étudiant la légende du roi Arthur, à l'instar de Maureen Fries à laquelle le livre est dédié.

possibilité pour les personnages féminins d'accéder au statut d'héroïnes⁴⁷. Pour cela, elle établit une typologie des personnages féminins de la littérature arthurienne selon leur degré de dépendance aux personnages masculins : « Arthurian women are essentially ancillary to the male actors of that literary tradition and must therefore be considered in relation to the male heroic roles they complement or defy : as heroine, female hero or counter-hero⁴⁸ ». Les statuts d'héroïne ou de contre-héroïne se définissent par les relations des personnages féminins à ceux masculins et suivant l'influence, plus ou moins forte, bonne ou néfaste, des premiers sur les seconds. Celui de « female hero » concerne les femmes mariées ou, à l'inverse, les vierges, c'est-à-dire des personnages non attachés aux héros masculins qui, en conséquence, bénéficient de rôles plus consistants et peuvent agir ponctuellement sur leur environnement pour le transformer. Mais cette relative liberté est à tempérer car, dans tous les cas, « all three female types hold up a mirror to male social values, not female one⁴⁹ ». Maureen Fries explique que, de manière générale, les femmes, contrairement aux hommes auxquels sont attribués des rôles prédéfinis (roi, chevalier, prophète...), ont des fonctions aux contours flous.

Ces exemples de typologie des personnages féminins arthuriens font ressortir l'hétérogénéité et la dualité spécifiques à ces derniers qui, nombreux dans les romans, possèdent des rôles narratifs extrêmement variés pouvant, de plus, évoluer au cours d'un même récit. Le caractère mouvant de ces personnages contribue à leur conférer une ambivalence décourageant et entravant sans doute une approche globale qui n'a d'ailleurs pas été tentée. En effet, les recherches plus approfondies sont généralement consacrées soit à un personnage particulier, soit à un groupe similaire de figures. La reine Guenièvre, les fées ou les demoiselles des romans arthuriens ont ainsi fait l'objet de riches analyses.

La reine Guenièvre est étrangement peu étudiée compte tenu de son importance et de son omniprésence dans la littérature arthurienne, de Geoffroy de Monmouth à Thomas Malory. Toutefois, les travaux qui lui sont consacrés révèlent l'ambiguïté d'un personnage qui se transforme suivant les textes, ou épouse différentes identités dans un roman, comme l'a expliqué notamment Ulrike Bethlehem qui qualifie la reine à l'image composite de « puzzle »⁵⁰. Ce dernier étudie Guenièvre dans les littératures françaises et anglo-saxonnes

⁴⁷ FRIES Maureen, « Female Heroes, Heroines, and Counter-Heroes : Images of Women in Arthurian Tradition », dans FENSTER S. Thelma (dir.), 2000, p. 59-77.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁰ BETHLEHEM Ulrike, 2005.

médiévales. Il remarque que la souveraine est souvent dépourvue d'individualité, stéréotypée, ou, à l'inverse, possède une personnalité changeante donnant l'impression de ne pas se trouver face à la même femme selon les récits, bien que son nom permette de l'identifier. D'ailleurs, le titre de l'ouvrage de Dietmar Rieger *Guenièvre, reine de Logres, dame courtoise, femme adultère* souligne aussi la complexité d'un personnage à la fois idéalisé et durement critiqué, dont l'identité fluctue d'un roman à un autre ou dans une même œuvre⁵¹. Dietmar Rieger s'interroge sur les diverses représentations littéraires de Guenièvre – qualifiée de polymorphe et protéiforme – et de ses amours⁵². Il rappelle que la reine est un personnage purement fictif constituant le prototype de la femme adultère. En revanche Dietmar Rieger insiste, et c'est là le point le plus important de sa démonstration, sur le fait que Guenièvre ne doit pas être étudiée comme un archétype puisqu'elle ne possède pas d'identité globale : « L'identité de Guenièvre consiste dans le fait qu'elle n'en a pas⁵³ ». Guenièvre réunit en elle les différents types de personnages féminins (amante, épouse, reine, voire fée...). Les auteurs des romans médiévaux font preuve d'une grande liberté créative pour façonner le personnage de Guenièvre, particulièrement dans le *Lancelot-Graal* où la « vraie » reine est confrontée à son double la « fausse » Guenièvre et passe successivement de l'état de dame courtoise glorifiée à celui de pécheresse qui, soucieuse de se faire pardonner ses fautes, se retire au couvent⁵⁴.

Ces deux ouvrages sur le personnage de Guenièvre démontrent l'ambivalence de la souveraine à l'identité oscillante, contrastée, parfois paradoxale. Guenièvre est une figure changeante au gré des textes ou au sein d'un même récit, façonnée par des esprits médiévaux parfois misogynes ou idéalisant la dame des romans courtois. La reine est un personnage malléable se pliant à la volonté des auteurs, à l'orientation que ceux-ci souhaitent donner au récit et au sens qu'ils veulent octroyer à une figure qui n'est jamais figée et reflète les différentes conceptions de la féminité au Moyen Âge.

⁵¹ RIEGER Dietmar, 2009. Voir aussi RIEGER Dietmar, « Guenièvre littéraire : femme multiforme entre sexualité, pouvoir et sagesse », 2012, p. 259-272.

⁵² RIEGER Dietmar, 2009, p. 10.

⁵³ *Ibid.* p. 31. Dans son article « Guenièvre littéraire : femme multiforme... », Dietmar Rieger modifie et affine son propos en écrivant : « L'identité de Guenièvre consiste dans le fait qu'elle en a plusieurs », p. 263.

⁵⁴ Pour Guenièvre, « le *Lancelot* en prose constitue la source littéraire majeure en ancien français et la plus influente au cours des siècles suivants ». Le *Lancelot-Graal* est le seul cycle littéraire comprenant une biographie complète de la souveraine. RIEGER Dietmar, 2009, p. 33 et p. 210.

Les travaux publiés par Laurence Harf-Lancner sur la fée au Moyen Âge sont essentiels. Les deux ouvrages⁵⁵ et les nombreux articles écrits par cette spécialiste de la littérature médiévale constituent de brillantes synthèses sur l'histoire et les représentations littéraires de la fée. Laurence Harf-Lancner, dans *Les fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine, la naissance des fées* puis *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, définit ce qui caractérise la figure littéraire de la fée médiévale et étudie la genèse de celle-ci, aux origines à la fois antiques, germaniques, celtiques, folkloriques.... La fée est donc construite à partir de différentes traditions et croyances qui se rejoignent et se mêlent⁵⁶. Mélusine et Morgane, personnages clés de sa démonstration, lui permettent de distinguer deux schémas classiques dans la littérature : le schéma Mélusinien, où la fée rejoint le monde des hommes et s'y intègre, et le schéma Morganien, où elle attire au contraire les mortels dans l'Autre monde. Laurence Harf-Lancner identifie par ailleurs deux types de fées : les fées-marraines inspirées des Parques romaines – ou Moires grecques –, décidant du destin des nouveau-nés, et les fées-amantes, plus dangereuses, liées à un univers érotique, qui conduisent dans leurs royaumes les mortels aimés et trouvent leurs racines notamment chez les nymphes antiques. L'aspect paradoxal de la fée est ainsi mis en valeur. De plus, Laurence Harf-Lancner montre que la société et les mentalités médiévales, dominées par le christianisme, influencent l'évolution littéraire de la fée qui est soit diabolisée, soit rationalisée, par les auteurs dans les romans du XIII^e siècle. La fée, qui possède des origines païennes, peut alors s'épanouir dans un univers chrétien. Ainsi, Morgane devient, dans le *Lancelot du Lac*, l'antithèse du modèle courtois et l'ennemie des valeurs chrétiennes, tandis que la Dame du Lac, à l'inverse, défend l'aventure, l'amour et la religion. Les fées, conçues à partir d'influences multiples, sont par essence ambiguës. D'ailleurs, ces créatures ne se laissent pas aisément cerner et enfermer dans une catégorie préétablie. Morgane, par exemple, est dans le *Lancelot-Graal* l'archétype de la fée-amante. En revanche, l'identité de la mère adoptive de Lancelot est plus floue : la fée, nommée Viviane dans le roman de *Merlin*, est un personnage plutôt inquiétant qui séduit son maître Merlin puis se débarrasse de lui en l'enfermant dans une tour d'air, l'évinçant définitivement du *Lancelot-Graal*. Dans le *Lancelot du Lac*, la fée est appelée Dame du lac, et

⁵⁵ HARF-LANCNER Laurence, 2003 et 1984.

⁵⁶ Par exemple, la relation unissant la Dame du lac à Lancelot serait influencée par la mythologie celtique. Elle correspond en effet au schéma narratif traditionnel des récits légendaires où le héros, encore enfant, est enlevé par un être surnaturel afin de devenir lui-même un homme extraordinaire, promis à un destin hors du commun. À ce thème d'origine celtique s'ajoute celui folklorique de la fée voleuse d'enfants. Voir HARF-LANCNER Laurence, « Lancelot et la dame du lac », *Romania*, 1984, p. 16-33.

détermine le destin de Lancelot en l'emmenant dans son monde enchanté pour l'éduquer. Lorsque Lancelot a dix-huit ans, elle le conduit à la cour du roi Arthur pour qu'il soit adoubé. Les fées-amantes et marraines semblent donc se superposer en la Dame du lac, qui incarnerait successivement deux représentations contradictoires de la féminité dans l'imaginaire médiéval⁵⁷. Morgane – qui, dans d'autres récits, est une fée guérisseuse, qui soigne Arthur blessé – et la Dame du lac ne sont pas figées en archétypes de la mauvaise et de la bonne fée. Leurs caractères maléfiques ou bénéfiques peuvent s'inverser selon les textes. Les fées sont donc volontiers insaisissables, leurs personnalités variant suivant les nécessités narratives ou les idéologies des auteurs.

Il convient également de présenter le remarquable ouvrage de Bénédicte Milland-Bove⁵⁸ entièrement consacré aux personnages féminins dits « secondaires » de la légende arthurienne. La chercheuse étudie la figure de la demoiselle dans les romans en prose du XIII^e siècle et, plus généralement, dans l'imaginaire médiéval. Elle revendique une « approche synthétique et monographique » d'un sujet longtemps négligé, les demoiselles étant considérées comme des « facilités et archaïsmes d'écriture »⁵⁹. Bénédicte Milland-Bove s'intéresse aux jeunes filles anonymes, omniprésentes dans les textes mais peu décrites par les auteurs, intervenant de façon ponctuelle dans le récit, à des moments-clés. Elle définit et caractérise ces personnages en étudiant leur fonction dans les romans, les raisons de leur récurrence, leur signification et leur conception. Le *Lancelot* en prose, roman comportant le plus grand nombre de demoiselles, est aussi celui où les auteurs leur ont accordé le plus d'intérêt⁶⁰ : les demoiselles n'ont pas d'identité propre mais, informatrices, messagères ou porte-parole, elles ont souvent une fonction narrative primordiale, même si elles ne participent pas activement aux aventures. Bénédicte Milland-Bove insiste aussi sur l'ambiguïté des demoiselles, passives et en même temps guides « autoritaires et exigeants » : « Le contraste entre ces deux modes n'est

⁵⁷ Jacques le Goff est un des rares historiens à s'être intéressé au domaine de l'imaginaire. Dans *Héros et merveilles au Moyen-Âge*, constitué de plusieurs articles sur des personnages et des lieux emblématiques du merveilleux médiéval, il souligne le fait que « la femme est très présente dans l'imaginaire médiéval » et que les fées sont à la base d'une image « contrastée et même contradictoire de la femme ». Voir LE GOFF Jacques, 2005, p. 146 et « L'imaginaire médiéval : essais », dans LE GOFF Jacques, 1999, p. 423-770.

⁵⁸ MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 11, p. 13-14.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 373.

évidemment pas innocent et révèle l'ambiguïté fondamentale de ces figures féminines⁶¹ ». Elle distingue ainsi deux catégories opposées de demoiselles : la victime et la séductrice⁶². À ces deux types de personnages féminins vient s'ajouter celui, spécifique au roman arthurien, de l'informatrice. Les demoiselles mystérieuses évoquent aussi parfois les fées par leur manière d'apparaître de façon soudaine et d'intervenir dans le récit⁶³. Toutefois elles sont dénuées de pouvoirs magiques, le terme « fée » n'est d'ailleurs jamais employé par les auteurs pour les désigner. À la fin de son ouvrage, Bénédicte Milland-Bove fait une brève incursion dans le domaine de l'histoire de l'art en comparant la description des demoiselles dans le récit et leur représentation dans les images enluminées, dans les deux cas stéréotypées : « La description, fugace et souvent stéréotypée, de la demoiselle, s'emploie à la replacer dans un décor et à la figer dans une attitude emblématique, selon une technique qui évoque l'art des miniatures⁶⁴ ».

La demoiselle arthurienne se constitue avant tout d'archétypes, comme la messagère ou la jeune fille au pavillon. Ses fonctions narratives sont répétitives – informatrice, relai de l'aventure – mais indispensables à l'évolution du récit. Le statut de personnage secondaire de la demoiselle peut donc être remis en question. De plus, à l'instar des fées et de la reine Guenièvre, l'ambivalence du rôle, des desseins et du sens des demoiselles s'exprime clairement dans les textes. Cette ambivalence est renforcée par le flou entourant l'identité des demoiselles et par les modes d'apparition et de disparition – soudains et mystérieux – dans la narration de ces personnages.

Les historiens de la littérature ont effectué un immense travail sur les textes et les personnages de la légende du roi Arthur. La fonction narrative, la richesse signifiante et symbolique, les origines littéraires, historiques, mythiques... des femmes arthuriennes ont été le sujet d'études passionnantes et fondamentales pour notre recherche. Ces dernières ont, en effet, mis en relief la complexité des processus littéraires, mentaux et sociaux – entre autres – ayant conduit à la création de ces personnages féminins à la nature et au caractère toujours équivoques, se prêtant à de multiples interprétations. Des classements typologiques ont permis d'identifier et de définir différentes catégories de personnages féminins. De plus, certains personnages emblématiques (Guenièvre, Morgane, Dame du lac) ou typiques (demoiselles)

⁶¹ *Ibid.*, p. 193.

⁶² *Ibid.*, p. 16.

⁶³ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 615.

bénéficient d'études approfondies. Cependant, comme le remarque Norris J. Lacy : « We lack a full and systematic study of female agency in romance, though important contribution have been made in that direction⁶⁵ ». En effet, beaucoup de personnages, qui ne sont ni des protagonistes principaux, ni des figures anecdotiques (par exemple, les dames de Malehaut, de Nohaut, de Roestoc ou Elaine, la mère de Lancelot) n'ont pas fait l'objet de travaux spécifiques. Il manque donc une recherche générale sur les personnages féminins du *Lancelot du Lac*, et plus largement du *Lancelot-Graal*, afin de pouvoir les confronter, les comparer, voir les liens complexes tissés entre eux, comment ils interagissent dans les textes et les images.

b. Apports des études sur le genre

Le développement des études sur le genre (ou *gender studies*) – d'abord aux États-Unis et dans le monde anglo-saxon dans les années 1970, puis en France dans les années 1980-1990⁶⁶ – a ouvert de nouvelles perspectives critiques aux chercheurs en sciences humaines et sociales (histoire, anthropologie, sociologie, histoire de la littérature et des arts...), dont ceux étudiant les personnages féminins de la littérature médiévale⁶⁷. La notion de genre sert en effet d'outil conceptuel pour analyser, d'un côté, la manière dont se définissent et s'élaborent les identités féminines et masculines selon les époques, les systèmes sociaux, culturels, intellectuels, d'un autre côté, les normes, valeurs, représentations qui leur sont associées, et la façon dont celles-ci se diffusent et évoluent. Cette notion est subjective et fluctue suivant le

⁶⁵ LACY Norris, « Arthurian Literature », dans SCHAUS Margaret (dir.), 2006, p. 43.

⁶⁶ Les études sur le genre se diffusent en France notamment grâce à un article de Joan Scott publié en 1988 : SCOTT Joan (auteur), VARIKAS Eleni (trad.), « Genre, une catégorie utile d'analyse historique », *Cahiers du GRIF* « Le genre de l'histoire », 1988, p. 125-153.

⁶⁷ Sur l'histoire du genre au Moyen Âge, lire surtout LETT Didier, 2013 ; CAVINESS H. Madeline, « Féminisme, *Gender Studies* et études médiévales », *Diogène*, 2009, p. 33-54 ; CAPDEVILA Luc, CASSAGNES Sophie, COCAUD Martine et al. (dir.), actes de colloques, 2003 ; BENNETT Judith, « Medievalism and Feminism », *Speculum*, 1993, p. 309-331. Pour la légende du roi Arthur, voir WOLFZETTEL Friedrich (dir.), 1995. Cet ouvrage, contenant les actes du XVII^e Congrès de la Société Internationale Arthurienne, démontre que les études sur le genre sont un axe de recherche important pour étudier la littérature médiévale car les archétypes, tant masculins que féminins, s'expriment principalement dans les textes. De plus, l'idéal de chevalerie se féminise dans les romans de la légende du roi Arthur à travers la figure de la dame courtoise.

contexte – historique, littéraire.... De plus, l’histoire du genre se confond souvent avec celle des femmes qui tend à y être incorporée⁶⁸.

Les études entreprises sur la question du genre en histoire de la littérature médiévale nous apportent des éléments de réflexion sur la construction des personnages féminins par rapport à ceux masculins dans les textes et sur l’image de la femme que ceux-ci véhiculent. L’historien Didier Lett, qui consacre un ouvrage sur le genre au Moyen Âge (*Hommes et femmes au Moyen Âge : histoire du genre, XII^e-XV^e siècle*), remarque sur ce point « La dame mise en scène dans les romans courtois, comme celle des troubadours, est une figure littéraire, un idéal désincarné et inaccessible, loin de la réalité des vraies femmes, comme Marie qui connaît une promotion sans précédent précisément au cours de cette même période. La Dame des poètes courtois n’est pas une femme, mais une projection des désirs des hommes, tout autant que le reflet de leurs frustrations et de leurs peurs⁶⁹ ». La conception des personnages féminins dans la littérature et leurs représentations peintes dans les manuscrits (destinés principalement, d’après nos connaissances, à des hommes dans le cas du *Lancelot*), nous permettent de supposer quelle idée les auteurs ou les enlumineurs – et sans doute leurs contemporains masculins – se faisaient de la femme.

Parmi les travaux sur l’histoire du genre consacrés à la place et au traitement des personnages féminins dans la littérature médiévale, nous pouvons citer les ouvrages publiés par Jane Burns, Joan Ferrante et Simon Gaunt qui abordent ce sujet sous des angles différents.

En 1985, Jane Burns dirige avec Roberta Krueger la publication d’un numéro de la revue *Romance Notes*, intitulé *Courtly Ideology and Woman’s Place in Medieval French Literature*⁷⁰. Les treize contributions contenues dans l’ouvrage questionnent le rôle de la femme dans la littérature courtoise et d’autres genres littéraires médiévaux, à la fois en tant que personnages et lectrices, auteurs, commanditaires influençant parfois la création des

⁶⁸ La notion de genre se retrouve ainsi dans des ouvrages traitant de l’histoire culturelle des femmes en Europe, des constructions et déconstructions de stéréotypes dans la littérature ou les arts, des femmes lectrices, commanditaires, artistes, écrivaines. Voir notamment SCHAUS Margaret (dir.), 2006 ; KRUEGER Roberta, 2005 [1993] ; KLAPISCH-ZUBER Christiane, DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), 2002 [1991] ; BLAMIERES Alcuin, 1997 ; FERRANTE Joan, 1997 ; DU BRUCK Edelgard (dir.), 1989.

⁶⁹ LETT Didier, 2013, p. 94.

⁷⁰ BURNS E. Jane, KRUEGER L. Roberta (dir.), *Romance Notes*, 1985. Voir aussi l’ouvrage *Courtly Love Undressed : Reading Through Clothes in Medieval French Culture* (BURNS E. Jane (dir.), 2002). Jane Burns y étudie la façon dont les vêtements permettent, dans la littérature médiévale, de construire ou déconstruire les identités féminines et masculines.

textes. Le but est de montrer la complexité de la position de la femme dans cette littérature, au-delà des préjugés et stéréotypes qui lui sont associés. Ainsi, l'amour courtois est compris avant tout comme « an expression of the difficulties inherent in male-female relation », le symbole du dilemme entre valeurs féminines (amour) et masculines (prouesse) qui se mêlent et s'opposent au sein d'un système régit par les hommes, dans lesquelles les femmes, perçues de manières très diverses, tentent d'exister.

Joan Ferrante s'est elle aussi intéressée à la question du genre au Moyen Âge dans deux livres où sont analysées soit l'image de la femme transmise par des écrits et discours masculins (la représentation de la femme éclairant un imaginaire masculin plutôt que la réalité de la femme médiévale), soit les actions et les productions féminines dans une société médiévale patriarcale⁷¹. Le principal objectif est de démontrer que les personnages féminins ne sont pas traités de la même façon selon qu'un texte est écrit par un homme ou une femme. Joan Ferrante concentre son propos sur des romans de la fin du XII^e siècle qui sont les premiers à être composés à l'intention de femmes⁷².

Simon Gaunt, dans *Gender and Genre in Medieval French Literature*, revendique l'influence féministe de son travail (« The impetus for this study comes largely from the vibrant body of feminist scholarship on medieval French literature⁷³ ») tout en reconnaissant le caractère potentiellement anachronique de cette approche⁷⁴. Il défend l'argument d'une conception du genre – féminin ou masculin – dépendante du genre littéraire dans lequel elle s'insère et de l'idéologie que celui-ci transmet. En effet, d'après Simon Gaunt, chaque type de littérature développe une idéologie singulière qui s'appuie sur une conception du genre précise. Un chapitre de l'ouvrage est consacré au genre romanesque. Les relations qui se nouent entre les genres masculins et féminins sont particulièrement étroites dans les romans courtois. De plus, les femmes y sont dotées d'une aura particulière et de rôles importants. Simon Gaunt considère les femmes des romans courtois comme des métaphores, les fruits d'un discours masculin misogyne construisant un idéal féminin au rôle double puisqu'il sert à

⁷¹ FERRANTE Joan, 1997 et 1975.

⁷² Sur la notion de genre dans les romans arthuriens, voir FRIES Maureen, « Gender and the Grail », *Arthuriana*, 1998, p. 68-79 ; WOLFZETTEL Friedrich (dir.), 1995.

⁷³ GAUNT Simon, 2005, p. 2.

⁷⁴ « It might, for instance, be objected that it is anachronistic to apply a constructionist concept like « gender », a late twentieth-century theoretical term, to a culture and a period which apparently had an essentialist view of sex and consequently no concept of gender ». *Ibid.*, p. 19.

établir et valoriser l'identité virile des chevaliers mais conduisent aussi à l'aliénation de ces derniers.

Par ailleurs, nous signalons la notice écrite par Norris J. Lacy dans l'encyclopédie *Women and Gender in Medieval Europe*⁷⁵. Norris J. Lacy explique que les femmes, dans les romans arthuriens, sont au centre d'une tension culturelle entre la misogynie cléricale et l'idéalisme courtois. Elles peuvent être passives et subordonnées aux personnages masculins, ou actives avec une relative indépendance mais dans des domaines restreints et typiquement féminins comme l'amour ou les enchantements, qu'elles provoquent ou guérissent.

Les études sur le genre ont permis de renouveler la façon d'aborder la question des femmes et de la féminité dans la culture et la littérature médiévales grâce à une mixité des approches et des méthodes. Les travaux réalisés dans ce domaine nous informent sur la conception des personnages féminins dans les textes, variant selon leur portée idéologique et le sexe de l'auteur. De plus, ils permettent de démêler ce qui, d'un côté, relève de la pure imagination littéraire, d'un autre côté, reflète comment la femme est réellement considérée au Moyen Âge. La construction de stéréotypes est mise en évidence. Cependant, la vision binaire du genre avec, d'une part, l'homme dominant et fort, d'autre part, la femme faible et soumise, est reconsidérée. En effet, la spécificité des personnages féminins par rapport à ceux masculins est mise en lumière. Or, l'identité féminine se définit principalement par son ambivalence : la figure féminine des romans courtois oscille entre la femme dominée, s'effaçant derrière les héros masculins qu'elle sert à encourager et valoriser, et celle exerçant sa domination grâce aux enchantements ou à son pouvoir de séduction. La femme est ainsi paradoxalement le moteur essentiel de l'action et une cause d'échec pour les chevaliers qu'elle peut conduire à leur perte, à l'instar de Guenièvre empêchant Lancelot d'achever les aventures du saint Graal. Elle est, pour cette raison, fréquemment condamnée par les auteurs. Toutefois, comme le souligne Angelica Rieger, certains points doivent être nuancés : en effet, il ne faut pas constamment voir l'expression d'une misogynie masculine et cléricale dans les textes du Moyen Âge⁷⁶. Le rôle attribué aux personnages féminins peut dépendre de fins

⁷⁵ LACY Norris, « Arthurian Literature », dans SCHAUS Margaret (dir.), 2006, p. 41-43. Dans cette encyclopédie, voir aussi les notices « Femininity and Masculinity » (Jacqueline Murray), p. 284-287, « Feminist Theories and Methodologies » (Lisa Bitel), p. 287-291 et « Gender in Art » (Patricia Sheingorn), p. 312-313.

⁷⁶ RIEGER Angelica, « Balade des demoiselles du temps jadis. Essai sur l'entrée en scène des personnages féminins dans les romans arthuriens de Chrétien de Troyes », dans WOLFZETTEL Friedrich (dir.), 1995, p. 79-103.

fonctionnelles liées à des nécessités narratives et ne dissimuler aucune idéologie ou arrière-pensée particulières. Les romans ont, de plus, un public féminin non négligeable à satisfaire.

1.1.2. Travaux sur les images arthuriennes médiévales

Dans cette partie, nous présentons des travaux effectués par des historiens de la littérature ou de l'art sur des manuscrits enluminés diffusant et illustrant les récits inspirés par la légende du roi Arthur. Ils dressent un panorama de l'art arthurien en recensant – selon un classement chronologique et typologique – les œuvres produites d'après les romans de la Matière de Bretagne, abordent des questions d'ordre méthodologique sur la façon d'analyser l'iconographie des manuscrits, ou apportent des renseignements sur des manuscrits du *Lancelot* étudiés dans notre thèse. En revanche, si quelques ouvrages et articles nous donnent ponctuellement des informations sur la représentation des personnages féminins dans le *Lancelot*, aucun n'est spécialement dédié à ce sujet.

Les travaux inventoriant les œuvres d'art arthuriennes et les décrivant sont peu nombreux. Ils constituent néanmoins une base et une aide indispensables à tout travail sur les images des manuscrits du *Lancelot*. L'ouvrage précurseur de R.-S Loomis, datant de 1938, demeure malgré le temps écoulé une référence essentielle. R.-S Loomis, spécialiste de littérature médiévale, est en effet le premier à s'intéresser à la question de l'art dit « arthurien » et à ouvrir des pistes de réflexion sur le sujet dans un ouvrage comprenant un catalogue qui recense des œuvres produites au Moyen Âge, jusqu'en 1500 environ⁷⁷. Une sélection de manuscrits enluminés, de sculptures, de fresques et d'objets précieux – reproduits en photographie – témoignent de la diversité de la culture visuelle issue de la légende arthurienne. Pourtant, R.-S Loomis regrette la négligence des chercheurs de son époque envers la littérature et l'art profanes, en partie due au peu de témoins conservés pour ce dernier⁷⁸. L'ouvrage de R.-S Loomis comporte deux parties distinctes (l'une sur la littérature,

⁷⁷ LOOMIS Roger Sherman, LOOMIS Laura Hibbard, 1938.

⁷⁸ L'art profane est en effet soumis aux dégradations du temps et, de plus, aux évolutions des goûts, aux effets de mode. Les manuscrits ont cependant bénéficié d'une meilleure préservation que les sculptures et fresques car, à l'abri dans des bibliothèques, ils sont des biens transmis de génération en génération dans les familles et ne sont pas exposés aux risques extérieurs.

l'autre sur les arts visuels) et deux chapitres sur les manuscrits⁷⁹. Cette organisation bipartite peut sembler datée car l'étude conjointe des textes et des images est depuis longtemps privilégiée par les historiens de l'art, néanmoins elle a le mérite de mettre en valeur le rôle essentiel des images pour la diffusion et l'expression d'une culture arthurienne. L'ouvrage de R.-S Loomis fournit aux chercheurs un outil de travail précieux et inaugure l'étude iconographique des romans arthuriens à laquelle est donnée une impulsion. Toutefois on peut regretter qu'il ne contienne pas d'analyse approfondie des images.

En 1948, Jacques Yvon consacre une thèse à l'illustration des romans arthuriens⁸⁰. Au début des années 1960, Alexandre Micha publie dans la revue *Romania* trois articles comprenant l'inventaire des manuscrits du *Lancelot* en prose qui bénéficient chacun de notices descriptives⁸¹. Alexandre Micha dénombre quatre-vingt-treize manuscrits, complets ou fragmentaires, pour lesquels sont indiqués la présence de miniatures, d'initiales ornées ou historiées. Malheureusement, il ne détaille pas les sujets représentés dans les enluminures.

En 1990, Muriel Whitaker publie un livre entièrement consacré aux différents modes d'expression de l'art arthurien produit entre le Moyen Âge et les XIX^e-XX^e siècles⁸². Deux chapitres sont consacrés aux manuscrits enluminés médiévaux. Muriel Whitaker s'interroge notamment sur le rôle des commanditaires dans la production de livres enluminés : elle remarque que la production s'essouffle au milieu du XIV^e siècle à cause d'un contexte peu favorable (guerres) avant de reprendre au XV^e siècle grâce à quelques riches mécènes qui ont un impact notable sur la sélection des thèmes iconographiques et sur la place des enluminures dans les manuscrits, celles-ci étant désormais considérées comme autant voire plus importantes que les textes. Muriel Whitaker s'intéresse également à d'autres réalisations médiévales arthuriennes, par exemple les sculptures, les fresques et les tapisseries. Ces œuvres lui permettent d'aborder brièvement la question des femmes dans l'art arthurien. La chercheuse précise en effet que dans cette production parallèle aux manuscrits, dont il reste

⁷⁹ Le premier chapitre concerne les manuscrits français produits entre 1250 et 1340 au Nord de Paris, principalement en Picardie, et qui marquent les débuts du développement d'une iconographie propre aux romans arthuriens. Le second porte sur les manuscrits français réalisés entre 1340 et 1500, pour la plupart destinés à des princes, où la décoration, extrêmement luxueuse, occupe une place de plus en plus importante, les enluminures devenant de vrais tableaux en miniature.

⁸⁰ YVON Jacques, *L'illustration des romans arthuriens du XIII^e au XV^e siècle*, École Nationale des Chartes, 1948.

⁸¹ MICHA Alexandre, « Les manuscrits du Lancelot en prose », *Romania*, 1960 et 1963, p. 153-159 et p. 28-60, p. 478-499.

⁸² WHITAKER Muriel, 1990.

peu de traces, les femmes sont rarement représentées et, lorsqu'elles le sont, leur rôle actif est diminué au profit des activités des chevaliers. Le merveilleux est, de plus, écarté car il n'y a ni fée, ni enchanteresse. L'auteur en conclut qu'en dehors des manuscrits il n'existe pas vraiment d'iconographie de la femme arthurienne, même si ce constat s'explique aussi par la disparition de la majorité des œuvres sculptées et peintes à part les enluminures. L'ouvrage de Muriel Whitaker est une excellente synthèse donnant une vue d'ensemble de l'art arthurien de l'époque médiévale à l'époque contemporaine. Il ne contient pas d'analyse iconographique d'un thème ou d'un personnage en particulier, mais fait ressortir les principales évolutions de la production artistique arthurienne suivant les époques, les sociétés et les goûts des commanditaires.

Pour obtenir davantage d'informations sur les manuscrits des romans arthuriens et, surtout, des analyses sérieuses sur les images qui les décorent, il faut se référer à l'exemplaire travail accompli par l'historienne de l'art Alison Stones. La chercheuse a considérablement fait avancer les recherches dans le domaine de l'iconographie arthurienne, et de l'iconographie profane médiévale en général. Elle s'intéresse aux différents aspects de la production des manuscrits – origine géographique, attributions à des commanditaires et ateliers, analyse iconographique, stylistique et comparative – et développe des outils nouveaux concrètement utiles aux chercheurs comme le *Lancelot Grail Project*, visant à créer un corpus complet des manuscrits du *Lancelot-Graal* dont les enluminures numérisées seraient mises en relation pour les étudier de façon systématique⁸³.

Il y a vingt-six ans, dans un article intitulé « Arthurian Art since Loomis »⁸⁴, Alison Stones suggérait plusieurs directions de travail pour les historiens de l'art oeuvrant à la connaissance des manuscrits arthuriens : étude des rapports entre les textes et les images, de l'organisation des cycles iconographiques, de la mise en page, de l'agencement des différents types d'images (miniatures, initiales, décor marginal), du contexte historique, culturel, géographique de réalisation des manuscrits, du rôle des commanditaires.... Les recherches

⁸³ *Lancelot-Grail Project* : disponible en ligne à l'adresse : <http://www.lancelot-project.pitt.edu/LG-web/Arthur-LG-ChronGeog.html>].

⁸⁴ STONES Alison, « Arthurian Art Since Loomis », dans VERBEKE Werner, SMEYERS Maurits, JANSSENS Jozef, Musée Vander Kelen-Mertens (dir.), vol. 2, 1991, p. 21-78. Dans la préface de l'ouvrage – paru à l'occasion d'une exposition sur la place de la matière de Bretagne dans la culture et la littérature des anciens Pays-Bas (catalogue dans le vol. 1) et du XV^e congrès de la Société Internationale Arthurienne (actes dans le vol. 2) organisés à Louvain – les éditeurs signalent que les arts visuels étaient un des axes de recherche retenus pour le colloque. Mais très peu de contributions sur ce thème ont été proposées, l'article d'Alison Stones fait donc exception.

d'Alison Stones, explorant un domaine alors sous-exploité, ne portent pas uniquement sur l'iconographie et la valeur décorative des enluminures mais prennent en compte les manuscrits dans leur globalité. De cette façon, l'historienne de l'art souhaite ouvrir un questionnement général et théorique sur les manuscrits arthuriens alors que les analyses effectuées sur ceux-ci demeurent souvent isolées et ponctuelles. Alison Stones, qui s'est notamment intéressée aux enluminures des romans en prose (en particulier du *Lancelot-Graal*⁸⁵), rappelle toutefois dans ses nombreux articles la difficulté pour les historiens de l'art d'étudier des manuscrits souvent difficilement accessibles car dispersés dans plusieurs collections. Même s'il y a aujourd'hui de nets progrès faits sur ce point grâce à la numérisation, un effort reste à faire pour faciliter l'accès à des reproductions de haute qualité des enluminures, permettant une nécessaire étude conjointe des manuscrits. Alison Stones souligne à ce propos que l'approche monographique est souvent préférée à celle comparative pour étudier les manuscrits enluminés du *Lancelot-Graal*. Or, la réception du *Lancelot-Graal* est complexe, celui-ci faisant l'objet de multiples interprétations (variations du nombre d'images d'un roman à un autre du cycle, diversité des sujets traités suivant les manuscrits...). Il n'existe en effet pas deux manuscrits possédant une copie parfaitement identique du texte, ni les mêmes images, y compris lorsqu'ils sont réalisés au sein d'un atelier commun.

Les questionnements amorcés et développés par Alison Stones, ainsi que les méthodes de travail appliquées par celle-ci, sont une source de stimulation intellectuelle pour les chercheurs étudiant l'iconographie des romans arthuriens. Parmi les ouvrages et articles

⁸⁵ STONES Alison, « Stories in Pictures and Their Transmission : A Comparative Approach to the Manuscripts of the *Lancelot-Grail* Romance », dans CIPOLLARO Costanza, THEISEN Maria (dir.), 2014, p. 40-51 ; « Illustration et stratégie illustrative dans quelques manuscrits du Lancelot-Graal », dans HÉRICHE-PRADEAU Sandrine, PEREZ-SIMON Maud (dir.), 2013, p. 101-118 ; « Illustrations and the Fortunes of Arthur », dans LACY Norris (dir.), 2005, p. 116-165 ; « "Mise en page" in the French Lancelot-Grail : the First 150 Years of the Illustrative Tradition », dans DOVER Carol (dir.), 2003, p. 125-144 ; « Seeing the Grail », 2000, p. 301-366 ; « The Illustrations of BN Fr. 95 and Yale 229: Prolegomena to a Comparative Analysis », dans BUSBY Keith (dir.), 1996, p. 206-283 ; « The Grail in Rylands French One and its Sister Manuscripts », 1999, p. 55-95 ; « Illustrating Lancelot and Guinevere », dans WALTERS Lori (dir.), 1996, p. 125-157 ; « Images of Temptation, Seduction and Discovery in the Prose Lancelot : a Preliminary Note », 1994, p. 725-735 ; « Some Aspects of Arthur's Death in Medieval Art », dans BASWELL Christopher, SHARPE William (dir.), 1998, p. 52-101 ; « Short Note on Manuscripts Rylands French 1 and Douce 215 », 1968, p. 42-45. Voir aussi l'ouvrage *Gothic Manuscripts, 1260-1320* publié en 2013 qui contient des notices sur plusieurs manuscrits appartenant à notre corpus, entre autres, ceux de Bonn S. 526 (vol. 2, p. 531-543) et de New-Haven Beinecke ms. 229 (vol. 2, p. 550-575). Ce travail fait suite à ceux entrepris par L.-F. SANDLER et W. CAHN en 1986 et 1996 dans la collection « A Survey of Illuminated Manuscripts in France ».

publiés depuis les années 1990 qui portent sur des manuscrits faisant partie de notre corpus de thèse, citons, entre autres, le livre de Sophie Cassagnes-Brouquet consacré au plus ancien manuscrit du *Lancelot-Graal* conservé, le ms. 255 de Rennes, dont l'ensemble des enluminures est reproduit et commenté⁸⁶. L'historienne analyse, à partir de ce manuscrit, les raisons de l'émergence et du succès de la littérature arthurienne, liées à des bouleversements intellectuels et artistiques. D'autres études traitent de manuscrits produits dans une zone géographique donnée⁸⁷, ou pour un commanditaire dont la vie est bien documentée⁸⁸. Les rapports entre les textes et les images dans les manuscrits sont aussi un sujet d'étude important⁸⁹.

Les manuscrits arthuriens ont donc fait l'objet ces dernières décennies de recherches apportant des renseignements sur leurs aspects matériels⁹⁰ et stylistiques, ainsi que sur leurs conditions de production. Les travaux d'Alison Stones et d'autres chercheurs issus de disciplines diverses, s'intéressant aux images de ces manuscrits, ont permis d'identifier des centres de production – principalement dans les régions du Nord – et des groupes de

⁸⁶ CASSAGNES-BROUQUET Sophie, 2005.

⁸⁷ MEUWESE Martine, « Three Illustrated Prose Lancelot From the Same Atelier », dans ADAMS David, ARMSTRONG Adrian (dir.), 1999, p. 97-125. Martine Meuwese essaie d'identifier des ateliers et des centres de production, ce qui n'est pas une tâche aisée car la provenance de la plupart des manuscrits du *Lancelot-Graal* est inconnue. Elle étudie des manuscrits originaires de la région picarde (Amsterdam BPH 1 ; Bonn ULB S. 526 ; Londres BL Add. 10292). Martine Meuwese, proposant l'hypothèse que BPH1 serait une copie expérimentale des manuscrits de Londres Add. 10292 et Royal 14 E III, s'appuie partiellement sur le travail antérieur d'Edward Pickford, « An Arthurian manuscript in the John Rylands Library of Manchester. French 1 », *Bulletin of the John Rylands Library*, 1948, p. 318-344. Pour obtenir des références bibliographiques sur chaque manuscrit de notre corpus de thèse, se reporter au catalogue dans les annexes, p. 33-119.

⁸⁸ Susan Amato Blanckman effectue sa thèse sous la direction d'Alison Stones. Elle s'intéresse aux manuscrits ayant appartenu à Jacques V duc de Nemours (1433-1477), principalement à ceux conservés à la BnF sous les cotes fr. 113-116 et fr. 117-120. AMATO BLACKMAN Susan, « A Pictorial Synopsis of Arthurian Episodes for Jacques d'Armagnac, Duke of Nemours », dans BUSBY Keith (dir.), 1996, p. 3-57. Sur le manuscrit fr. 113-116, consulter également DELCOURT Thierry, *Le roi Arthur...*, 2009.

⁸⁹ MEUWESE Martine, « Crossing Borders : Text and Image in Arthurian Manuscripts », dans BESAMUSCA Bart, BRANDSMA Frank (dir.), 2007, p. 157-177 ; BUSBY Keith (dir.), actes de congrès de la Société Internationale Arthurienne, 1996 (voir notamment la contribution de DOVER Carol, « "Imagines historiarum", Text and Image in the French Prose Lancelot », p. 79-104).

⁹⁰ Voir à ce sujet FABRY-TEHRANCHI Irène, « "Le livre de messire Lancelot du Lac" : présentation matérielle et composition des manuscrits arthuriens de Jacques d'Armagnac (BnF fr. 117-120 et 113-116) », actes du XXII^e Congrès de la SIA, 2008 [en ligne], disponible à l'adresse <http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/fabry.pdf>

manuscripts provenant de mêmes ateliers et stylistiquement liés. Ils nous informent également sur l'impact des commanditaires sur la réalisation des manuscrits et la sélection des sujets représentés, et sur les différentes lectures et interprétations des textes perceptibles à travers les enluminures.

Par contre, ces études ne comportent pas de données spécifiques à la représentation des personnages féminins dans les manuscrits du *Lancelot du Lac* ou d'autres romans arthuriens. Deux articles écrits par Alison Stones font cependant exception : l'historienne de l'art y analyse des thèmes iconographiques liés à des épisodes du roman auxquels participe Guenièvre⁹¹. Alison Stones remarque notamment que la scène du premier baiser entre Lancelot et Guenièvre, ainsi que celle de la consommation de l'adultère, sont peu figurées dans les manuscrits alors que l'histoire d'amour du couple est au cœur du roman. Elle montre l'aspect ambigu des images du baiser, où se mêlent les iconographies profanes et chrétiennes, et qui peuvent revêtir un sens positif ou négatif selon les cas. Le problème de la réception de l'épisode par les lecteurs et de son interprétation par les enlumineurs, nécessitant une démarche comparatiste, est ainsi soulevé. Cependant, l'analyse des images n'est pas centrée sur le personnage de Guenièvre, mais plutôt sur le thème de l'épisode et le motif du baiser.

L'intérêt porté aux manuscrits arthuriens s'est par ailleurs concrétisé à la fin des années 2000 par l'organisation de trois expositions à Rennes, Paris et Troyes, témoignant de la fascination persistante des spécialistes et du grand public pour la légende du roi Arthur. Ces expositions constituent un pas supplémentaire vers une meilleure compréhension des œuvres d'art arthuriennes et la reconnaissance de leur importance pour appréhender la célèbre légende. Les trois catalogues d'exposition, parus à cette occasion, sont richement illustrés. Celui intitulé *La légende du roi Arthur* (2009) est sans conteste le plus intéressant⁹². Il comporte une série d'articles sur l'histoire de la légende arthurienne, la production des manuscrits enluminés et la réception des textes du Moyen Âge au XVIII^e siècle⁹³. Le catalogue d'images est organisé par thèmes (romans, auteurs, personnages ou sujets emblématiques de la légende arthurienne, par exemple l'amour courtois, le Graal ou l'aventure merveilleuse). Les reproductions – majoritairement d'enluminures – sont accompagnées de notices présentant les manuscrits dont elles sont tirées, les sujets représentés

⁹¹ STONES Alison, « Illustrating... », dans WALTERS Lori (dir.), 1996, p. 125-157 ; « Images of Temptation... », dans *Festschrift Gerhard Schmidt, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1994, p. 725-735.

⁹² DELCOURT Thierry (éd.), *La légende...*, cat. d'exposition, 2009.

⁹³ Consulter notamment STONES Alison, « Fabrication et illustration des manuscrits arthuriens » et LAFFITTE Marie-Pierre, « Les romans de la Table ronde », dans *Ibid.*, p. 18-29 et p. 40-48.

et de brèves descriptions. L'intérêt principal du catalogue est d'offrir un panorama complet richement documenté sur la légende du roi Arthur et sa littérature en France et en Europe, témoignant de l'incroyable diffusion de celle-ci. En revanche, il manque une analyse iconographique des images pour compléter les notices des œuvres⁹⁴. Les images sont utilisées pour leurs qualités illustratives plutôt qu'elles ne constituent de véritables objets d'étude : les commentaires sont succincts, la description prime sur l'approfondissement du sens.

En résumé, de grands efforts ont été faits par les chercheurs pour inventorier les manuscrits arthuriens et apporter des informations sur les contextes de réalisation, l'organisation des ateliers, de possibles attributions et la destination des manuscrits, c'est-à-dire des commanditaires généralement grands princes et seigneurs dont la biographie et les faits politiques sont bien documentés. Ces dernières années, les recherches sur les rapports entre les textes et les images, tant formels (types d'enluminures et niveaux d'illustration) que signifiants (interprétation du texte par l'image) se sont considérablement développées. Elles sont favorisées par la numérisation et la diffusion des enluminures dans des bases de données disponibles sur internet, et par la publication de catalogues d'exposition qui, de plus, permettent au public de découvrir la richesse de l'iconographie des romans. Ces évolutions et travaux fondamentaux sont nécessaires pour être en mesure d'analyser justement les enluminures des manuscrits. Mais, globalement, la présentation des contextes historiques, littéraires et culturels d'écriture des romans et de production des manuscrits continue de primer sur l'étude des images, d'un sujet iconographique particulier, excepté chez l'historienne de l'art Alison Stones. En effet, les ouvrages consacrés aux œuvres d'art et aux

⁹⁴ Nous observons la même absence d'étude des images dans les deux autres catalogues d'exposition. Le catalogue *Le roi Arthur, une légende en devenir* (Rennes) est centré sur la question de l'identité du roi Arthur et la quête d'idéal associée aux aventures des chevaliers de la Table ronde. Il se compose de courtes notices informatives sur les principaux personnages (Arthur, Lancelot, Merlin, Galaad), lieux et thèmes de la légende arthurienne. Il comporte également de nombreuses reproductions de documents iconographiques, enluminures, ivoires, tableaux, affiches et objets datant du Moyen Âge au XX^e siècle. Ces documents sont néanmoins dénués de toute analyse iconographique, les légendes indiquant uniquement les scènes représentées (ABSALON Patrick (dir.), 2008). Le troisième catalogue, numéro hors-série de la revue *La vie en Champagne*, porte plus précisément sur Chrétien de Troyes et son œuvre. Il traite du contexte culturel dans lequel l'auteur a rédigé les premiers romans en vers, de ses influences et des répercussions de cette innovation sur l'histoire de la littérature médiévale. Une large partie est également consacrée aux créations arthuriennes de la Renaissance au XXI^e siècle afin de montrer l'apport considérable de la légende du roi Arthur pour la culture occidentale (QUÉRUEL Danielle (dir.), 2011).

manuscripts enluminés arthuriens demeurent peu nombreux et consistent en des études soit générales avec un large champ chronologique, géographique et thématique, soit monographiques sur un manuscrit ou un groupe de manuscrits donnés. La question de l'iconographie est souvent abordée, mais d'une manière globale avec un focus opéré sur certains thèmes et quelques images dont l'analyse est restreinte. De plus, les manuscrits sont inégalement étudiés : certains sont régulièrement pris en référence, tandis que d'autres ne semblent pas avoir retenu l'attention. En conséquent, il paraît utile de développer les analyses iconographiques et comparatives sur un sujet donné (personnage, épisode, thème), envisagé dans sa pleine diversité dans une quantité conséquente de manuscrits. Il faudrait aussi s'intéresser davantage à la circulation des modèles iconographiques pour replacer les enluminures des romans arthuriens dans un contexte artistique général. Le constat fait par Carol R. Dover il y a vingt ans reste ainsi d'actualité : « there is as yet no comprehensive study listing or describing the illustrations of all the illuminated manuscripts [du *Lancelot du Lac*] »⁹⁵. Aborder les personnages du *Lancelot du Lac* du point de vue de l'histoire de l'art permet de renouveler l'étude du roman et de pallier à une lacune persistante dans la recherche.

1.1.3. Les représentations de la femme dans l'art de la fin du Moyen Âge

Pour terminer cet état de la question, nous signalons quelques ouvrages de synthèse sur la représentation de la femme dans l'art à l'époque gothique⁹⁶. Ces ouvrages présentent – souvent de manière générale – quelques thèmes iconographiques. Ils expliquent surtout quelles sont les principales caractéristiques et évolutions de l'iconographie féminine au Moyen Âge (figures les plus fréquentes ou, à l'inverse, rares dans les images), dont la dualité et l'ambivalence semblent être constantes. Il ressort de ces études que, d'un côté, le poids des discours religieux, moraux, pèse sur la manière de concevoir et de représenter la femme, d'un autre côté, le développement d'une iconographie profane courtoise, visant à séduire un public noble tant féminin que masculin, et la part d'interprétation, de création des artistes – agissant de leur propre chef ou à la demande d'un commanditaire –, permettent à l'image de la femme de se diversifier.

⁹⁵ DOVER Carol, « "Imagines historiarum"... », dans BUSBY Keith (dir.), 1996, p. 87.

⁹⁶ Les travaux portant sur la représentation d'une figure féminine particulière de la culture et de l'iconographie médiévales seront convoqués si nécessaire au cours de notre travail.

Ainsi, Chiara Frugoni, à la fin des années 1970, s'intéresse aux causes – sociales, culturelles, culturelles – de l'évolution de la représentation de la femme dans l'iconographie médiévale au cours du Bas Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Cette période est, entre autres, marquée par l'essor de l'iconographie profane (notamment grâce à la littérature courtoise) qui permet, selon la chercheuse, de réinventer et renouveler les images de la femme⁹⁷. Dans un article intitulé « La femme imaginée »⁹⁸, Chiara Frugoni insiste sur l'épanouissement simultané à la fin du Moyen Âge des discours sur la femme et des représentations de femmes. Les discours théologiques, moraux, sociaux et médicaux influencent la création des images. Toutefois, les artistes ne se contentent pas de reproduire et d'illustrer ces discours : ils les interprètent avec leurs propres moyens et offrent parfois des représentations de femmes en marge des discours officiels, dictés par le poids de la religion.

Susan L. Smith s'interroge, à ce propos, sur l'aspect transgressif des images liées au pouvoir exercé par les femmes sur les hommes dans les arts visuels (XII^e- XIV^e siècles)⁹⁹. Le thème de la domination féminine se développe dans des sujets fréquents de la littérature et de l'iconographie médiévales, tels que la ruse féminine ou le pouvoir de l'amour. Ceux-ci témoignent d'une remise en question possible des normes sociales et des rapports de subordination entre les sexes. Susan L. Smith analyse notamment les représentations de la chevauchée d'Aristote par Phyllis, courantes dans les enluminures de manuscrits à partir du XIII^e siècle.

Deux ans après la parution de l'ouvrage de Susan L. Smith, Christa Grössinger publie un livre dont l'objectif est ainsi formulé : « [...] my book attempts to extract from visual representations of women the symbolism and realism, the significance of the illustrations and the motivating factor behind them¹⁰⁰ ». Christa Grössinger étudie les représentations de femmes dans les manuscrits¹⁰¹, les peintures, les gravures, les sculptures réalisés en Europe du Nord entre 1400 et 1540. L'organisation des chapitres est simple et efficace : il est successivement question de la misogynie dans l'art, des « bonnes » puis des « mauvaises » femmes, des âges de la femme déterminés par le statut marital et la vie sexuelle. Le propos est

⁹⁷ FRUGONI Chiara, « L'iconographie de la femme au cours des X^e-XII^e siècles », 1977, p. 177-188.

⁹⁸ FRUGONI Chiara, « La femme imaginée », dans KLAPISCH-ZUBER Christiane, DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), 2002 [1991], p. 357-436.

⁹⁹ SMITH Susan L., 1995.

¹⁰⁰ GRÖSSINGER Christa, 1997, p. 13.

¹⁰¹ Au sujet des représentations féminines dans l'enluminure médiévale française de la période gothique, voir GATHERCOLE Patricia, 2000.

centré sur l'expression, dans les images, du caractère positif ou négatif de la féminité, dont la représentation est notamment influencée par les écrits des Pères de l'Église : ainsi, les images mettent souvent en avant la dualité féminine, par exemple à travers les thèmes des vices et des vertus, des vierges sages et folles... On peut toutefois regretter que la chercheuse ne s'intéresse pas aussi davantage à l'ambiguïté pouvant être intrinsèque à la conception d'une même figure féminine, à la dualité sous-jacente au sein d'une image ou interprétée différemment suivant les cas.

Plus récemment, en 2006, les contributions de Madeline H. Caviness et de Patricia Sheingorn à l'encyclopédie *Women and Gender*, dirigée par Margaret Schaus, reprennent le même questionnement¹⁰². L'idée essentielle transmise par ces notices est en effet que le système social et culturel patriarcal médiéval a des conséquences sur la représentation des femmes, sur la définition de l'identité féminine par rapport à celle masculine dans les arts qui diffusent et renforcent les normes en vigueur, basées principalement au Moyen Âge sur les textes religieux. La polarité entre la Vierge Marie et Ève¹⁰³ s'étend au domaine profane et à l'ensemble de la conception de la féminité, dont le cœur se situe dans la notion de corps, attirant et inquiétant (voir les nombreuses créatures féminines au corps hybride), liée au péché.

Cependant une exposition, organisée en 2011 au musée des Beaux-Arts de Bilbao, a eu justement pour but de dépasser la conception très stéréotypée de la représentation des femmes au Moyen Âge. Le catalogue de l'exposition réunit des contributions de plusieurs chercheurs sur le thème de l'image de la femme entre le XIII^e et le XV^e siècle¹⁰⁴. Parmi les auteurs, Jean Wirth défend une méthode d'analyse qui invite à nuancer notre perception des images féminines. L'historien de l'art écrit en effet : « il devient clair que l'ambiguïté des figures féminines a une raison plus sérieuse qui ne se livre pas dans une lecture féministe et naïve des images et des textes » ; « La démarche qui consiste à interroger l'art et la littérature sur le statut des femmes affronte de telles contradictions qu'elle peut servir à construire avec la même assurance un Moyen Âge misogyne ou féministe »¹⁰⁵. Jean Wirth rappelle que la place sociale de la femme à la fin du Moyen Âge est avant tout dictée par les théologiens et les juristes qui, en revanche, ont une portée limitée dans le domaine des arts et de la littérature.

¹⁰² CAVINESS Madeline H., « Art, Representations of Women in » et SHEINGORN Patricia, « Gender in Art », dans SCHAUS Margaret (dir.), 2006, p. 37-41 et p. 312-313.

¹⁰³ Voir sur ce thème SCHMITT Jean-Claude, *Ève et Pandora...*, 2002.

¹⁰⁴ CHARLES Corinne (dir.), 2011.

¹⁰⁵ WIRTH Jean, « L'image de la femme entre théologie, littérature et iconographie », *Ibid.*, p. 12 et p. 13.

Les artistes et les auteurs ont leur propre vision de la femme et de la féminité qu'ils transmettent dans leurs productions. L'art ne sert pas à refléter la réalité de la condition féminine mais à assimiler et assembler des données collectives et individuelles afin de composer une image de la femme qui peut être idéalisée ou dépréciée.

Ces quelques ouvrages montrent que les discours sur la femme influencent la représentation de celle-ci en inspirant la création d'images archétypales et contrastées. La femme est figurée soit en épouse et mère exemplaire, en dame pieuse ou en sainte, soit en effrayante séductrice ou en pécheresse. Toutefois, ces représentations, très stéréotypées, se complexifient à la fin du Moyen Âge, surtout grâce à l'essor de la littérature courtoise offrant une vision plus nuancée de la femme. La diversité des fonctions narratives et signifiantes de la femme dans les romans courtois permet de varier leurs représentations dans les manuscrits enluminés. De plus, la liberté de création des artistes est préservée, les discours des théologiens n'ayant pas forcément d'impact sur la réalisation des images et n'intéressant que peu les commanditaires d'œuvres d'art dont les goûts diffèrent de ceux de l'Église.

En conclusion de cet état de la question, les recherches sur les manuscrits arthuriens ont considérablement fait progresser nos connaissances sur leurs contextes de production (historiques, religieux, socio-culturels, politiques...), leurs caractéristiques stylistiques, les relations entre les textes et les images... Les recensements des manuscrits effectués, regroupant un matériel dispersé dans diverses collections de bibliothèques et musées, nous fournissent des informations essentielles : nombre d'enluminures décorant les manuscrits, état des images, identification des scènes représentées... Quelques sujets et motifs iconographiques de l'art arthurien, renvoyant à des épisodes emblématiques des romans, ont fait l'objet de riches réflexions, en particulier le premier baiser entre Lancelot et Guenièvre (*Lancelot du Lac*) étudié par l'historienne de l'art Alison Stones. Mais il faudrait développer les travaux sur la représentation picturale des personnages, tant masculins que féminins, du *Lancelot-Graal* et d'autres romans, qui n'a pas donné lieu à des recherches approfondies et comparatives.

La notion de personnage a en revanche été très étudiée par les historiens de la littérature médiévale qui se sont notamment intéressés à des personnages (par exemple Guenièvre) ou types féminins (comme les fées, la demoiselle arthurienne) des romans courtois de chevalerie. Il a été montré que cette littérature, lue aussi par des femmes qui commandent parfois la rédaction des romans et la réalisation des manuscrits, a permis aux personnages féminins de se développer et se complexifier, en accédant à de vrais rôles narratifs dans les romans. Les

typologies de personnages révèlent en effet la richesse narrative de ceux-ci, présents à tous les niveaux des récits, à la fois secondaires, anecdotiques, passifs, et récurrents, essentiels, actifs. Ils influencent, par leurs interventions, actions, discours, le déroulement et l'évolution de l'histoire racontée. Les études sur la littérature montrent aussi que l'ambivalence est un trait commun aux personnages féminins en général. Ceux-ci sont souvent primordiaux dans l'intrigue, mais leurs actions restent limitées à des domaines restreints (tel l'amour) ou qui les marginalisent (le merveilleux, les enchantements). La féminité est à la fois sublimée, idéalisée et inquiétante, mystérieuse. Certains personnages, à l'instar de Guenièvre, possèdent une identité ambiguë, leurs personnalités et rôles changeant au cours d'un roman ou suivant les textes. Les travaux portant sur la conception du genre dans la littérature médiévale soulignent aussi cette ambivalence liée, d'une part, à la fonction des personnages (femme faible, victime ou forte, dominant les héros masculins), d'autre part, à leur conception dans les textes (liée à leur utilité narrative, influencée par les discours d'une société médiévale patriarcale sur les femmes, par une misogynie traditionnelle, ou, à l'inverse, s'en détachant car la fiction romanesque libère l'imagination, permet de transgresser les normes). Les études sur le genre, entre autres, définissent la spécificité des personnages féminins par rapport à ceux masculins et expliquent comment les premiers interagissent avec les seconds dans les textes.

Les ouvrages de synthèse sur la représentation des femmes dans l'art de la fin du Moyen Âge démontrent également la dualité de celle-ci qui, d'un côté, est le miroir d'une pensée dominante chrétienne transmettant une vision dualiste de la féminité – partagée entre Ève et Marie – qui suscite à son égard des sentiments paradoxaux, d'admiration ou de rejet, d'un autre côté, émane de l'imagination des artistes et correspond aux goûts des commanditaires, qui sont parfois des femmes. L'image de la femme est codifiée, fantasmée mais pas spontanée ou réaliste. Elle fonctionne comme une surface de projection des désirs et des peurs, surtout masculins. Ces ouvrages traitent essentiellement des figures religieuses de l'iconographie médiévale (Vierge Marie, Marie-Madeleine, Ève, saintes et héroïnes bibliques) et, dans une moindre mesure, de celles historiques (réelles ou légendaires) et allégoriques (les personnifications ont souvent des traits féminins). Par contre, les personnages féminins appartenant au domaine de la fiction littéraire, dont les représentations ornent, entre autres, les romans de la Matière de Bretagne, sont, au mieux, brièvement cités (mais il s'agit toujours des mêmes : les reines Guenièvre et Iseut) ou, au pire, ignorés. À ce propos, nous signalons que, dans la préface d'un ouvrage intitulé *La fabrique du personnage*, les auteurs déclarent vouloir s'interroger sur ce qu'est un personnage de fiction, comment celui-ci se construit à

travers la littérature et les arts de l'Antiquité au XX^e siècle¹⁰⁶. Mais il est précisé que certains points ne sont pas abordés, dont celui des personnages féminins !

Aucune recherche n'a donc été spécialement consacrée à la construction iconographique des personnages féminins – ni d'ailleurs masculins – du *Lancelot* en prose. Pourtant, la complémentarité entre l'histoire de la littérature et celle de l'art, basée sur une étude conjointe du texte et de l'image, est indispensable pour saisir la richesse de la culture issue de la légende du roi Arthur. Les enluminures, les œuvres visuelles en général, aident à comprendre comment celle-ci a été reçue, pensée, au Moyen Âge. C'est pourquoi J.-R Valette, dans une contribution au livre *Façonner son personnage au Moyen Âge*¹⁰⁷, étudie la construction littéraire du personnage féerique mais rappelle aussi, comme d'autres chercheurs, telle Christine Ferlampin-Acher¹⁰⁸, l'importance du regard pour appréhender l'être merveilleux et donc, par extension, celle de l'image. Il se réfère d'ailleurs aux niveaux de signification définis par Erwin Panofsky dans les *Essais d'iconologie*¹⁰⁹ discernant le motif artistique primaire du thème ou concept secondaire et de la signification intrinsèque, symbolique influencée par le contexte culturel : « Il est ainsi permis de distinguer le motif de la fée, l'image de la dame courtoise, le symbole, enfin, du discours laïc et aristocratique¹¹⁰ ». Les travaux sur la littérature soulignent fréquemment la dualité et l'ambiguïté des personnages féminins des romans arthuriens et leur diversité remarquable, surtout dans le *Lancelot du Lac*. Néanmoins, les historiens de l'art se sont peu intéressés aux problèmes spécifiques que la représentation d'êtres à l'identité incertaine et mouvante, pose, de fait, aux enlumineurs. Il semble donc nécessaire d'étudier l'iconographie féminine des manuscrits du *Lancelot*, et de la comparer à celle d'autres romans de chevalerie, afin d'aborder un aspect peu exploité de la conception du personnage au Moyen Âge.

¹⁰⁶ LAVOCAT Françoise, VIOT-MURCIA Claude, SALADO Régis (dir.), 2007.

¹⁰⁷ VALETTE Jean-René, « Pour une poétique du personnage merveilleux : la fabrique des fées », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), actes de colloque du CUERMA, 2007, p. 339-349.

¹⁰⁸ FERLAMPIN-ACHER Christine, 2003.

¹⁰⁹ PANOFSKY Erwin, 1967 [1939].

¹¹⁰ VALETTE Jean-René, dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), actes de colloque du CUERMA, 2007, p. 346.

1.2. L'INSPIRATION FÉMININE À L'ORIGINE DU ROMAN

Les épisodes du *Lancelot du Lac* sont nombreux à être marqués par l'intervention de personnages féminins d'une extraordinaire variété¹¹¹. Toutes les actions des chevaliers semblent devoir passer par les femmes pour se transformer en prouesses et être reconnues comme telles. Les femmes, par conséquent, permettent aux chevaliers d'être dignes de leur rang et d'exister. Cela est en partie dû au fait que les nobles dames du Moyen Âge avaient, comme les hommes, un goût prononcé pour les romans arthuriens qui étaient parfois écrits pour elles, et dont elles ont pu influencer les sujets et les personnages. Dès lors, quelle place la femme – fictive ou réelle – a-t-elle dans la conception du *Lancelot du Lac* ? Dans un premier temps, nous étudierons les raisons – narratives, idéologiques, littéraires – expliquant le caractère primordial des figures féminines dans le roman. Puis, dans un second temps, nous évoquerons le rôle, important ou faible, qu'ont eu les femmes dans l'essor du roman arthurien, la genèse du *Lancelot du Lac*, la production manuscrite et artistique liée à ce dernier.

1.2.1. Le goût des personnages féminins : des raisons narratives, idéologiques et littéraires

Michel Zink écrit justement : « En épousant la dialectique du sentiment amoureux, le roman est fait d'une alternance de bonheur et de malheur, de succès et d'échecs, de joies et de tourments. Pour le romancier médiéval, l'amour, comme l'aventure, n'est pas seulement la matière de son œuvre, mais aussi sa forme¹¹² ». Jean Frappier remarque également que l'amour dans les romans arthuriens a la particularité de faire partie intégrante du « schéma narratif » puisqu'il commande et dirige l'action du récit¹¹³. Les chevaliers se battent principalement pour accéder à la gloire, s'illustrer dans le maniement des armes et obtenir l'amour des dames. Or, ces trois objectifs s'acquièrent et s'accomplissent grâce aux femmes qui sont, dans le *Lancelot*, des raisons de combattre plus importantes que Dieu ou le roi Arthur. Les femmes, forcément essentielles dans un roman centré sur les amours du chevalier Lancelot avec la reine Guenièvre et les prouesses guerrières que celui-ci accomplit pour sa bienaimée, sont des pivots de la narration et des vecteurs des idées transmises par le récit.

¹¹¹ Pour un résumé général du *Lancelot du Lac*, consulter LOT Ferdinand, LOT-BORODINE Myrrha, 1984 [1918], p. 308-339. Ce résumé est basé sur l'édition de SOMMER Heinrich Oskar (éd.), 1909-1913, vol. 3, p. 3-429.

¹¹² STANESCO Michel (éd.), ZINK Michel (préf.), 1992, p. 7.

¹¹³ FRAPPIER Jean, 1973, p. 49.

Les figures féminines du *Lancelot du Lac* déclenchent les aventures – merveilleuses, chevaleresques ou amoureuses –, sont leurs causes et leurs raisons. Elles apportent leur soutien sans faille aux chevaliers, ou, au contraire, leur infligent de dures épreuves. La multitude de femmes est nécessaire pour un roman à vocation de divertissement car elle permet à de nombreux événements d'avoir lieu et introduit dans le récit du rêve, du mystère, parfois même de la subversion. Les dames et demoiselles sont les enjeux des combats, favorisent l'apprentissage du héros, apportent des informations, aident les chevaliers égarés ou en quête d'un défi à relever. D'un point de vue narratif, le couple formé par le chevalier et la dame est indissociable. Il est le socle sur lequel se fondent toutes les aventures du roman. Guenièvre est indispensable à Lancelot qui réalise par amour pour la reine ses prouesses. De plus, le schéma narratif traditionnel de l'aventure chevaleresque dans le roman arthurien met en scène un chevalier errant rencontrant, par hasard, une demoiselle, le plus souvent montée sur un palefroi, qui va le mener à l'aventure. Chacun justifie l'existence de l'autre, car sans aventure un chevalier n'est rien, et sans chevalier une demoiselle n'a pas de raison d'être dans la narration.

Mais au-delà de leur utilité narrative, les personnages féminins ont aussi une forte valeur signifiante, une fonction idéologique dans le sens où ils nous renseignent sur la pensée, les valeurs, les idéaux et les modes de vie de la noblesse médiévale. Or, les aspirations et les préoccupations reflétées par les personnages féminins du roman paraissent bien masculines. Elles nous rappellent que les auteurs, et certainement la majorité des lecteurs, étaient des hommes.

Les figures féminines influencent le comportement et les actes des chevaliers. En suscitant l'action de ces derniers, elles assurent la reconnaissance de la vaillance et de la loyauté des chevaliers qui doivent prouver leurs capacités à respecter les règles de courtoisie et le code chevaleresque, c'est-à-dire leurs qualités guerrières et de cœur. Martin Aurell souligne à ce sujet la place essentielle des femmes dans la littérature arthurienne pour l'établissement de la renommée masculine et la transmission du lignage¹¹⁴. Elles participent pleinement à la quête d'identité animant tous les chevaliers errant, et donc à leur épanouissement. Les femmes font passer Lancelot du statut de jeune homme à ceux de chevalier puis de véritable héros en l'encourageant à réaliser des exploits tout en respectant certaines valeurs, telles la fidélité, le courage, la maîtrise de soi, le sens du sacrifice, la piété,

¹¹⁴ AURELL Martin, 2007, p. 520.

nécessaires pour devenir le meilleur chevalier de la Table ronde. De ce fait, les personnages féminins se font l'écho de la quête par les lecteurs, à travers le roman de *Lancelot*, d'une société idéalisée et élitiste dans laquelle les hommes, galvanisés par l'amour et les encouragements des femmes, deviennent des guerriers puissants et vertueux. Les preux chevaliers et les belles dames figent en une image archétypale l'idéal intemporel d'une classe privilégiée de la société. Rappelons qu'au XIII^e siècle, période voyant naître les grands cycles littéraires en prose, le statut de chevalier devient un titre honorifique et héréditaire, assimilé à la noblesse qui s'identifie aux héros des romans arthuriens¹¹⁵. Cet engouement explique que des manuscrits du *Lancelot-Graal*, et d'autres romans arthuriens, continuent à être produits jusqu'à la fin du XV^e siècle, et que les textes soient continuellement copiés et remaniés. Le *Lancelot-Graal* est, avec le roman de *Tristan* en prose, le cycle le plus apprécié et diffusé au Moyen Âge. Plus d'une centaine de manuscrits en sont aujourd'hui conservés. Les manuscrits, souvent très décorés, sont aussi, par la profusion de luxe dont ils témoignent, des symboles de la puissance et de la richesse de leurs commanditaires. Ils rappellent que ces derniers, grâce à leur haute position sociale, ont le temps de rêver, de se distraire, de nourrir leurs esprits et leur imagination avec des ouvrages qui, par leur matérialité et leur contenu, sont la manifestation d'un mode de vie favorisé, supérieur à celui du commun des mortels.

Cependant l'influence des personnages féminins sur le comportement des chevaliers s'avère parfois négative. L'ascendant exercé par les premiers sur les seconds révèle alors la peur masculine d'une emprise féminine devenue étouffante. La vision de la femme véhiculée par le *Lancelot* est à double tranchant et les personnages féminins peuvent, selon les situations, servir la bonne ou la mauvaise cause. Certains, animés par la vengeance, vont à l'encontre des règles élémentaires de la courtoisie, de la moralité et du code chevaleresque. La dame de Malehaut, par exemple, emprisonne Lancelot car il a tué le fils de son sénéchal ; Morgane fait de même pour punir le héros d'avoir délivré les prisonniers du Val sans retour. Le désir amoureux des femmes pour le chevalier est un autre motif d'emprisonnement. Dans ce genre de situation, les dames et les demoiselles représentent un des pires dangers auquel un chevalier peut être confronté : celui du déshonneur, de la défaite sans combattre, ce qui explique les crises de folie dont est victime Lancelot lorsqu'il est retenu captif. Le roman de *Lancelot* renvoie donc également à l'image d'une société médiévale patriarcale où les femmes doivent agir dans l'intérêt des hommes et non selon leurs propres desseins, sous peine d'être reléguées au rang de « mauvaises femmes », séductrices et manipulatrices, tentant de sortir du

¹¹⁵ GOUGUENHEIM Sylvain, 2009, p. 55.

joué masculin pour parvenir à leurs fins. Néanmoins, les figures féminines dangereuses ont aussi leur utilité : elles poussent le chevalier à se surpasser pour leur résister et leur échapper, et pimentent l'action grâce à leurs fortes personnalités.

Nous pouvons supposer que ces personnages hauts en couleur, inquiétant et fascinant pour les lecteurs masculins, séduisaient également un lectorat féminin appréciant les héroïnes qui ne soient pas trop stéréotypées¹¹⁶. De plus, le fait que la fiction romanesque reflète parfois une condition féminine médiévale peu valorisante n'est pas incompatible avec l'attrait qu'elle pouvait exercer sur les lectrices : celles-ci pouvaient en effet se reconnaître et s'identifier, dans une certaine mesure, avec les personnages féminins des romans. Les auteurs, généralement des clercs, l'avaient d'ailleurs bien compris, et utilisaient les figures féminines de leurs récits pour éduquer et faire passer des messages aux lecteurs et aux lectrices. Jean-Charles Payen remarque que le roman est une « [...] littérature de château, qui cultive la *fin'amor* chère aux dames et l'aventure héroïque agréable à l'élite des élites¹¹⁷ ». Les dames du *Lancelot* sont principalement des châtelaines, parfois des souveraines, régnant sur leur domaine et lettrées, ce qui reflète le haut rang social des lectrices auxquelles le roman est destiné¹¹⁸. La littérature arthurienne, d'une part, doit plaire aux femmes, d'autre part, permet aux clercs de s'adresser directement à celles dont ils condamnent généralement les mœurs par le biais de la lecture, en leur proposant des modèles qui leur ressemblent ou, à l'inverse, des contre-modèles à ne pas imiter. Les femmes vertueuses sont distinguées de celles machiavéliques, souvent liées au merveilleux. La fée Dame du lac est une exception : elle enlève Lancelot pour l'éduquer dans son domaine enchanté et lui apprend les préceptes de la chevalerie, notamment le devoir de protection envers l'Église et les faibles. Ainsi, malgré son caractère merveilleux, la Dame du lac est un modèle maternel et de piété vers lequel les femmes doivent tendre. Marie-Luce Chênerie remarque à propos de ce « double jeu » auquel se prêtent les auteurs qu'« en attribuant à des chevaliers arthuriens malchanceux un excès dans la répulsion et l'hostilité qui sont des composantes de la typologie héroïque à l'égard de

¹¹⁶ À ce propos, le manuscrit de la BnF fr. 112(1)-(3) contient trois prologues (un pour chaque livre), absents du récit originel, dont le premier mentionne les femmes comme étant un des publics du roman auquel le texte s'adresse. Voir CHASE Carol, « Les prologues du Lancelot-Graal dans le manuscrit B.N.F. fr. 112 », *Le Moyen Âge*, 2005, p. 529-543. Consulter également sur le lectorat féminin des romans courtois KRUEGER Roberta, 2005 [1993], en particulier le chap. 1, « The Displaced Reader : the Female Audience of Old French Romance ».

¹¹⁷ PAYEN Jean-Charles, 1970, p. 126.

¹¹⁸ D'après Myrrha Lot-Borodine, la châtelaine sert de modèle à l'élaboration de l'héroïne courtoise. LOT-BORODINE Myrrha, 1979 [1961], p. 13-29.

la femme, nos auteurs étaient sûrs de plaire à un mécénat ou à un public féminin, sans exclure d'habiles mises en garde contre la chair¹¹⁹ ». Elle ajoute cependant que « même s'il y a un mécénat féminin, le type littéraire doit servir de modèle à un public en partie masculin, qui reste très attaché à la société patriarcale et féodale, toujours vivace malgré l'évolution des mentalités. D'autre part on ne soulignera jamais trop l'influence cléricale dans ces compositions d'apparence laïque, et l'on sait que l'Église a fait plus de place à la misogynie qu'à la promotion de la femme¹²⁰ ». Les situations décrites dans le roman renvoient à des réalités sociales, mais il s'agit aussi d'une façon de montrer que ce n'est pas la place des femmes d'être indépendantes. Cela les met d'ailleurs en danger puisqu'elles ont besoin des chevaliers pour se défendre. Les actions des femmes n'ont de sens que par rapport à celles des héros masculins et servent à mettre en valeur la virilité, la force physique et mentale, de ces derniers. Le roman est avant tout un genre littéraire visant à distraire les lecteurs. Les auteurs cherchent à satisfaire l'ensemble des lecteurs auxquels ils s'adressent en leur racontant les histoires périlleuses et merveilleuses vécues par des personnages qui, sous certains aspects, leur ressemblent, tout en moralisant ces récits qui ont également un but didactique.

Les personnages féminins du *Lancelot* sont donc essentiels à la narration : ils guident les chevaliers vers l'aventure, réclament leur défense, veulent qu'ils combattent pour gagner leur amour ou leur considération, assurent l'éducation amoureuse et chevaleresque des hommes, apportent des informations ou dressent des obstacles à surmonter. Ils sont à l'origine de nombreuses péripéties du roman et participent à la plupart des aventures. De plus, par la diversité de leurs types – demoiselle, noble dame, fée, enchantresse, reine¹²¹ – et de leurs fonctions, ils associent les thèmes constituant le socle du récit tels le merveilleux, l'amour courtois et la prouesse chevaleresque. Les femmes sont aussi indispensables pour permettre aux chevaliers de prouver leur valeur guerrière, sociale et amoureuse. Elles assurent la reconnaissance du mérite des chevaliers, les encouragent et les aident à atteindre leurs objectifs. Les figures féminines reflètent le mode de vie, l'éthique, les qualités, guerrières et courtoises, propres à la noblesse médiévale à laquelle le roman de *Lancelot* est destiné. Dans certains cas cependant, elles peuvent aussi être une force d'opposition se dressant contre les idéaux chevaleresques et courtois. À travers les personnages féminins du roman sont proposés

¹¹⁹ CHÊNERIE Marie-Luce, 1986, p. 498.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 411.

¹²¹ Ces différentes catégories de figures féminines sont présentées dans la partie sur la typologie des personnages, voir notre thèse p. 58-82.

des modèles de femmes vertueuses – à la fois pour l'éducation, l'amour maternel, la piété, le soutien apporté aux hommes – ou des contre-modèles de femmes capricieuses, luxurieuses ou vengeresses à rejeter.

Pour comprendre l'omniprésence et la nécessité des personnages féminins dans le *Lancelot du Lac*, il nous faut aussi évoquer les genres littéraires ayant précédé le fameux roman et inspiré sa trame narrative et son état d'esprit.

Le caractère indispensable des femmes dans le *Lancelot* vient en effet de la tradition littéraire médiévale dans laquelle le thème de l'amour, et par extension les femmes, ont toujours occupé une place fondamentale. Dans les chansons de geste, genre littéraire épique apparaissant au XI^e siècle, les combats des héros aboutissent généralement à un mariage. La femme, au rôle très mineur, est toutefois essentielle car elle est, en quelque sorte, la récompense offerte au chevalier, qui hérite également de son fief.

Au XII^e siècle naît la poésie lyrique, la chanson d'amour, dont le plus ancien exemple est celle du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine (1071-1127), comte de Poitiers. Celui-ci définit la *fin'amor*, amour parfait – fondé sur le service d'amour dont la vassalité est le modèle – s'épanouissant dans le milieu des cours¹²². Dans ses poèmes, la conquête et le désir de la dame sont des thèmes centraux, ce qui est un point commun avec le roman de *Lancelot du Lac*. L'amour, chez les troubadours écrivant en langue d'oc – et les trouvères écrivant en langue d'oïl au Nord de la France –, est érigé en idéal absolu. Cela conduit naturellement les auteurs à accorder une place de plus en plus accrue aux personnages féminins dans les textes. L'enseignement et la réflexion sur l'amour passent d'abord par la poésie lyrique puis par le roman en prose au XIII^e siècle, qui s'en inspire¹²³.

D'autres genres littéraires influencent les auteurs du *Lancelot*, par exemple les chansons de toile, les chansons d'aube et les pastourelles¹²⁴. Certaines scènes du roman rappellent en effet les thèmes de ces récits, par exemple les rencontres de chevaliers et de demoiselles dans des landes ou des clairières, qui renvoient au motif de la rencontre entre un chevalier et une bergère dans une prairie, donnant lieu à des joutes verbales et parfois érotiques, dans les pastourelles¹²⁵. Les chansons d'aube content l'histoire du réveil d'amants surpris au lever du

¹²² PAYEN Jean-Charles, 1970, p. 136-137.

¹²³ BAUMGARTNER Emmanuèle, « Moyen Âge. 1050-1486 », dans COUTY Daniel (éd.), 2002, p. 126.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁵ Voir FLORI Jean, « Le chevalier, la femme et l'amour dans les pastourelles anonymes des XII^e et XIII^e siècles », dans *Farai chansoneta novele...*, 1989, p. 175-185.

jour et contraints de se séparer. Elles évoquent, par exemple, la fuite de Gauvain surpris au lit avec la fille du roi Tradelinant de Norgales. Ces différents types de récits contribuent à comprendre la quantité conséquente de figures féminines dans le roman de *Lancelot* et leur fonction à la fois primordiale et ornementale. Les chansons de toile seraient même, d'après Rita Lejeune, un genre littéraire conçu pour les femmes, ou en tout cas pour un milieu aristocratique où les femmes occupent une place importante et constituent une partie non négligeable du lectorat¹²⁶.

Mais ce sont les romans en vers de Chrétien de Troyes, ayant notamment pour source la poésie d'Ovide et le folklore celtique, qui ont eu le plus fort impact sur les romans en prose¹²⁷. Chrétien de Troyes inaugure la littérature romanesque. Ses romans sont peuplés de très nombreux personnages féminins, dont certains peuvent être qualifiés d'héroïnes, à l'instar de Guenièvre ou Énide. Myrrha Lot-Borodine note à ce sujet que Chrétien de Troyes est un véritable « peintre de la femme [...] aussi bien de la douce et rougissante jeune fille, que de l'épouse tendrement dévouée, courageuse dans l'épreuve, de l'"amie" ardente, de la dame enfin, hautaine et dédaigneuse¹²⁸ ». Chrétien de Troyes crée le personnage du chevalier errant en quête d'identité et de reconnaissance et est donc aussi l'initiateur de la demoiselle anonyme rencontrée au détour d'un chemin lors des multiples aventures du héros. Les histoires d'amour sont à la base des romans de Chrétien de Troyes avec des célèbres couples de la littérature médiévale comme Perceval et Blanchefleur, Érec et Énide, Yvain et Laudine et, bien entendu, Lancelot et Guenièvre. Les femmes, omniprésentes, sont au cœur de la narration. À partir des écrits du maître champenois, l'amour et la prouesse guerrière sont

¹²⁶ LEJEUNE Rita, « La femme dans les littératures française et occitane du XI^e siècle au XIII^e siècle. L'image de la femme dans la littérature », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1977, p. 203-204. Voir aussi JONIN Jean-Pierre, « Les types féminins dans les chansons de toile », *Romania*, 91, 1970, p. 433-466.

¹²⁷ Sur Chrétien de Troyes, voir notamment :

- édition : Chrétien de Troyes (auteur), POIRION Daniel (dir.), 1994.
- sur les manuscrits : QUÉRUEL Danielle (dir.), 2011 ; BUSBY Keith, NIXON Terry, STONES Alison, WALTERS Lori (dir.), 1993.
- études littéraires : DOUDET Estelle, 2009 ; BAUMGARTNER Emmanuèle, 1992 ; MADDOX Donald 1991 ; RIBARD Jacques, 1972 (réed. 1991) ; FRAPPIER Jean, 1968 ; LOOMIS Roger Sherman, 1949 ; BEZZOLA Reto Raduolf, 1998 [1947].

¹²⁸ LOT-BORODINE Myrrha, 1979 [1961], p. 22.

inextricablement liés dans la littérature courtoise. Lancelot se surpasse pour conquérir le cœur de la reine dont il est épris¹²⁹.

La genèse littéraire du *Lancelot du Lac* – inspiré par la poésie lyrique, les chansons d’aube ou de toile, les romans en vers de Chrétien de Troyes... – explique pourquoi les personnages féminins sont courants et ont, pour certains, des rôles conséquents qui déterminent l’intrigue du récit. Dans ces genres littéraires, les femmes sont d’abord un prétexte à l’action guerrière des hommes ou à la création poétique. Puis, dans l’œuvre de Chrétien de Troyes, leur fonction narrative est développée et leurs types diversifiés (apparition de la demoiselle anonyme intervenant de façon récurrente dans le récit). Des personnages deviennent de véritables héroïnes au fort caractère, à l’instar de Guenièvre.

Le fait que les amatrices de romans courtois soient nombreuses dans la haute société des XII^e-XIII^e siècles éclaire aussi l’engouement pour les personnages féminins multiples. Les auteurs s’adaptent au goût des lectrices qui peuvent être les commanditaires des textes, décidant en partie de leur trame narrative, à l’image de Marie de Champagne pour le *Lancelot ou le chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes.

1.2.2. Les femmes et le *Lancelot* : mécènes, commanditaires, lectrices

Dans cette partie, nous rappelons quels rôles, directs ou indirects, avérés ou supposés, les femmes ont joué dans la création du roman de *Lancelot du Lac*, et nous demandons si celles-ci ont eu une incidence sur la diffusion manuscrite et iconographique du récit.

Concernant le premier point, il est connu que les femmes – lectrices, mécènes, commanditaires, voire auteurs – ont participé au développement de la littérature arthurienne, d’inspiration bretonne et courtoise. Ainsi, au XII^e siècle (c. 1160-1180), Marie de France écrit des lais narratifs où elle mêle, comme Chrétien de Troyes, les influences de la poésie lyrique des troubadours et du folklore breton. Ses contes sont marqués par le merveilleux, l’amour et les aventures des personnages. Toutefois, dans les lais de Marie de France, les héros sont des

¹²⁹ Gaston, dans un article paru en 1883, invente l’expression « amour courtois » pour définir l’amour unissant Lancelot à Guenièvre dans le *Chevalier de la charrette*. PARIS Gaston, « Études sur les romans de la table ronde : Lancelot du Lac », *Romania*, 12, 1883, p. 459-534.

hommes qui donnent leurs titres aux textes (*Lanval*, *Yonec*, *Guigemar*, *Milon*, *Éliduc* etc.) et les figures féminines demeurent anonymes¹³⁰.

Les femmes contribuent aussi à l'essor de la littérature courtoise et arthurienne grâce à leur patronage. Elles placent les auteurs sous leur protection, les financent et assurent la diffusion des œuvres littéraires, à l'instar d'Aliénor d'Aquitaine (c. 1122-1204), petite-fille du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine¹³¹. Le *Roman de Brut* de Robert Wace¹³² – une traduction en langue romane de l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth (c. 1135) – est dédié à Aliénor vers 1155 et le *Tristan* de Thomas de Béroul est une commande de la reine.

La fille d'Aliénor d'Aquitaine, Marie de Champagne (1145-1198), est la commanditaire du roman *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, écrit en vers et en langue française par Chrétien de Troyes¹³³. C'est donc à une femme que nous devons le premier texte racontant l'histoire du chevalier Lancelot : Marie de Champagne suggère vraisemblablement à Chrétien de Troyes l'histoire d'amour adultère entre Lancelot et Guenièvre¹³⁴, l'idée d'un amour inconditionnel de l'amant chevalier pour sa dame correspondant, d'après Myrrha Lot-Borodine, plutôt à un imaginaire féminin¹³⁵. Ce sujet devait d'ailleurs heurter les convictions

¹³⁰ MAC CASH HELL June, « Images of Women in the Lais of Marie de France », *Medieval Perspectives*, 1996, p. 96-112. Consulter également la notice « Marie de France » dans HASENOHR Geneviève, ZINK Michel (dir.), t.1, 1992, p. 991-993. Édition : Marie de France (auteur), HARF-LANCNER Laurence (trad., éd.), WARNKE Karl (éd.), 1990.

¹³¹ Voir la notice « Aliénor d'Aquitaine » dans HASENOHR Geneviève, ZINK Michel (dir.), t.1, 1992, p. 49-50 : « L'un des aspects les plus frappants du mécénat d'Aliénor d'Aquitaine est son caractère féminin. La petite-fille du premier troubadour a particulièrement contribué à faire accorder à la "dame" une entrée triomphale dans la société comme dans la littérature française ». Sur Aliénor d'Aquitaine, consulter notamment DELORME Philippe, 2013 ; FLORI Jean, 2004 ; AURELL Martin, « Aux origines de la légende noire d'Aliénor d'Aquitaine », dans BEAUNE Colette, BRESCH Henri (éd.), 2005, p. 89-102 ; AURELL Martin, 2003 ; MARKALE Jean, 2000 [1979] ; PERNOUD Régine, 1965.

¹³² Il s'agit de la première œuvre littéraire sur la légende du roi Arthur composée en langue française.

¹³³ Chrétien de Troyes a également travaillé pour la cour d'Angleterre et celle de Flandres, précisément pour le comte Philippe d'Alsace auquel est dédié le roman *Perceval ou le conte du Graal*. Par ailleurs, Manessier écrit la *Troisième Continuation* de *Perceval* pour Jeanne de Flandre et Gerbert de Montreuil rédige la *Quatrième Continuation* pour la comtesse Marie de Ponthieu.

¹³⁴ Marie de Champagne est d'ailleurs représentée dans une enluminure d'un manuscrit du *Lancelot ou le chevalier de la charrette* : Chrétien de Troyes, *Chevalier de la charrette*, Champagne, 2nd quart du XIII^e siècle (Paris, BnF, fr. 794), folio 27.

¹³⁵ LOT-BORODINE Myrrha, 1979 [1961], p. 25.

de l'auteur qui présente la reine sous un jour peu flatteur. Celle-ci est en effet une dame autoritaire, capricieuse et insatisfaite. Ses réactions et son comportement sont changeants et incompréhensibles pour Lancelot. Or, l'instabilité de l'humeur est un défaut fréquemment prêté aux femmes au Moyen Âge.

Nous signalons à propos du roman de Chrétien de Troyes que le plus ancien manuscrit du *Lancelot-Graal*, conservé à la bibliothèque municipale de Rennes (ms. 255) et peut-être originaire de Champagne (d'après Alison Stones), possède un fragment détaché identifié comme un feuillet du *Lancelot* de l'écrivain champenois¹³⁶. Les auteurs du *Lancelot* en prose reprennent le récit du *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes et l'enrichissent d'une profusion de nouvelles histoires. Le *Lancelot du lac* ne constitue pas une suite mais le développement du *Lancelot* en vers du XII^e siècle.

De surcroît, plusieurs historiens médiévistes pointent dans leurs travaux des corrélations entre la figure historique d'Aliénor d'Aquitaine et celle fictive de la reine Guenièvre. Jean Flori consacre en 2004 un ouvrage à la vie, au mythe d'Aliénor et à la réalité effective de son patronage littéraire et artistique¹³⁷. Dans une seconde partie, intitulée « Questions controversées : Aliénor et ses reflets », il traite de la question du lien entre les cours d'Arthur et des Plantagenêt, entre Aliénor et l'amour courtois, et de la relation de cette dernière avec la reine Guenièvre¹³⁸. Ce dernier point donne lieu à des théories et interprétations qui, selon Jean Flori, sont problématiques et très discutables. Il serait malgré tout permis d'envisager que la vision de plus en plus ternie de Guenièvre dans la littérature refléterait un regard critique porté par les auteurs de l'époque sur Aliénor associée à une « légende noire »¹³⁹. Fiona Tolhurst estime aussi à ce propos que les auteurs de textes arthuriens ont pu s'inspirer de reines médiévales historiques pour créer Guenièvre et modifier son personnage au cours du temps¹⁴⁰. Cette thèse avait auparavant été défendue par Jean Markale selon lequel Aliénor serait le modèle initial, ou du moins une source d'inspiration, pour le personnage de Guenièvre dans le *Lancelot* de Chrétien de Troyes¹⁴¹. L'épisode où Aliénor est emprisonnée par Henri II

¹³⁶ CASSAGNES-BROUQUET Sophie, 2005.

¹³⁷ FLORI Jean, 2004.

¹³⁸ Chap. 13 « La cour Plantagenêt et le monde arthurien », sous-partie « Guenièvre et Aliénor », dans *Ibid.*, p. 427-438.

¹³⁹ AURELL Martin, « Aux origines de la légende noire d'Aliénor d'Aquitaine », dans BEAUNE Colette, BRESC Henri, ALLIROT Anne Hélène, LECUPPRE Gilles, SCORDIA Lydwine (dir.), actes de colloque, 2005, p. 89-102.

¹⁴⁰ TOLHURST Fiona, « Guinevere », dans SCHAUS Margaret (dir.), 2006, p. 338-339

¹⁴¹ MARKALE Jean, 1985, p. 196.

Plantagenêt avant d'être délivrée par Richard Cœur de Lion évoque l'histoire de Guenièvre libérée de la prison de Méléagant par Lancelot. De plus, Aliénor ayant elle-même été accusée d'infidélité envers Louis VII (1120-1180), le père de Marie de Champagne, elle aurait pu influencer indirectement l'histoire d'amour adultère entre Lancelot et l'épouse d'Arthur. Par ailleurs, il faut rappeler que les auteurs du *Lancelot du Lac* signent leur œuvre du nom de Gautier Map (c. 1140-1210), écrivain et diplomate au service de la cour d'Henri II d'Angleterre (1154-1189), l'époux d'Aliénor. Cela contribue à relier symboliquement les cours arthuriennes et Plantagenêt, et donc les deux reines. Les dates de rédaction du *Lancelot* (c. 1220-1225) et celles de Gautier Map ne permettent cependant pas de valider cette attribution. Le roman est en fait écrit après la mort d'Aliénor (survenue en 1204). Alexandre Micha va néanmoins jusqu'à considérer celui-ci comme une sorte de « biographie détournée » d'Aliénor d'Aquitaine dont la vie aurait fourni les principaux éléments du texte : « [...] seule elle [Aliénor] avait assez d'influence et d'autorité pour ordonner à des auteurs de tendances diverses de construire une œuvre où se traduiraient les étapes de son existence¹⁴² ». La légende arthurienne serait ainsi instrumentalisée politiquement¹⁴³. Toutefois, même si certaines ressemblances entre Aliénor et Guenièvre sont séduisantes, elles sont surtout spéculatives et, dans tous les cas, le caractère intentionnel du rapprochement ne peut être prouvé par l'analyse des textes qui n'établissent pas clairement de lien entre ces figures. De plus, Guenièvre est déjà une reine adultère dans l'*Historia Regum Britanniae* de Montmouth, et, comme le souligne justement Jean Flori, d'une part, les traits majeurs de la reine seraient d'origine celtique, d'autre part, plusieurs éléments de la trame narrative du roman de *Lancelot* existent dans des récits antérieurs écrits et oraux. Aliénor et Guenièvre ont surtout en commun de constituer des archétypes de la reine puissante et courtoise. De fait, il est plausible que les lecteurs du *Lancelot* aient attribué au texte un double sens, et perçu dans la fiction littéraire une allusion à la réalité : « [...] rien n'empêche de penser qu'Aliénor ait pu incarner Guenièvre sinon dans la réalité ultime, du moins dans l'image que ses contemporains se sont faite du personnage¹⁴⁴ ».

Il est aussi peu probable que le *Lancelot du Lac* ait été écrit à l'intention d'une femme, même si, selon Martin Aurell, la complaisance des auteurs est manifeste envers les amours de Lancelot et Guenièvre, racontés tels que Marie de Champagne les avait souhaités¹⁴⁵. En effet,

¹⁴² MICHA Alexandre, 1987, p. 298.

¹⁴³ AURELL Martin, 2007.

¹⁴⁴ FLORI Jean, 2004, p. 438.

¹⁴⁵ AURELL Martin, 2007, p. 435.

d'après Joan Ferrante, les romans écrits pour un lectorat féminin attribueraient des rôles plus déterminants aux femmes qui ont un impact sur les personnages masculins et le déroulement de la narration. Les personnages féminins seraient alors puissants (châtelaines ou créatures merveilleuses comme les fées), éduqués et autonomes. En revanche, les romans destinés à un lectorat constitué plutôt d'hommes relégueraient généralement les femmes au statut de demoiselles en détresse n'exerçant pas de véritable contrôle sur les événements et dénuées de prestige social¹⁴⁶. Or le constat est bancal, puisque ces deux types de personnages féminins se côtoient dans le *Lancelot du Lac*. En outre, la fin du roman est marquée par un changement de ton envers les femmes : la reine Guenièvre est moins idéalisée qu'au début du récit, ce qui annonce *La Quête* et *La Mort du roi Arthur* où, d'une part, l'image de la femme se raréfie et – sauf exception – se dégrade, d'autre part, sont introduites les notions de péché et de repentir qui dévalorisent l'amour. Le tournant idéologique qui s'opère entre le *Lancelot* et *La Quête* sert à rattacher les deux romans et semble indiquer que les auteurs, comme d'ailleurs Chrétien de Troyes, ne défendaient pas l'amour courtois prisé des dames de la noblesse.

À propos de notre second point, il convient de signaler qu'un pan important de la recherche sur l'histoire des femmes au Moyen Âge s'intéresse aux femmes commanditaires et propriétaires de manuscrits¹⁴⁷, à leur relation à la lecture et à leur patronage¹⁴⁸. Rappelons, entre autres, l'importante contribution d'Anne-Marie Legaré à l'histoire conjointe du manuscrit et de la femme au Moyen Âge. La place de la femme dans la culture du livre, religieux ou séculier, ses rapports aux textes et aux images entre le XIII^e et le XVI^e siècle, sont analysés dans les actes de colloque *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*¹⁴⁹. Le goût des femmes pour la lecture entraîne une production abondante de certains manuscrits qui leur sont destinés, comme les livres d'heures et les psautiers, et une prédilection pour des thèmes iconographiques souhaités par les lectrices ou adaptés à celles-ci

¹⁴⁶ FERRANTE Joan, 1997, p. 120.

¹⁴⁷ Sur les commanditaires de manuscrits, consulter ROUSE Richard, ROUSE Mary, 2000. Voir aussi l'article de BELL GROAG Susan, « Medieval Women Book Owners... », dans ERLER Mary, KOWALESKI Maryanne (dir.), 1988, p. 149-187 [*Signs, Journal of Women in Culture and Society*, 7, 1982, p. 742-768].

¹⁴⁸ Voir notamment HAND Joni, 2013 (ouvrage sur les livres de dévotion acquis par les femmes bibliophiles de la cour des Valois entre 1250 et 1550) ; LEGARÉ Anne-Marie, 1998 ; MANION Margaret Mary, MUIR Bernard James, chap. « Women, Art and Devotion : Three French Fourteenth Century Royal Prayer Books », 1998 ; SMITH Lesley, TAYLOR Jane Hillary Margaret (dir.), 1996 (livre sur l'iconographie de la femme lectrice à la fin du Moyen Âge).

¹⁴⁹ LEGARÉ Anne-Marie (dir.), 2007. Voir aussi LEGARÉ Anne-Marie, BROWN J. Cynthia (dir.), 2016.

afin de leur transmettre un message spécifique, portant généralement sur leur condition de mères et d'épouses. Les médiévistes, par exemple Jeffrey Hamburger ou Jean-Claude Schmitt, étudient également l'implication des femmes dans la production littéraire et artistique, religieuse¹⁵⁰ ou profane. Le catalogue de l'exposition *La femme et l'art au Moyen Âge*, s'étant tenue à Lausanne en 1984, porte sur l'influence des femmes sur les œuvres littéraires (poésie, roman), la musique, les arts de la peinture (enluminure, fresques) et du textile¹⁵¹. Les femmes sont appréhendées en tant que mécènes, lectrices, spectatrices, mais aussi artistes ou auteurs. La représentation et le rôle des femmes dans l'art médiéval ne cessent d'ailleurs pas de susciter l'intérêt, en témoigne l'exposition organisée en 2017 au J. Paul Getty Museum de Los Angeles, intitulée *Illuminating Women in the Medieval World*. L'exposition présente des enluminures de manuscrits reflétant l'image variée de la femme au Moyen Âge et éclaire l'influence de celle-ci sur la création littéraire et artistique¹⁵².

Les femmes pouvaient influencer sur la conception et le contenu des cycles iconographiques des manuscrits, soit car elles étaient leur commanditaire, soit parce qu'elles pratiquaient l'art de l'enluminure. Malheureusement, en ce qui concerne les manuscrits du *Lancelot du Lac*, nous en connaissons rarement les destinataires originels (de plus, ceux qui ont été identifiés sont des hommes) et nous ne savons pas si des enlumineuses ont travaillé à leur décoration. Les femmes lisaient et appréciaient la littérature arthurienne, dont elles étaient parfois les inspiratrices directes, mais nous ignorons quel rôle elles ont eu, et si elles en ont eu un, pour sa diffusion à travers les manuscrits et leur iconographie. Ainsi, Joan Ferrante tempère l'idée que les romans arthuriens soient destinés principalement à une classe aristocratique masculine et guerrière mais observe toutefois que la réception postérieure de cette littérature est essentiellement le fait d'hommes¹⁵³. En effet, d'après l'état actuel de nos connaissances, parmi les nombreux manuscrits du *Lancelot*, extrêmement peu sont commandés ou possédés par des femmes : c'est le cas de seulement deux manuscrits parmi les vingt-neuf étudiés dans le cadre de notre recherche. Le manuscrit de la BnF fr. 123 (c. 1275-

¹⁵⁰ SCHMITT Jean-Claude (dir.), 2004 (l'ouvrage contient une analyse iconographique, stylistique et historique d'images soit représentant des figures féminines, soit commandées ou produites par des femmes dans un contexte religieux) ; HAMBURGER Jeffrey, 2000 (sur les dessins réalisés par une moniale de l'abbaye de Sainte-Walburge d'Eichstätt et leur signification en lien avec la spiritualité et les réformes religieuses).

¹⁵¹ SCHRAUT Elisabeth, OPITZ-BELAKHAL Claudia (dir.), 1984.

¹⁵² L'exposition a lieu du 20 juin au 17 septembre 2017 au Getty Center (catalogue d'exposition : SCACCA Christine, 2017).

¹⁵³ FERRANTE Joan, 1997, p. 107.

1280) serait l'œuvre, d'après Alison Stones, d'un copiste et d'un enlumineur anglais¹⁵⁴. Il est réalisé à l'occasion du mariage entre Blanche d'Artois (1248-1302), reine puis régente de Navarre et comtesse de Lancastre, et Edmund Crouchback (1245-1296), fils du roi Henri III d'Angleterre et comte de Lancastre¹⁵⁵. Une des particularités iconographiques de ce manuscrit est qu'il contient, au folio 229 du roman *La Mort du roi Arthur*, une initiale historiée représentant un couple de souverains (Fig. 1). Les deux personnages peuvent être identifiés comme étant Henri II Plantagenêt et Aliénor d'Aquitaine. Le début du texte signale en effet que le récit est écrit par Gautier Map à l'attention du roi et de la reine d'Angleterre¹⁵⁶. Si Aliénor d'Aquitaine et Henri II ne sont pas les destinataires historiques du *Lancelot-Graal*, ils en sont bel et bien les destinataires fictifs. Gautier Map est debout près du couple royal, tandis qu'un scribe tonsuré – tenant une plume et un rouleau posé sur ses genoux – est assis aux pieds de ce dernier pour mettre à l'écrit les aventures du Graal. Un autre manuscrit, BnF fr. 344 (c. 1290-1300), entre en la possession de plusieurs femmes : d'abord Marie de Hainaut (1280-1354), l'épouse de Louis I^{er} duc de Bourbon, au début du XIV^e siècle, puis Marguerite de Luxembourg, l'épouse de Louis I^{er} duc d'Anjou. Mais cela ne nous renseigne pas sur le ou la commanditaire initial(e) du manuscrit.

Les manuscrits du *Lancelot* ayant appartenu de manière avérée à une femme sont rares, mais il est possible qu'il y en ait eu davantage, puisque nous ignorons souvent qui en étaient les détenteurs. Certains livres peuvent avoir été commandés par des hommes pour être offerts à des femmes, à l'instar des objets précieux en ivoire, témoins des liens étroits existant entre les femmes et l'iconographie arthurienne. Le fait que des scènes romanesques ornent des objets typiquement féminins comme les coffrets, les valves de miroirs et, en plus faible proportions, les peignes prouve que les femmes les aimaient au point de vouloir que celles-ci les accompagnent dans leur intimité et leur quotidien. Raymond Koechlin, dans son livre de référence sur les ivoires gothiques français, souligne au sujet de l'art profane qu'« on a même pu parler à son propos d'art féminin¹⁵⁷ », en référence à un article d'Émile Bertaux¹⁵⁸. Les objets précieux en ivoire étaient généralement offerts en cadeaux à des femmes par leurs

¹⁵⁴ *Lancelot du Lac, Quête du Saint Graal, Mort du roi Arthur*, Londres, c. 1275-1280 (Paris, BnF, fr. 123).

¹⁵⁵ STONES Alison, « Arthurian Art Since Loomis », dans VERBEKE Werner, VAN HOECKE Willy, TOURNOY Gilbert (dir.), vol. 2, 1991, p. 29.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁷ KOEHLIN Raymond, 1924, p. 360. Sur les ivoires médiévaux, voir également GABORIT-CHOPIN Danielle, 2003 ; RANDALL Richard, « Popular Romances Carved in Ivory », dans BARNET Peter (dir.), 1997

¹⁵⁸ BERTAUX Émile, « La femme et l'art du Moyen Âge français », *Revue de Paris*, 1909, p. 367-390.

prétendants. Les représentations de soupirants face à leurs dames, de conquêtes amoureuses et de couples enlacés sont des preuves d'amour du donateur envers la destinataire de l'objet. Les thèmes relatifs aux romans dans la sculpture sur ivoire se développent durant l'époque gothique, principalement au début du XIV^e siècle dans les ateliers parisiens. Des motifs iconographiques tirés de la littérature et de la culture courtoise (scènes galantes, de chasse, de tournois, allégoriques) et romanesque (Tristan et Iseut à la fontaine épiés par le roi Marc ; Lancelot traversant le Pont de l'Épée ; Attaque du château d'amour du *Roman de la Rose*) décorent les objets en ivoire qui deviennent un symbole de l'élégance des nobles dames¹⁵⁹. Le couple formé par Tristan et Iseut est préféré à celui constitué par Lancelot et Guenièvre pour le thème de l'amour adultère. D'autres thèmes venant du *Lancelot ou le chevalier de la charrette* et du *Perceval ou le conte du Graal* de Chrétien de Troyes – également présents dans le *Lancelot* en prose – sont néanmoins représentés : les plaques d'ivoire d'un coffret montrent Gauvain combattant le lion, Lancelot franchissant le Pont de l'Épée pour délivrer Guenièvre prisonnière de Méléagant, et Gauvain au lit périlleux (Fig. 2). Le couvercle du coffret est décoré d'une scène de tournoi entre deux chevaliers, symbolisant le combat amoureux. Des dames observent le tournoi depuis des tribunes, certaines tiennent un oiseau de proie ou un petit chien. D'autres se défendent de l'assaut de chevaliers depuis les créneaux d'un château en utilisant des cœurs en guise d'armes pour se défendre. Les représentations de Lancelot et Gauvain ornent un côté du coffret. Ils sont regardés par trois dames tournées dans leur direction qui semblent commenter entre elles les aventures des chevaliers¹⁶⁰. Richard H. Randall¹⁶¹, qui s'appuie sur le travail de R.-S. Loomis, considère que ces sujets iconographiques courtois apparaissent d'abord sur des coffrets en ivoire, puis dans les enluminures. Les scènes romanesques sont en revanche plus rares sur les valves de miroirs. On en recense toutefois quelques exemples, parmi lesquels une valve de miroir du musée de Cluny sculptée d'une représentation de Tristan et Iseut à la fontaine (Fig. 3). Tristan porte un petit chien, symbole de fidélité, et Iseut un oiseau de proie, référence à la conquête amoureuse. Iseut se penche vers la fontaine, située au pied d'un arbre où est caché le roi Marc, et aperçoit le reflet du visage de son époux qui les espionne.

¹⁵⁹ KOECHLIN Raymond, 1924, p. 362.

¹⁶⁰ Le coffret du musée de Cluny n'est pas unique : un autre coffret en ivoire à l'iconographie similaire est conservé au Victoria and Albert Museum. Les scènes représentées sur le couvercle et les côtés de l'objet sont identiques à celles figurées sur le coffret du musée de Cluny (Coffret en ivoire d'éléphant, Paris, c. 1330-1340, Victoria and Albert Museum, 146-1866).

¹⁶¹ RANDALL H. Richard, « Popular Romances Carved in Ivory », dans BARNET Peter (dir.), 1997, p. 67.

En conclusion, les auteurs du *Lancelot du Lac*, qui développent le récit originel de Chrétien de Troyes écrit à la demande de Marie de Champagne, semblent vouloir plaire au lectorat féminin en reprenant l'histoire d'amour adultère entre Lancelot et Guenièvre et en multipliant les personnages féminins les plus divers. Toutefois, l'importance des scènes guerrières, le basculement progressif du récit vers la quête mystique et chrétienne du Graal, allant de pair avec une condamnation de plus en plus forte des amours du couple courtois, qui nuisent à la réussite de Lancelot et le rendent fou, rappellent que le roman et la *Suite Vulgate* sont avant tout écrits par et pour des hommes. En revanche il est indéniable que, d'une manière générale, les femmes de la noblesse appréciaient aussi la littérature arthurienne dont elles favorisent l'épanouissement grâce à leur patronage ou qu'elles influenceraient parfois symboliquement – comme le pensent certains médiévistes pour Aliénor d'Aquitaine. La fille de cette dernière, liée à la création par Chrétien de Troyes du premier roman sur le chevalier Lancelot, initie la genèse du *Lancelot du Lac*. C'est sans doute pourquoi la reine Guenièvre occupe une place centrale dans le roman qui contient un nombre exceptionnel de personnages féminins importants pour la narration, le sens et la symbolique du récit. Le *Lancelot* donne aussi lieu, de fait, au développement d'une riche iconographie féminine dans les manuscrits. Pour ces raisons, il occupe une place à part dans l'histoire de la littérature arthurienne et dans le cycle du *Lancelot-Graal*. Par contre, rien n'atteste d'un rôle prépondérant des femmes dans la production et la décoration des manuscrits du *Lancelot du Lac* : le manuscrit de la BnF fr. 344 appartient successivement à plusieurs femmes mais rien n'indique qu'il ait été à l'origine une commande féminine ; le manuscrit de la BnF fr. 123 est réalisé pour un mariage, mais il ne s'agit pas de la commande personnelle d'une femme. Par ailleurs, les objets précieux en ivoire ornés d'une iconographie arthurienne et romanesque sont faits, malgré leur usage souvent féminin, pour des femmes mais pas spécialement à la demande de ces dernières.

2. IDENTIFICATION ET MISE EN RELATION DES PERSONNAGES DANS LE RÉCIT ET LES ENLUMINURES

2.1. TYPOLOGIE

Nous dressons dans cette partie une typologie des personnages féminins du roman de *Lancelot*, divisée en quatre catégories : les reines, les dames et demoiselles, les fées, les enchanteresses. Comment ces personnages se caractérisent-ils dans le récit ? Et dans quels épisodes sont-ils principalement représentés dans les enluminures des manuscrits ? Nous expliquons brièvement, pour chaque groupe, quels sont les personnages qui le composent et en quoi consiste leur rôle dans le *Lancelot*. Pour cerner leur identité, nous repérons dans le texte¹⁶² les termes et expressions employés pour les désigner ou les décrire. Nous nous intéressons aussi à la répartition des images de ces types féminins dans les cycles enluminés du *Lancelot du Lac*, en présentant les thèmes majeurs qui leur sont liés et sont figurés dans les manuscrits.

2.1.1. Les reines

Les reines, épouses de rois, femmes puissantes alliant des qualités physiques (beauté) à d'autres morales (vertu, piété, bonté, générosité), sont le premier type féminin rencontré par le lecteur dans le roman de *Lancelot*. Ce groupe est forcément celui comprenant le moins de personnages, compte tenu de la nature exceptionnelle de la fonction royale, et de l'aura de Guenièvre excluant d'introduire dans la narration une autre souveraine au rôle conséquent. Les reines sont étroitement liées au héros Lancelot avec lequel elles entretiennent une relation proche et intime, que celle-ci soit maternelle ou amoureuse. Les souveraines ont aussi une grande importance narrative puisqu'elles posent les bases de l'histoire contée. En effet, Élane et Évaine – la mère et la tante de Lancelot – appartiennent à la famille du chevalier et interviennent dans la situation initiale du récit. Quant à Guenièvre, son histoire d'amour avec Lancelot constitue la trame narrative à partir de laquelle est écrit l'ensemble du roman. L'aspect primordial de ces figures fait que leur représentation est systématique dans les manuscrits contenant le début du roman pour les premières, ou n'importe quelle partie du récit pour la seconde.

¹⁶² D'après l'édition de POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, 3 vols., 2001-2009.

Les reines et sœurs Élaïne et Évaïne, mères respectives de Lancelot et de ses cousins Bohort et Lionel, apparaissent dans les premières pages du roman. Elles vivent dans les châteaux de Trèbes et de Montclair avec leurs époux, les rois Ban de Benoïc et Bohort de Gaunes qui sont frères. Leurs royaumes, politiquement instables, sont attaqués par le roi Claudas. Les châteaux de Trèbes et de Montclair sont assiégés, les rois Ban et Bohort meurent de douleur, pour l'un, en assistant à la destruction de son royaume, pour l'autre, en apprenant la mort de son frère. Élaïne et Évaïne connaissent ensuite des destins similaires. Contraintes de s'enfuir de leurs châteaux, elles perdent leurs époux, puis leurs fils – encore nourrissons – recueillis et élevés par la fée Dame du lac. Elles choisissent – selon un schéma narratif assez classique – de se retirer au couvent, dans un monastère (le « moustier royal ») fondé par Élaïne à l'endroit où le roi Ban a trouvé la mort.

Élaïne est décrite au début du roman comme étant une « jouene feme et moult bele dame et moult par estoit amee de toutes bones gens¹⁶³ ». La description, vague et conventionnelle mais valorisante, de la mère de Lancelot préfigure les qualités du héros. Plus tard dans le récit, après l'enlèvement de son enfant, la reine déclare à une abbesse se nommer la « reine aux grandes douleurs », c'est pourquoi, selon les auteurs du roman, le conte est au départ appelé « li contes de la roïnes as grans delours¹⁶⁴ ». Le surnom qu'Élaïne s'attribue elle-même, et qui serait le premier titre donné au roman, témoigne du rôle crucial de cette figure féminine au début du *Lancelot*, lié à son destin tragique. Cependant Élaïne, devenue moniale, ne perd rien de sa beauté et de sa noblesse qui sont à nouveau soulignées dans le texte par le religieux Adragain le Brun : celui-ci « le regarde, si le vit moult bele et bien samblant de haute feme¹⁶⁵ ». Évaïne se démarque peu de sa sœur dont elle constitue une sorte de double narratif, hormis lorsqu'elle reçoit une vision alors qu'elle est en prière au monastère¹⁶⁶.

Les cycles iconographiques des manuscrits comprenant le début du roman de *Lancelot (Marche de Gaule)* alternent généralement les images, d'une part, d'Élaïne et Évaïne, d'autre

¹⁶³ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 5, § 1.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 33, § 30.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 88, § 80.

¹⁶⁶ Évaïne voit un jardin dans une clairière au milieu d'une forêt grande et profonde, avec de belles maisons, des enfants – dont Lancelot, Bohort et Lionel – et leurs maîtres Pharien et Lambègue : il s'agit du domaine de la Dame du lac. En se réveillant, Évaïne s'aperçoit que les noms des trois enfants sont inscrits sur sa main droite. Rassurée sur le sort de ses fils et de son neveu, elle se confie à Élaïne et meurt peu après.

part, de la Dame du lac. Dix-sept manuscrits de notre corpus contiennent des représentations des deux reines sur les dix-huit possédant la première branche du roman. Élane et Évaine sont, dans les images, très liées à leurs époux et/ou à leurs fils. Les images insistent particulièrement sur le destin parallèle des sœurs, par exemple en les montrant en compagnie de leurs deux familles réunies¹⁶⁷ ou ensemble au monastère, généralement en train de prier¹⁶⁸. Néanmoins, Élane est plus souvent représentée qu'Évaine car elle est la mère du héros Lancelot. Les scènes d'une vie familiale heureuse, contenant des portraits idéalisés des reines, sont peu fréquentes. Les enlumineurs préfèrent montrer les événements dramatiques qui bouleversent la situation initiale du roman en peignant des images visuellement fortes, capables de transmettre de l'émotion aux lecteurs. Ainsi, la fuite d'Élane et de Ban de Benoïc de leur château de Trèbes, en flammes, est représentée dans neuf manuscrits¹⁶⁹, tandis que le siège du château de Montclair par Claudas, auquel assiste la reine Évaine, figure dans seulement un manuscrit (BnF fr. 111). La séparation entre Élane et son fils est aussi un sujet iconographique important : la reine est représentée dans huit manuscrits regardant la Dame du lac emporter son enfant et assistant à la mort du roi Ban¹⁷⁰. Les enlumineurs apprécient les scènes liées au merveilleux et à la complexité des relations nouées entre Élane, Lancelot et la fée. Nous comptons d'ailleurs, parmi les épisodes les plus représentés, la rencontre entre Élane et Adragain le Brun, se déroulant près du lac féérique¹⁷¹. Évaine intéresse nettement moins les enlumineurs qu'Élane : nous recensons sept représentations de la reine s'échappant du château du roi Bohort de Gaunes et/ou confiant ses fils à leur maître Pharien¹⁷², deux images de la moniale recevant une vision – une scène marquée par l'intervention du

¹⁶⁷ Dans cinq manuscrits : Paris BnF Arsenal 3479, fr. 111, fr. 113, fr. 118.

¹⁶⁸ Dans neuf manuscrits : Paris BnF Arsenal 3481, fr. 339, fr. 344, fr. 754, fr. 16999 ; Bonn S. 526 ; New-York Morgan 805-806 ; Oxford BL Ash. 828, Rawl. Q.b.6.

¹⁶⁹ Amsterdam BPH 1 ; Cologny-Genève Martin Bodmer 105a ; Paris BnF Arsenal 3481, fr. 110, fr. 112, fr. 344, fr. 16999 ; New-York Morgan 805-806 ; Oxford BL Ash. 828.

¹⁷⁰ Cologny-Genève Martin Bodmer 105a ; Londres BL Add. 10293 ; Paris BnF Arsenal 3481, fr. 111, fr. 113, fr. 344 ; New-York Morgan 805-806 ; Oxford BL Ash. 828.

¹⁷¹ Cologny-Genève Martin Bodmer 105a ; Londres BL Add. 10293 ; Paris BnF Arsenal 3481, fr. 110, fr. 111, fr. 344, fr. 16999 ; Bonn S. 526 ; New-York Morgan 805-806 ; Oxford BL Ash. 828, Rawl. Q.b.6.

¹⁷² Londres BL Add. 10293 ; Paris BnF Arsenal 3481, fr. 110, fr. 344, New-York Morgan 805-806 ; Oxford BL Ash. 828, Rawl. Q.b.6.

suraturel chrétien qui se manifeste en parallèle de celui féerique –¹⁷³ et trois enluminures de sa mort¹⁷⁴.

Élaine et Évaine sont donc des personnages très riches, à la fois reines, épouses et mères. Elles enrichissent, de plus, la typologie féminine du *Lancelot* d'une figure religieuse, la moniale, quasiment absente du roman, et donc des enluminures, en dehors de ces personnages. Élaine et Évaine sont souvent représentées avec les membres de leurs familles – surtout la mère de Lancelot – dans des scènes dramatiques, à forte valeur émotionnelle. Les images sont principalement concentrées sur les thèmes de la fuite de Trèbes et de l'enlèvement de Lancelot par la fée Dame du lac. La vie monacale des sœurs est également le sujet de nombreuses enluminures. Les images expriment le tournant brutal opéré dans le récit, voyant ces personnages perdre successivement leurs identités familiales et sociales.

La reine la plus importante du *Lancelot du Lac* est sans conteste Guenièvre. Dans le *Lancelot du Lac*, Guenièvre est l'épouse du roi Arthur et l'amante de Lancelot qui accomplit d'incroyables exploits par amour¹⁷⁵. La dualité de la reine, due à son adultère, est constitutive de l'identité du personnage dès le premier texte où il apparaît puisque, dans l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth (c. 1135-1138), Guenièvre est la femme d'Arthur et a déjà une aventure extraconjugale avec Mordred, le neveu du roi. À la fin du XII^e siècle, chez Chrétien de Troyes, Guenièvre devient l'amante du chevalier Lancelot. L'ambiguïté de la reine est aussi, dans le roman *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, intrinsèque au personnage d'humeur changeante, tour à tour aimable ou capricieux avec Lancelot. L'instabilité de Guenièvre, au caractère ambivalent, est donc commune à plusieurs récits du

¹⁷³ Paris BnF fr. 111 et fr. 16999.

¹⁷⁴ Paris BnF Arsenal 3481, fr. 110 et Oxford BL Ash. 828.

¹⁷⁵ RIEGER Dietmar, « Guenièvre littéraire : femme multiforme entre sexualité, pouvoir et sagesse », *Cahiers de recherche médiévales et humanistes*, 2012, p. 259-272 ; RIEGER Dietmar, 2009 ; BETHLEHEM Ulrike, 2005 ; WALTER Philippe, « Guenièvre », dans BRUNEL Pierre (dir.), 2002, p. 872-877 ; TOLHURST Fiona, « The Once and Future Queen : the Development of Guinevere From Geoffroy of Monmouth to Malory », *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society*, 1998, p. 272-308 ; BURNS Jane, « Which queen ? Guinevere's Transvestism in the French Prose Lancelot », dans WALTERS Lori (dir.), 1996, p. 247-265 ; STONES Alison, « Illustrating Lancelot and Guinevere », dans WALTERS Lori (dir.), 1996, p. 125-157 ; BROULAND Marie-Thérèse, « La souveraineté de Gwenhwyfar-Guenièvre », dans BUSCHINGER Danielle, ZINK Michel (dir.), 1995, p. 53-64 ; PAYEN Charles, « Plaidoyer pour Guenièvre : la culpabilité de Guenièvre dans le Lancelot-Graal », *Les lettres romanes*, p. 103-114 ; MARX Jean, « La vie et les aventures de la reine Guenièvre et la transformation de son personnage », *Journal des savants*, 1965, p. 332-342 ; WEBSTER Kenneth Grant Tremayne, 1951.

Moyen Âge écrits avant le *Lancelot* en prose. Le thème de la faute, du péché d'adultère, est également inhérent au personnage.

Le récit insiste sur la grande beauté de Guenièvre qui surpasse celle des autres femmes, y compris celle, forcément hors du commun, de la fée Dame du lac : « si s'esmerveille comment si grans biautés puet venir com il voit en li aparoir, que la biauté de sa Dame del Lac ne nule autre biauté qu'il onques eüst veüe ne prise il riens envers cesti. Et il n'avoit mie tort s'il ne prisoit nule autre biauté envers la biauté la roïne, car ce fu la dame des dames et la fontainne de biauté¹⁷⁶ ». Le lecteur n'a pas plus de détails sur l'apparence physique de Guenièvre. La reine est aussi, ajoute l'auteur, la femme du monde ayant le plus de valeur¹⁷⁷. Ces éléments succincts de description du personnage indiquent que Guenièvre est une incarnation, assez abstraite, de la perfection féminine, une personnification de l'idéal courtois.

Les principaux épisodes du récit liés à Guenièvre sont, entre autres, la rencontre avec Lancelot à la cour du roi Arthur pour l'adoubement du héros, le premier baiser échangé avec le chevalier, la confrontation de la reine avec sa demi-sœur la « fausse Guenièvre », et son enlèvement par Méléagant, le fils du roi Bademagu. Ces épisodes reflètent les différents statuts de Guenièvre, dame aimée de Lancelot, épouse royale convoitée par les chevaliers et enviée par les autres femmes. Guenièvre est représentée dans la quasi-totalité des manuscrits du *Lancelot* de notre corpus¹⁷⁸, soit en tant que souveraine dans des activités liées à son rang, soit en tant qu'amante courtoise en compagnie de Lancelot. Dans le premier cas, la fonction de représentation du couple royal est globalement privilégiée, quelques manuscrits comportent néanmoins des enluminures d'Arthur et Guenièvre unis, partageant des activités communes (ils peuvent, par exemple, être montrés en train de chasser, chevaucher en forêt, discuter, se lamenter sur le sort de Lancelot...) ¹⁷⁹. Les scènes intimes sont réservées au couple constitué par Lancelot et Guenièvre, pivot du récit. Par exemple, l'épisode du premier baiser échangé par les amants est assez souvent figuré¹⁸⁰. En revanche, les représentations de la consommation charnelle de l'adultère sont très rares¹⁸¹. Par ailleurs, les images renvoient

¹⁷⁶ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 276, § 265.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 276, § 265.

¹⁷⁸ Excepté Paris BnF fr. 754 et Arsenal 3482.

¹⁷⁹ Cologny-Genève Martin Bodmer 105a ; Paris BnF fr. 122, fr. 123, fr. 333, fr. 339, fr. 344, fr. 12573 ; Oxford BL Rawl. Q.b.6.

¹⁸⁰ Amsterdam BPH 1 ; Bonn S. 526 ; Cologny-Genève Martin Bodmer 105a ; Londres BL Add. 10293 ; Paris BnF Arsenal 3479, fr. 112(1), fr. 114, fr. 118, fr. 16999 ; New-York Morgan 805-806 ; Oxford BL Ash. 828.

¹⁸¹ Londres BL Add. 10293 ; Bonn S. 526.

fréquemment au danger qui plane sur le bonheur de Lancelot et Guenièvre, plusieurs demoiselles essayant d'usurper la place de la reine. Quatorze manuscrits possèdent ainsi des représentations de l'enchanteresse et demi-sœur de la reine, nommée « fausse Guenièvre », qui menace la légitimité de la souveraine à la cour et dans le cœur du roi Arthur¹⁸². La rencontre entre Guenièvre et Élizabel, la mère de Galaad conçu avec Lancelot, est montrée dans huit manuscrits¹⁸³ et le bannissement de Lancelot par la reine – suite à la seconde nuit d'amour passée par le chevalier avec Élizabel – dans sept manuscrits¹⁸⁴. Les thèmes relatifs aux relations entre Guenièvre et le merveilleux sont aussi appréciés des enlumineurs. Nombre d'images lient la souveraine à des personnages, objets ou à un environnement merveilleux, la situant de ce fait dans une dimension extraordinaire, voire féerique. La traversée par Lancelot d'un pont en forme d'épée pour secourir la reine, enlevée par Méléagant, est ainsi représentée dans huit manuscrits¹⁸⁵. Nous recensons également, entre autres, dix manuscrits contenant des images de Guenièvre à la « fontaine aux fées » (lieu étrange où la reine croit apercevoir la tête décapitée de Lancelot accrochée à la selle du chevalier Griffon de Maupas)¹⁸⁶, huit de la souveraine recevant l'écu fendu offert par la Dame du lac¹⁸⁷ et trois de l'échiquier magique, donné par Lancelot à Guenièvre¹⁸⁸. De plus Guenièvre, à l'inverse des autres personnages féminins du *Lancelot*, est représentée seule dans sept enluminures (réparties dans quatre manuscrits)¹⁸⁹, ce qui reflète sa singularité dans le récit. La reine est montrée se lamentant sur la mort supposée de Lancelot, isolée dans sa chambre ou dans celle de son amant, pour exprimer la force du lien qui l'unit au chevalier.

Les images de Guenièvre sont souvent liées à des épisodes charnières du roman qui modifient le cours du récit. Mais d'autres scènes sont plus anecdotiques, visant sans doute à

¹⁸² Amsterdam BPH 1 ; Bonn S. 526 ; Londres BL Add. 10293 ; Paris BnF Arsenal 3479, Arsenal 3481, fr. 110, fr. 111, fr. 114, fr. 118, fr. 339, fr. 344, fr. 16999 ; New-York Morgan 805-806 ; Oxford BL Rawl. Q.b.6.

¹⁸³ New-Haven Yale University Library Beinecke 229 ; Paris BnF fr. 111, fr. 122, fr. 123, fr. 339, fr. 342, fr. 344, fr. 12573.

¹⁸⁴ Paris BnF Arsenal 3480, fr. 111, fr. 115, fr. 120, fr. 122, fr. 333 ; Oxford BL Rawl. Q.b.6.

¹⁸⁵ Amsterdam BPH1 ; Londres BL Add. 10293 ; Paris BnF Arsenal 3480, Arsenal 3481, fr. 115, fr. 122, fr. 119 ; New-York Morgan 805.

¹⁸⁶ Bonn S. 526 ; Paris BnF Arsenal 3480, fr. 111, fr. 115, fr. 119, fr. 122, fr. 123, fr. 339, fr. 16999 ; New-York Morgan 805-806.

¹⁸⁷ Londres BL Add. 10293 ; Paris BnF Arsenal 3479, fr. 112(1), fr. 118, fr. 344, fr. 16999 ; New-York Morgan 805-806 ; Oxford BL Ash. 828.

¹⁸⁸ New-Haven Yale University Library Beinecke 229 ; Paris BnF fr. 1422 ; New-York Morgan 805-806.

¹⁸⁹ Paris BnF fr. 115, fr. 344 ; New-Haven Yale University Library Beinecke 229 ; Oxford BL Rawl. Q.b.6.

satisfaire le goût des lecteurs pour une culture courtoise, les images reflétant les activités et les mœurs de la noblesse. Les choix iconographiques révèlent aussi une volonté de manifester la complexité de ce personnage féminin. Les représentations oscillent entre la figure de la reine et celle de l'amante. De plus, les enluminures suggèrent l'ambivalence de Guenièvre grâce à des sujets qui renvoient directement au merveilleux féerique ou l'évoquent. Guenièvre est, de surcroît, le seul personnage féminin du *Lancelot* à être l'unique figure peinte dans plusieurs images, ce qui est aussi une manière pour les enlumineurs de signifier son statut à part.

2.1.2. Les dames et les demoiselles

Le roman de *Lancelot du Lac* est peuplé d'une multitude de dames et demoiselles. Celles-ci se définissent soit par rapport aux héros masculins (elles sont des filles, des amies, des sœurs, des épouses, des nièces, des cousines, des mères)¹⁹⁰, soit en fonction des personnages féminins principaux du roman auxquels elles sont apparentées (comme Élisabeth, la cousine de Guenièvre) ou dont elles sont les suivantes (à l'instar des demoiselles au service des fées et enchanteresses, par exemple Saraïde ou Élice, dédoublant les personnages principaux dont elles prolongent l'action), soit selon leur rôle narratif (informatrices, messagères, guides, aides ponctuelles des chevaliers). Ces personnages sont incroyablement nombreux dans le *Lancelot du Lac* et, en conséquence, très représentés dans les enluminures des manuscrits¹⁹¹ : « Du point de vue de l'étude des demoiselles, le *Lancelot* en prose est sans doute l'œuvre la plus riche, non seulement par le nombre de jeunes filles qu'il évoque, mais aussi par leur diversité et par l'attention témoignée à ces personnages secondaires, toujours dotés de caractéristiques concrètes, d'attitudes suggestives, de notations favorisant l'imaginaire ou l'effet de vie¹⁹² ».

La frontière entre dame et demoiselle n'est pas nette dans le texte où les termes « dame » et « damoisele » sont parfois employés indifféremment pour un même personnage. Il n'est, par conséquent, pas aisé de savoir selon quels critères distinguer la première de la

¹⁹⁰ Voir les annexes, tableau 14, p. 32-34.

¹⁹¹ Se reporter aux annexes, tableaux 8 à 13, p. 19-31.

¹⁹² MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006, p. 373.

seconde¹⁹³. Généralement, la demoiselle se différencie de la dame par sa jeunesse, son célibat et son statut social puisqu'elle est fréquemment attachée au service d'une dame. Les demoiselles sont, le plus souvent, des figures secondaires et anonymes au rôle éphémère dans la narration, mais spécifiques au roman de chevalerie arthurien¹⁹⁴. Ces personnages sans identité propre, à la fonction récurrente, sont le dénominateur commun à la plupart des aventures racontées dans le *Lancelot*. Les messagères des fées, qui appartiennent à l'Autre monde, ont une place un peu à part, bien que leur identité se définisse par leur lieu d'origine (demoiselle du lac) et leur maîtresse à laquelle elles obéissent (Dame du lac ou Morgane). Elles n'ont pas d'autonomie, interviennent à des moments précis et disparaissent de l'histoire aussi vite qu'elles y sont apparues.

Les dames sont des femmes nobles et puissantes, des châtelaines, mariées ou veuves. Elles sont désignées dans le récit par le nom du domaine qu'elles dirigent (dames de Malehaut, de Nohaut, de Roestoc, de Galvoie...). Les dames ont, globalement, une fonction active dans l'histoire. Certaines apparaissent dans plusieurs chapitres du roman et les épisodes dans lesquels elles interviennent ont davantage de conséquences sur la suite du récit. De plus, contrairement aux demoiselles, les dames ont une identité précise car le texte fournit souvent au lecteur des éléments biographiques sur celles-ci.

L'abondance de personnages de dames et de demoiselles dans le *Lancelot* complique cependant fortement leur identification, d'autant plus que plusieurs d'entre eux ont des noms modifiés, voire changés, au cours du récit. Bénédicte Millant-Bove écrit : « quant à savoir de quelle demoiselle il est question, cela relève du domaine de l'impossible, si grand est le nombre de ces figures dans les romans arthuriens¹⁹⁵ ». Par exemple, la fille du roi Pellès peut être appelée Elaine, Élizabel ou Amite. Élice, envoyée de la fausse Guenièvre à la cour d'Arthur, se nomme également Clice. Le prénom de Saraïde apparaît une fois au début du roman, puis il est remplacé par Célice ou par le simple terme « demoiselle du lac ». Les exemples comme ceux-ci pourraient être multipliés. Le roman est écrit par plusieurs auteurs, d'où ces variations, et repris par des copistes qui, dans les manuscrits, peuvent donner des

¹⁹³ Laure de Carduel, par exemple, est présentée d'abord comme une demoiselle, puis comme « une des plus beles dames del monde » (POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 600, § 614). Le terme « damoisele » semble faire référence à la jeunesse de Laure de Carduel tandis que le mot « dame » renvoie à la noblesse de son rang puisqu'elle a repris la fonction de son père, grand échanson de la terre de Logres.

¹⁹⁴ MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006, p. 8-16.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 7.

noms à des personnages qui n'en avaient pas ou les modifier. Le lecteur doit se servir de sa mémoire pour se repérer parmi tous les personnages¹⁹⁶.

À la variété des dames et demoiselles répond celle de leurs fonctions dans le récit. Ces figures sont, d'après Catalina Girbea, très utiles pour la narration : « Les dames se retrouvent à chaque carrefour, dans chaque château [...]. Elles accompagnent le héros depuis sa naissance jusqu'à l'apogée de ses aventures, l'orientent, lui prodiguent des conseils, et certains lui adressent de longues exhortations¹⁹⁷ ». Catalina Girbea distingue plusieurs catégories de dames et demoiselles, suivant leur rapport à l'espace et à la parole, principaux éléments justifiant l'existence de ces personnages, dont, d'après elle, le regard et le discours sur le monde sont plus élaborés que ceux des hommes. Elles peuvent ainsi être rencontrées dans leur espace propre, dans leurs châteaux, ou sur la route, alors qu'elles parcourent le monde. Dans cette dernière catégorie de dames et demoiselles, la chercheuse distingue celles qui sont accompagnées et perdent leur compagnon en cours de route, et celles qui voyagent seules, car envoyées par leur dame¹⁹⁸. Dames et demoiselles sont donc liées par leur mobilité et leur contribution à l'apprentissage des chevaliers, à l'expérience des hommes¹⁹⁹.

En revanche, elles se différencient sur d'autres points. Les dames sont, en effet, le plus souvent à l'origine de combats car elles font appel aux chevaliers pour défendre leur terre, les libérer d'un amant ou d'un prétendant trop empressant, comme les dames de Nohaut ou de Roestoc. À l'opposé, elles peuvent avoir un rôle négatif et être des obstacles pour les chevaliers : elles les emprisonnent et les empêchent d'accomplir leur devoir, tentent de les séduire en usant de leur pouvoir. Les auteurs du *Lancelot du Lac* attribuent principalement aux demoiselles une fonction de messagère, d'informatrice – particularité du roman arthurien²⁰⁰ –, ou d'aide au chevalier. Elles apportent des messages à la cour écrits par leurs dames ou transmettent les conseils de ces dernières, comme les messagères de la Dame du lac par exemple. Elles aident le chevalier en lui indiquant son chemin s'il est perdu ou en lui communiquant des informations sur telle ou telle personne qu'elles ont croisées sur leur route. Il est également courant que les demoiselles sauvent un chevalier d'un péril en apparence inévitable, à l'instar de la petite-nièce de Callès et de la fille du roi Bademagu secourant Lancelot. Les demoiselles peuvent également être, comme les dames, des victimes à secourir

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 71 et ss.

¹⁹⁷ GIRBEA Catalina, 2010.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 191

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 192.

²⁰⁰ MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006, p. 16.

ou des tentatrices, à l'image d'une demoiselle de la fée Morgane accompagnant Lancelot à la Douleoureuse Tour et essayant par tous les moyens de séduire le chevalier, jusqu'à se glisser dans son lit. La diversité des actions et des personnalités des demoiselles traduit, selon Bénédicte Milland-Bove, l'ambiguïté de celles-ci, pouvant être à la fois passives et actives, fragiles et autoritaires²⁰¹.

Dames et demoiselles sont toujours représentées en compagnie des chevaliers. Leur multitude permet aux enlumineurs de peindre des scènes d'une grande variété.

Les dames les plus figurées dans les manuscrits du *Lancelot* sont celles de Malehaut et de Roestoc. Lancelot rencontre la première dans la cité du Pui de Malehaut où il est fait prisonnier pour avoir tué le fils d'un sénéchal. La dame de Malehaut, touchée par la beauté du chevalier, commence à éprouver pour lui des sentiments et le garde longtemps captif. Elle finit toutefois par le libérer et devient, dans la suite du roman, la confidente de Guenièvre et la complice des amours de la reine avec Lancelot²⁰². Les épisodes relatifs à la dame de Malehaut les plus représentés sont donc, d'une part, l'emprisonnement de Lancelot²⁰³, d'autre part, le premier baiser du chevalier et de Guenièvre²⁰⁴. Ils reflètent l'ambivalence du personnage au comportement d'abord néfaste puis bienveillant.

La dame de Roestoc, menacée par le chevalier Ségurade qui souhaite l'épouser contre son gré, est défendue par Gauvain lors d'un duel opposant les adversaires. Ségurade est vaincu. Le combat entre les chevaliers est figuré dans seulement deux manuscrits²⁰⁵, comme la reddition de Ségurade²⁰⁶. Les enlumineurs peignent plutôt la visite de la dame de Roestoc à la cour d'Arthur pour obtenir des informations sur son champion qui, suite au combat, s'en est

²⁰¹ *Ibid.*, p. 193.

²⁰² Le texte dit à propos de la dame de Malehaut : « Et moult ert bone dame et sage et moult ert proisie et amee de tous ciaux qui le connoissoient ; et la gent de sa terre le paramoient tant et proisoient que quant autre gent demandoient : " Quel est vostre dame ? " il respondoient que c'ert la roïne des autres dames ». Il est intéressant de constater le rapprochement dans la narration entre la souveraine de Logres, Guenièvre, et la « reine des dames », la dame de Malehaut, devenues des amies intimes. POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 473, § 486.

²⁰³ Bonn S. 526 ; Londres BL Add. 10293 ; Paris BnF Arsenal 3479, Arsenal 3481, fr. 110, fr. 111, fr. 118, fr. 339, fr. 344, fr. 16999 ; New-York Morgan 805-806 ; Oxford BL Ash. 828, Rawl. Q.b.6.

²⁰⁴ Amsterdam BPH 1 ; Bonn S. 526 ; Cologny-Genève Martin Bodmer 105a ; Londres BL Add. 10293 ; Paris BnF Arsenal 3479, fr. 112(1), fr. 114, fr. 118, fr. 16999 ; New-York Morgan 805-806 ; Oxford BL Ash. 828.

²⁰⁵ Paris BnF fr. 114 et New-York Morgan 805-806.

²⁰⁶ Paris BnF fr. 112(1) et New-York Morgan 805-806

allé sans la prévenir²⁰⁷. Par ailleurs, l'épisode où un écuyer de Gauvain remet à la reine Guenièvre, accompagnée de la dame de Roestoc, l'écu du chevalier orne trois manuscrits²⁰⁸.

Les dames de Malehaut et de Roestoc sont représentées dans un nombre conséquent de manuscrits grâce à leurs liens avec les chevaliers Lancelot et Gauvain. Elles incarnent deux aspects opposés de la féminité : la dame geôlière, tenant Lancelot à sa merci, et celle victime, dépendante du chevalier. Elles apparaissent, de plus, souvent dans des scènes communes avec Guenièvre, dont elles sont les vassales.

Parmi les très nombreuses demoiselles représentées dans les manuscrits du *Lancelot*, Élizabel est certainement la plus importante. Le récit nous dit au sujet de ce personnage : « et fu si bele et si avenant de toutes choses que Lancelos meïsmes dist qu'il onques mais ne vit feme de si grant biauté fors que sa dame la roïne²⁰⁹ ». La demoiselle et son père veillent sur le saint Graal qu'ils gardent au château de Corbénic. La jeune fille est aussi la mère de Galaad qu'elle conçoit en s'unissant charnellement à Lancelot. L'engendrement de Galaad, annoncé par une prophétie²¹⁰, se réalise grâce à l'intervention de l'enchanteresse Brisane, suivante d'Élizabel, qui drogue Lancelot avec une potion lui faisant confondre la demoiselle avec la reine Guenièvre. Le chevalier comprend à son réveil qu'il a été abusé. Furieux d'avoir été infidèle à la reine, il souhaite d'abord se venger en tuant Élizabel, mais renonce finalement à commettre cet acte terrible. Élizabel est figurée présentant le saint Graal aux chevaliers invités au château de Corbénic uniquement dans le manuscrit de Londres Add. 10293²¹¹. Les enlumineurs s'intéressent surtout à la relation entre la jeune fille et le héros, qui partagent un moment d'intimité²¹² ou se confrontent l'un à l'autre quand le chevalier découvre la trahison dont il a été victime une fois les effets du breuvage magique dissipés²¹³. Les images

²⁰⁷ Londres BL Add. 10293 ; Paris BnF fr. 111, fr. 112(1) ; Oxford BL Rawl. Q.b.6 ; Rennes BM 255.

²⁰⁸ Paris, BnF Arsenal 3479, fr. 118 et fr. 16999.

²⁰⁹ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 233, § 213.

²¹⁰ Lancelot voit inscrit sur une tombe la phrase suivante : « Ja ceste tombe ne sera levee devant que li lupars [Galaad] de qui li grans lyons [Lancelot] istra i venra, et cil le lévera de bon cœur et sans difficultés. Ce grand lion sera engendré par le léopard en la jolie fille du roi de la terre foraine », POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Ibid.*, p. 229-230.

²¹¹ Londres BL Add. 10293, folios 244v et 287.

²¹² Élizabel et Lancelot sont montrés ensemble au lit lors de la conception de Galaad dans les manuscrits Bonn S. 526 ; Londres BL Add. 10293 ; Paris Arsenal 3480, BnF fr. 119 et fr. 1422.

²¹³ Bonn S. 526 ; Londres BL Add. 10293 ; Manchester John Rylands University Library French Ms. 1 ; New-Haven Yale University Library Beinecke 229 ; Paris BnF Arsenal 3480, fr. 115, fr. 119 et 120, fr. 339, fr. 344, fr. 12573 ; New-York Morgan 805-806 (enluminure aujourd'hui manquante) ; Oxford BL Rawl. Q.b.6.

représentent aussi le séjour d'Élizabel à Camelot. À la fin du roman, la demoiselle se rend au château d'Arthur pour présenter son fils à la cour²¹⁴. Grâce à une nouvelle ruse de Brisane, elle parvient à coucher une seconde fois avec Lancelot²¹⁵. Mais Guenièvre surprend le couple au lit et bannit Lancelot, provoquant un épisode de folie chez le chevalier²¹⁶. L'énumération de ces épisodes révèle toute l'ambivalence d'Élizabel, vierge chargée du saint Graal puis tentatrice profitant sciemment du savoir de Brisane pour satisfaire son désir.

Les autres demoiselles sont montrées essentiellement dans des scènes de rencontre avec un chevalier (les jeunes filles sont généralement soit à cheval, soit abritées sous une tente) ou de combat (un chevalier porte secours à une demoiselle en détresse). Les épisodes relatifs à la fille du roi Bademagu²¹⁷ et à la petite-nièce de Callès²¹⁸ sont, en particulier, souvent illustrés. Par ailleurs, certaines demoiselles liées aux fées sont couramment représentées, notamment Saraïde, au service de la Dame du lac²¹⁹. À l'inverse, d'autres demoiselles, rarement figurées, témoignent d'un choix iconographique original : c'est le cas, par exemple, de la fille du roi Brangoire (BnF fr. 16999 ; Londres Add. 10293), d'Hélène sans pair (BnF fr. 111 et Morgan 805) ou d'Orvale (BnF fr. 16999, Arsenal 3480 et fr. 119).

Les dames et demoiselles assurent la cohérence de l'histoire et structurent les cycles iconographiques en reliant, narrativement et visuellement, les images entre elles grâce à la récurrence de certains personnages (dames de Malehaut, Élizabel...) et types de scènes (rencontre, chevauchée, captivité, sauvetage...). Les enlumineurs semblent préférer les dames

²¹⁴ L'arrivée d'Élizabel à la cour du roi Arthur est représentée dans les manuscrits de Londres, BL Add. 10293 et de Paris, BnF fr. 342. La présentation de Galaad figure dans les manuscrits Paris, Arsenal 3480 et BnF fr. 119. Pour les images de la confrontation entre Élizabel et Guenièvre, se reporter à nos notes 183 et 184, p. 63.

²¹⁵ Londres Add. 10293 ; Paris BnF Arsenal 3480, fr. 115 et fr. 120.

²¹⁶ La scène du bannissement de Lancelot par Guenièvre décore les manuscrits Paris Arsenal 3480, BnF fr. 115, fr. 120, fr. 122, fr. 333 (Guenièvre et Élizabel non figurées) ; Oxford BL Rawl. Q.b.6. Les manuscrits de Bonn S. 526 et de Londres, BL Add. 10293, sont ornés d'une représentation montrant la découverte par Élizabel et son père de Lancelot fou, endormi dans les jardins du château de Corbénic.

²¹⁷ Amsterdam BPH 1 ; Londres BL Add. 10293 ; Paris BnF Arsenal 3480, Arsenal 3481, fr. 110, fr. 111, fr. 115, fr. 119, fr. 122, fr. 123, fr. 344, fr. 16999 ; Cologny-Genève Martin Bodmer 105b ; New-York Morgan 805-806.

²¹⁸ Amsterdam BPH 1 ; Bonn S. 526 ; Londres BL Add. 10293 ; New-Haven Yale University Library Beinecke 229 ; Paris BnF Arsenal 3479, fr. 111, fr. 115, fr. 119, fr. 122, fr. 333, fr. 1422, fr. 12573 ; New-York Morgan 805-806 ; Oxford BL Douce 199, Rawl. Q.b.6.

²¹⁹ Amsterdam BPH 1 ; Bonn S. 526 ; Londres BL Add. 10293 ; Paris BnF Arsenal 3481, fr. 110, fr. 111, fr. 112(1), fr. 113-114-115, fr. 118, fr. 122, fr. 339, fr. 344, fr. 754, fr. 16999 ; Cologny-Genève Martin Bodmer 105a ; New-York Morgan 805-806 ; Oxford BL Ash. 828, Rawl. Q.b.6.

et les demoiselles à la personnalité évolutive ou énigmatique à celles ne présentant aucune aspérité. Ainsi, la dame de Malehaut et Élizabel sont plus représentées que les dames de Roestoc et de Nohaut. Ils apprécient aussi celles qui, par leur intervention, mettent en valeur les prouesses des chevaliers (scènes de combat pour sauver une jeune fille) ou introduisent un nouveau rebondissement (scènes de rencontre, de voyage à cheval menant à une prochaine aventure).

2.1.3. Les fées

Morgane et la Dame du lac apparaissent ponctuellement dans le roman de *Lancelot du Lac*. Leur rôle est toutefois primordial pour le déroulement de l'intrigue car elles interviennent dans les moments clés de la vie de Lancelot. Elles le poussent à trouver sa place dans la société, à se surpasser et à prouver son amour pour la reine Guenièvre grâce à leurs conseils (Dame du lac) ou aux épreuves qu'elles lui font subir (Morgane).

La Dame du lac est omniprésente dans les deux-cent-cinquante premières pages du *Lancelot*²²⁰. Mais elle se fait plus rare dans la suite du récit et poursuit son action par le biais de messagères. Le début du roman apprend au lecteur que la fée a acquis son savoir magique auprès de Merlin²²¹. La fée vit dans un royaume dissimulé sous un lac qui est en réalité une illusion magique, un mirage servant à protéger des dangers de l'extérieur sa demeure. Elle enlève Lancelot, fils des souverains Ban et Elaine de Benoïc, alors qu'il n'est encore qu'un

²²⁰ WADE James, 2011 ; WALTER Philippe, « Viviane », dans BRUNEL Pierre (dir.), 2002, p. 1910-1914 ; BAUMGARTNER Emmanuèle, « L'enfant du lac », dans SÉGUY Mireille (dir.), 1996, p. 33-49 ; BERTHELOT Anne, « Le lac de Lancelot », dans FERLAMPIN-ACHER Christine, HÜE Denis (dir.), 2002, p. 51-65 ; BERTHELOT Anne, « From Niniane to Nimue : Demonizing the Lady of the Lake », dans TOLHURST Fiona, WHEELER Bonnie (dir.), 2001, p. 89-101 ; LONGLEY Anne, « The Lady of the Lake : Lancelot's Mirror of Self Knowledge », dans BUSBY Keith, JONES Catherine (dir.), 2000, p. 311-321 ; BERTHELOT Anne, « De Viviane à la Dame du Lac... », dans ZINK Michel, RÉGNIER-BOHLER Danielle, HICKS Eric, PYTHON Manuela (dir.), 1995, p. 51-57 ; STANESCO Michel, « L'enfant aimé des fées », dans BUSCHINGER Danielle, ZINK Michel (dir.), 1995, p. 341-351 ; DEAN Christopher, 1993 ; KRAPPE Alexander Haggerty, « L'enserrement de Merlin », *Romania*, 60, 1934, p. 79-85.

²²¹ L'histoire de la rencontre entre la Dame du lac et l'enchanteur est contée dans le roman de *Merlin*, qui précède le *Lancelot du Lac* dans le cycle du *Lancelot-Graal*. La Dame du lac, alors appelée Viviane, est l'élève de l'enchanteur Merlin. POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 1, 2001.

nouveau-né afin de l'élever et de le préparer à devenir chevalier²²². La Dame du lac se charge de l'éducation de Lancelot, elle lui enseigne les qualités guerrières et de cœur nécessaires pour intégrer la chevalerie. Devenue la mère de substitution du jeune homme, elle continue à veiller sur son protégé une fois celui-ci devenu adulte, notamment en le guérissant de multiples épisodes de folie. Outre Lancelot, la Dame du lac recueille également les cousins de ce dernier, Bohort et Lionel.

La fée possède un nom dans le récit, signe de son importance, car cela est relativement rare pour les figures féminines du *Lancelot*. La Dame du lac est « une pucele de moult tres grant biauté, et avoit a non Niniane²²³ ». Niniane est appelée « Dame del Lac »²²⁴ pour la première fois lors de l'épisode où elle conduit Lancelot à la cour d'Arthur pour le présenter au roi. Le texte note le caractère surprenant de ce nom énigmatique qui ajoute à la dimension merveilleuse du personnage²²⁵. L'identité de la fée est résumée plus loin dans le récit par Guenièvre qui déclare à sa cousine Élisabeth – chargée par la reine d'amener une lettre à la protectrice de Lancelot – « Si demanderés pour la dame de laiens qui a a non Niniane et en sournon la Dame del Lac²²⁶ ».

La Dame du lac est le pendant positif de la fée Morgane qui en représente l'inverse, une mauvaise fée malheureuse en amour et jalouse de la reine Guenièvre²²⁷. Morgane s'éprend de

²²² Le thème de l'enlèvement du héros Lancelot par une fée des eaux est antérieur à la rédaction du *Lancelot du Lac* : on le retrouve notamment dans le *Lanzelet* d'Ulrich Von Zatzikhoven (c. 1200), une adaptation en allemand et en vers d'un texte en français perdu. Voir en particulier PASTRÉ Jean-Marc, « Merveilles et enchantements dans le *Lanzelet* d'Ulrich Von Zatzikhoven », actes de colloque du CUERMA, 1999, p. 423-437 ; BOUTET Dominique, « Lancelot : préhistoire d'un héros arthurien », *Annales ESC : économies, sociétés, civilisations*, 5, 1989, p. 1229-1244.

²²³ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 45, § 43.

²²⁴ *Ibid.*, p. 101, § 94.

²²⁵ *Ibid.*, p. 270, § 259. Arthur est émerveillé – « s'esmerveilla moult li rois » – d'apprendre le nom « Dame del Lac » car il n'en a jamais entendu parler auparavant.

²²⁶ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 142, § 131.

²²⁷ PÉREZ Kristina, 2014 ; LARRINGTON Carlyne, 2006 ; GÖTTNER Heide, 2005 ; WALTER Philippe, « Morgane », dans BRUNEL Pierre (dir.), 2002, p. 1361-1366 ; HARF-LANCER Laurence, 1984 ; BOIVIN Jeanne-Marie, « La Dame du lac, Morgane et Galehaut : symbolique de trois figures emblématiques de l'Autre monde dans le " Lancelot " », *Médiévales*, 1984, p. 18-25 ; BODGANOW Fanny, « Morgain's Role in the Thirteenth Century Prose Romances of the Arthurian Cycle », *Medium Aevum*, 1969, p. 123-133 ; WATHELET-WILLEM Jeanne, « La fée Morgane dans la chanson de geste », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1970, p. 209-219 ; LOOMIS Roger Sherman, « Morgain la Fee in the Oral Tradition », *Romania*, 1959, p. 337-367 ; FARAL Edmond, « L'île d'Avallon et la fée Morgane », *Mélanges Alfred Jeanroy*, 1928, p. 243-253.

Lancelot après que le chevalier ait vaincu les enchantements du Val sans retour où la fée retient captifs les chevaliers infidèles à leurs amies. Elle emprisonne Lancelot à trois reprises dans son château et utilise la magie noire (potions empoisonnées) pour le forcer à l'aimer ou à lui avouer qui est la dame de son cœur. Morgane n'hésite pas non plus à demander à ses demoiselles de séduire Lancelot afin de mettre à l'épreuve l'amour du chevalier pour Guenièvre. Les épisodes où s'illustrent Morgane montrent la perfidie sans limite de la fée qui souhaite tout contrôler et plier Lancelot à ses désirs par ses nombreuses manigances et ruses.

La Dame du lac et Morgane sont les seuls personnages féminins désignés clairement comme des « fées » dans le *Lancelot*. Le texte précise à propos de la Dame du lac « or dist li contes que la damoisele qui Lancelot emporta el lac estoit une fee²²⁸ ». Morgane est nommée « Morgain la fee » ou « Morgue la fee » à de nombreuses reprises. Une fée est une créature féminine du merveilleux médiéval qui, d'après le roman, se distingue des autres femmes par son savoir, ses pouvoirs, ses facultés extraordinaires et des attributs particuliers tels qu'une grande beauté, la richesse, etc. : « [...] Et a cel tans apeloit on celes fees qui savoient ouvrer d'enchantemens et de caraudes. Et moult en avoit a cel tans en la Grant Bretaigne plus que en autres terres. Ce dist li contes de Bretaigne es estoires qu'eles savoient la force des paroles et connoissoient la force des pierres et des herbes, par coi eles estoient tenues en jouvente et em biauté et en si grant richoise com eles devoient [...]»²²⁹. Les fées usent de toutes sortes de charmes et d'enchantements qu'elles utilisent à bon ou mauvais escient.

La Dame du lac et Morgane ont en commun d'avoir été formées auprès de Merlin et aimées de l'enchanteur. Elles partagent également une identité contrastée et mystérieuse due à leur nature hybride, à la fois humaine et merveilleuse : la Dame du lac et Morgane dirigent leurs domaines féériques, en marge des hommes, et sont aussi intégrées à la société arthurienne puisqu'elles pénètrent parfois dans le monde des hommes dont elles sont d'ailleurs issues. L'humanité des fées est, en effet, rappelée par leurs origines familiales : la Dame du lac est assimilée, dans le *Lancelot*, à la Viviane du roman de *Merlin*, ce qui en fait la fille du vavasseur Dyonas. Morgane est la fille du duc Gorlois de Tintagel et de son épouse Ygerne. Elle est aussi la demi-sœur du roi Arthur, né d'Ygerne et d'Uther Pendragon. La nature féérique de la Dame du lac et de Morgane n'est pas innée. Les deux femmes sont à

²²⁸ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 41, § 39.

²²⁹ *Ibid.*, p. 41, § 39.

l'origine de simples mortelles devenues fées grâce à un apprentissage. C'est pourquoi elles tendent à se confondre, dans le roman, avec des enchanteresses²³⁰.

La variété des qualificatifs employés pour désigner ces personnages attestent de la difficulté de les cerner. La Dame du lac et Morgane sont parfois simplement présentées comme des « damoiseles » ou des « dames », selon que les auteurs souhaitent souligner l'apparente et trompeuse normalité des fées – assimilées à de jeunes filles – ou la puissance de ces créatures, au rang social élevé, régnant sur leurs domaines enchantés et entourées d'une véritable cour leur étant entièrement dévouée²³¹. En revanche, d'autres termes insistent sur la nature hors du commun des fées, rapprochées soit de la mythologie et des croyances païennes, soit du sacré diabolique. Ainsi, un parallèle est établi entre la Dame du lac et la déesse Diane, surnommée « dieuesse del bois ». Le milieu sylvestre est le lieu de prédilection des apparitions féeriques et celui où évolue la déesse chasserresse Diane. Le lac où vit la fée est, de plus, appelé « lac Dyane »²³². Le roman de *Merlin* nous apprend l'origine de cette appellation : Viviane – identifiée à la Dame du lac dans le *Lancelot* – est assimilée à Diane. Le père de Viviane, Dyonas, est présenté comme le filleul de la déesse. Il obtient de Diane le don d'avoir une fille désirée par « le plus sage des hommes », c'est-à-dire Merlin, qui lui enseignera son savoir²³³. Viviane est donc destinée à rencontrer l'enchanteur. Un jour qu'elle se promène dans la forêt de Brocéliande avec Merlin, celui-ci lui raconte l'histoire de Diane et de son amant Faunus : Diane, éprise d'un autre chevalier, nommé Félix, décide de se débarrasser de Faunus et trompe sa confiance en l'enfermant vivant dans une tombe scellée par du plomb. Viviane s'identifie alors à Diane et affirme son côté sombre. Elle demande à Merlin de lui construire un château à l'emplacement du lac de Diane (le futur château de la Dame du lac) et de lui apprendre comment enserrer un homme dans une tour, sans murs ni fenêtres, pour qu'il ne puisse jamais s'échapper. Merlin, amoureux de Viviane, tombe dans le piège tendu par la jeune fille et disparaît des aventures du *Lancelot-Graal*. La Dame du lac est, de plus, qualifiée à deux reprises de « diable » par la reine Élane qui désigne ainsi la mystérieuse et cruelle demoiselle qui lui a pris son enfant. La fée est perçue comme « li

²³⁰ Sur les enchanteresses, se reporter notre partie I, chap. 2, p. 77-80.

²³¹ Anne Berthelot remarque que l'entourage des fées, dans leurs domaines du lac ou du Val sans retour, est constitué de mortels et non d'être surnaturels. La limite entre le monde des fées et celui des hommes est perméable. BERTHELOT Anne, « From Niniane to Nimue : Demonizing the Lady of the Lake », dans TOLHURST Fiona, WHEELER Bonnie (dir.), 2001, p. 92.

²³² POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 16, §12.

²³³ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 1, 2001, p. 1055, §253.

diabls en a porté en guise de damoisele » ; « Je ne sai se ce fu damoisele ou diabls, mais de feme avoit ele samblance²³⁴ ». La figure de la sorcière diabolique s'interpole avec celle de la fée. Le terme de « diable » souligne la violence de l'acte commis par la fée qui enlève Lancelot à sa mère. Il renforce aussi l'aspect merveilleux du personnage féerique car Élane, étonnée et sous le choc, ne parvient pas à identifier clairement la créature à laquelle elle est confrontée. La reine perçoit une demoiselle, mais croit reconnaître une apparition diabolique. L'épisode rappelle les travestissements du démon en belle jeune fille afin de mieux séduire le pécheur. La comparaison n'est cependant pas très surprenante car la Dame du lac a tout appris de Merlin, né de l'union charnelle entre une mortelle et un démon. Le savoir et les pouvoirs de la fée ont donc, d'une certaine façon, une origine diabolique qui peut justifier sa comparaison avec un diable dans le roman de *Lancelot*²³⁵.

Quant à Morgane, les auteurs précisent à son sujet « [...] conversoit les jours et les nuis es grans sousterins, si que les foles gens disoient a cel tans qu'ele n'estoit mie feme, ançois disoient que c'estoit une divesse²³⁶ ». Un rapprochement est à nouveau opéré entre une fée et une divinité païenne, à l'instar de la Dame du lac et de Diane. L'analogie trouve une explication dans le fait que les origines historiques et mythiques de la fée médiévale proviennent des cultures antiques, celtiques et populaires. Les caractéristiques de certaines déesses et créatures légendaires peuvent, en effet, être comparées à celles de Morgane et de la Dame du lac. Les Parques ou Moires de l'Antiquité gréco-romaine ont, par exemple, des traits communs avec les fées médiévales²³⁷. Le mot « fée », apparu au Moyen Âge, provient du latin *fata* ou *fatae* signifiant « destin ». Or, les Parques étaient fréquemment nommées *Tria Fata*. La Dame du lac et Morgane sont, pour des raisons différentes, directement inspirées de ces déesses antiques : la première décide du devenir de Lancelot en l'enlevant à sa mère pour l'éduquer selon les idéaux chevaleresques et courtois ; la seconde appartient au trio des « trois enchanteresses » avec la reine de Soresan et Sebile, qui fait référence aux Sibylles antiques, prêtresses d'Apollon et prophétesses pratiquant la divination²³⁸. Les deux fées régissent et

²³⁴ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 33, § 30 ; p. 89, § 81.

²³⁵ BERTHELOT Anne, « From Niniane to Nimue : Demonizing the Lady of the Lake », dans TOLHURST Fiona, WHEELER Bonnie (dir.), 2001, p. 91 ; DEAN Christopher, 1993, p. 11.

²³⁶ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1200, § 271.

²³⁷ HARF-LANCNER Laurence, 2003.

²³⁸ Voir ABED Julien, « Une à la douzaine : le statut du personnage de la sibylle dans le BnF fr. 2362 », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), actes de colloque du CUERMA, 2007, p. 7-19 ; Notice « Sibyllen », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 4, col. 150-153.

orientent la vie des chevaliers et de la société arthurienne. Elles marquent fortement le récit de leur empreinte. La nature diabolique de Morgane ne semble, par ailleurs, laisser aucun doute compte tenu de la noirceur de ses desseins, de sa laideur physique²³⁹ et de son comportement condamnable. Morgane est présentée dans le *Lancelot* comme « caude et luxurieuse²⁴⁰ », en plus d'être jalouse et envieuse. Autant de défauts qui en font une créature extrêmement néfaste.

Les fées sont donc clairement inscrites par les auteurs du roman dans les domaines du merveilleux, de la superstition²⁴¹ et d'un surnaturel inquiétant relevant du Diable. Et ceci même dans le cas de la très bénéfique Dame du lac. Les trois notions sont amalgamées pour entretenir la confusion sur l'identité des personnages. Les limites entre les différentes catégories du surnaturel²⁴² sont mises à mal par les deux fées qui les rendent poreuses. L'origine de la fée médiévale est très complexe car issue d'héritages culturels multiples. Christopher Dean compare d'ailleurs la Dame du lac, fée multiforme, à un « puzzle »²⁴³. Le merveilleux féerique, mêlant mythologie païenne²⁴⁴ et culture chrétienne, se développe dans la littérature profane dès le XII^e siècle²⁴⁵. Grâce à ces apports d'une grande diversité, la figure de la fée, multiple et équivoque, peut être considérée comme une véritable création du Moyen Âge occidental, dont la Dame du lac et Morgane sont parmi les plus illustres représentantes.

²³⁹ Morgane est qualifiée par Lancelot, emprisonné au château de la Charrette, de vieille femme (« viellote ») par opposition à la reine Guenièvre, « fontaine de biauté ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 202, § 185.

²⁴⁰ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1225, § 298.

²⁴¹ Les superstitions sont des croyances en des forces surnaturelles et maléfiques venant du paganisme et des traditions populaires. Voir LECOUEUX Claude, 1995 et 1998.

²⁴² L'imaginaire du Moyen Âge comporte, d'après Jacques Le Goff, trois catégories : le miraculeux chrétien (*miraculosus*), le surnaturel satanique (*magicus*) et le merveilleux non chrétien (*mirabilis*). Les fées appartiennent, selon l'historien, à cette dernière catégorie car elles sont le fruit de l'influence de cultures païennes et préchrétiennes. Elles ne sont cependant pas isolées du surnaturel chrétien qui intègre le merveilleux issu du paganisme, l'assimile peu à peu et le transforme. Le merveilleux allie, en effet, deux systèmes culturels, la loi chrétienne et la subversion païenne.

²⁴³ DEAN Christopher, 1993, p. 14.

²⁴⁴ POIRION Daniel, 1982, p. 5-6. Le merveilleux provient en partie d'un autre système culturel et d'une autre organisation de l'imaginaire, ce qui lui confère son étrangeté. Claude Lecouteux souligne aussi que le merveilleux médiéval résulte de « la modification et de l'adaptation chrétienne de substrats anciens ». LECOUEUX Claude, « Paganisme, christianisme et merveilleux », *Annales économiques, sociétés et civilisations*, 1982, p. 712.

²⁴⁵ HARF-LANCER Laurence, 2003 et 1984.

La Dame du lac et Morgane sont fréquemment représentées dans les manuscrits²⁴⁶. Les images de la première mettent en avant le côté soit inquiétant, soit bénéfique de la fée selon que les enluminures représentent l'enlèvement de Lancelot²⁴⁷ ou l'enfance de ce dernier et de ses jeunes cousins, Bohort et Lionel, auprès de la Dame qui veille sur eux avec une bienveillance maternelle²⁴⁸. La seconde est peinte dans des scènes qui reflètent sa négativité, liées notamment à la captivité de Lancelot chez la fée²⁴⁹. Le chevalier est souvent montré alité et endormi car drogué par des potions, négociant avec Morgane les conditions de sa libération, ou s'évadant de prison. L'épisode dit « des trois enchanteresses » où la fée – avec l'aide de ses comparses la reine de Soresstan et Sebile – kidnappe Lancelot, assoupi sous un arbre en forêt, est aussi souvent représenté²⁵⁰.

Les images expriment la dualité des êtres féeriques, l'un s'occupant de Lancelot et de ses cousins telle une mère, l'autre l'enfermant et le manipulant. Néanmoins, elles montrent surtout l'aspect inquiétant du merveilleux : les scènes d'enlèvement ou d'emprisonnement sont en effet prépondérantes. Par ailleurs, les fées sont rarement représentées en dehors de leurs châteaux. Le décor dans lequel elles évoluent (surtout castral, sinon aquatique ou sylvestre) est important pour signaler leur caractère hors du commun et marginal. Les milieux bâtis et naturels se mêlent pour signifier la nature « entre-deux » des fées, partagées entre l'Autre monde et la société courtoise, de même que la Dame du lac et Morgane sont toujours figurées avec des personnages humains dont elles sont proches ou auxquels elles s'opposent.

²⁴⁶ Voir les annexes, tableau 5, p. 11-12.

²⁴⁷ Amsterdam BPH 1 ; Cologny-Genève Martin Bodmer 105a ; Londres BL Add. 10293 ; Paris BnF Arsenal 3481, fr. 110, fr. 113, fr. 344, fr. 16999 ; New-York Morgan 805-806 ; Oxford BL Ash. 828 et Rawl. Q.b.6.

²⁴⁸ Lancelot est souvent montré dans les bras de la fée, discutant avec elle ou recevant son éducation. Bohort et Lionel sont aussi représentés avec la Dame du lac dans les manuscrits suivants : Cologny-Genève Martin Bodmer 105a ; Londres BL Add. 10293 ; Paris BnF Arsenal 3481, fr. 16999, fr. 111 ; New-York Morgan 805-806 ; Oxford BL Ash. 828.

²⁴⁹ Amsterdam BPH 1 ; Bonn S. 526 ; Cologny-Genève Martin Bodmer 105a ; Londres BL Add. 10293 ; BnF Arsenal 3481, fr. 110, fr. 111, fr. 112(1), fr. 114, fr. 122, fr. 333, fr. 339, fr. 344 ; New-York Morgan 805-806 ; Oxford BL Rawl. Q.b.6.

²⁵⁰ Londres BL Add. 10293 ; Manchester John Rylands University Library French Ms. 1 (Morgane non figurée) ; New-Haven Yale University Library Beinecke 229 ; Paris BnF fr. 111, fr. 115, fr. 122, fr. 123, fr. 333, fr. 339, fr. 344, fr. 1422, fr. 12573 ; Oxford BL Douce 199, Rawl. Q.b.6.

2.1.4. Les enchanteresses

D'autres personnages du roman de *Lancelot du Lac* utilisent des breuvages ou des onguents pour mettre le roi Arthur ou les chevaliers en leur pouvoir, mais ils sont nommés « enchanteresses » et non « fées », bien que la frontière entre ces deux types féminins soit ténue. La distinction entre fées et enchanteresses s'avère, en effet, plutôt confuse puisque la fée est peu à peu dépouillée des pouvoirs magiques qui la caractérisent dans la littérature à la fin du Moyen Âge²⁵¹. Les enchanteresses, êtres généralement maléfiques et manipulateurs, peuvent être rapprochées de sorcières, c'est-à-dire de mortelles possédant un savoir singulier et occulte²⁵², et du versant négatif de la féerie, symbolisé dans le roman de *Lancelot* par Morgane. Les principales enchanteresses du *Lancelot du Lac* sont Camille de la Roche, la fausse Guenièvre, la mère du géant Caradoc, Brisane, la reine de Soresan et Sebile. Les deux dernières constituent d'ailleurs avec Morgane un groupe de « trois enchanteresses » qui enlève Lancelot et l'emprisonne au château de la Charrette.

Camille de la Roche et la fausse Guenièvre sont les causes d'incartades amoureuses du roi Arthur qui commet le péché d'adultère, comme son épouse avec Lancelot. Le souverain rencontre Camille de la Roche alors qu'il se trouve, avec ses troupes, à Arestel en Écosse pour combattre les Irlandais et les Saxons. Seul le château de Camille n'a pas été détruit. Arthur tombe éperdument amoureux de la demoiselle et se surpasse au combat pour l'impressionner. Camille l'invite dans son château sous prétexte de le féliciter pour sa vaillance et de passer la nuit avec lui. Mais le roi, tombé dans un guet-apens, est fait prisonnier. Aucun doute n'est laissé dans le récit sur les accointances de Camille avec la magie : « Et en la Roce avoit une damoisele qui avoit non Gamyle, si savoit plus d'enchantemens que nule feme ; et moult estoit bele. Si estoit del lignage as Saisnes. Et li rois Artus amoit celle damoisele²⁵³ ». Une demoiselle prisonnière de l'enchanteresse ajoute « [...] par ses livres feroit elle courre une aigue contremont²⁵⁴ ».

²⁵¹ HARF-LANCNER Laurence, 1984, p. 422.

²⁵² Voir notamment LECOUEUX Claude, 2005 [1992] ; SNYDER Patrick, 2000 ; KIECKHEFER Richard, « Magie et sorcellerie en Europe au Moyen Âge », dans MUCHEMBLED Robert (éd.), 1994, p. 17-44.

²⁵³ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 878, § 866.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 915, § 902.

La fausse Guenièvre, à l'instar de Camille, séduit le roi Arthur²⁵⁵. Cette demoiselle ressemble trait pour trait à la reine Guenièvre dont elle est la demi-sœur. Elle est la fille illégitime du roi Léodagan – le père de Guenièvre – et de l'épouse de son sénéchal : « Et autresi avoit ele a non Genievre, si estoient ambedous d'une samblance que la ou eles furent assamblees ne reconnoissoit on l'une de l'autre²⁵⁶ ». La jeune femme élabore un plan avec son ami le chevalier Bertelai pour faire croire à la cour d'Arthur que les deux femmes ont été échangées le jour de leur mariage avec le roi et qu'elle est la véritable reine du royaume de Logres. Après avoir capturé Arthur par ruse lors d'une chasse au sanglier, la fausse Guenièvre l'emprisonne dans son château au royaume de Carmélide. Elle use alors de breuvages et d'incantations magiques pour garder le roi en son pouvoir et obtient de lui la couronne et le bannissement de la reine légitime. Mais la trahison de la demoiselle finit par être dévoilée et celle-ci meurt dans d'étonnantes circonstances. Elle est subitement frappée d'un mal dont les symptômes suggèrent la lèpre (perte des sens, paralysie, pourriture des membres) et qui est qualifié par les auteurs de « grant merveille » et de mort « si diverse », c'est-à-dire étrange. Outre les philtres d'amour, les éléments permettant d'identifier la fausse Guenièvre comme une enchanteresse sont le caractère improbable et étonnant, d'une part, de sa similarité physique parfaite avec la reine Guenièvre, d'autre part, de sa mort. Ces faits constituent des faits merveilleux car littéralement « extraordinaires ».

La mère de Caradoc représente elle aussi l'aspect très négatif des enchanteresses. Elle est une vieille femme décrite comme perfide, scélérate et déloyale (« la plus desloiaus vielle qui soit en tout le monde »²⁵⁷) et pratiquant l'art des sortilèges maléfiques. Elle met un onguent empoisonné sur les plaies de Gauvain, accusé d'avoir tué un des fils de l'enchanteresse, pour prolonger les souffrances du chevalier, retenu captif dans la prison du château de Caradoc. L'enchanteresse est également responsable du sort du chevalier Driant : depuis un combat contre Caradoc, Driant est maintenu prisonnier dans un coffre enchanté dont il ne peut être libéré que par le meilleur chevalier du monde. Il est, de plus, condamné à supporter indéfiniment la douleur des blessures infligées durant le combat. L'enchanteresse est un être néfaste et cruel.

²⁵⁵ ROCKWELL V. Paul, « The Falsification of Resemblance : Reading the False Guenièvre », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1991 ; HARF-LANCNER Laurence, « Les deux Guenièvre dans le *Lancelot* en prose », dans BUSCHINGER Danielle (dir.), 1984, p. 63-73 ; KENNEDY Elspeth, « The Two Versions of the False Guinevere Episode in the Old French Prose Lancelot », *Romania*, 1956, p. 94-104.

²⁵⁶ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1012, § 80.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 1124, § 192.

Le cas de Brisane est différent. Contrairement à Camille et à la fausse Guenièvre, elle ne cherche pas à charmer le roi Arthur mais Lancelot. Elle réunit toutes les caractéristiques de l'enchanteresse : l'usage des potions, la ruse, le savoir – associé à la vieillesse puisque Brisane paraît être « une dame de si grant aage qu'elle pooit bien avoir .c. ans²⁵⁸ ». Brisane empoisonne Lancelot pour qu'il s'unisse charnellement à Élizabel et engendre avec celle-ci Galaad. Bien que le moyen pour parvenir à ses fins soit discutable, l'objectif poursuivi par Brisane est louable, contrairement à celui de Camille, de la fausse Guenièvre ou de la mère de Caradoc.

Enfin, l'épisode où Morgane, la reine de Soresan et Sebile découvrent Lancelot endormi en pleine forêt mêle fées et enchanteresses, unies dans une même action. Touchées par la beauté du chevalier, elles décident – sur l'initiative de Morgane – de l'enlever et de l'obliger à choisir la plus belle d'entre elles. Le texte précise que ces trois enchanteresses « estoient les III femes del monde qui plus savoient d'enchantements sans la Dame del Lac²⁵⁹ ». Mais, évidemment, Lancelot, une fois ses esprits retrouvés, refuse de se prêter au jeu et déclare : « Par foi, je suis enfanmentés [en proie à un sortilège] ou je ne sais que dire de moi meïsme²⁶⁰ ». Le chevalier « dist que dyables l'ont emporté là²⁶¹ » et traite les enchanteresses de « viellotes » qu'il ne pourra jamais préférer à la reine Guenièvre. Les personnages féminins utilisant les enchantements sont une nouvelle fois comparées à des créatures d'origine diabolique par les auteurs, comme nous l'avons constaté pour la Dame du lac. Nous remarquons aussi que la vieillesse est un trait commun à plusieurs fées et enchanteresses (Morgane, la reine de Soresan, Sebile, Brisane, la mère de Caradoc) car la laideur physique reflète celle morale. Même le corps de la fausse Guenièvre finit par pourrir et révéler ainsi la noirceur du personnage. À l'opposé, d'autres enchanteresses séduisent par leur grande beauté (Camille, la fausse Guenièvre (du moins dans un premier temps)). Le corps reflète la nature suspecte des femmes, soit qu'il l'exprime clairement (assimilation de la vieille femme à la sorcière), soit qu'il reprenne le thème – largement répandu au Moyen Âge – des apparences trompeuses (beauté illusoire de la fée séduisante). Autre point commun entre ces personnages, la reine Guenièvre en cristallise les désirs et les actes, les enchanteresses souhaitant presque toutes, d'une manière ou d'une autre, s'accaparer la vie, le statut et les hommes aimés de la souveraine, à l'instar de la fée Morgane.

²⁵⁸ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 232, § 212.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 198, § 182.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 199, § 183.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 200, § 183.

De ce fait, les enchanteresses sont surtout représentées dans des scènes montrant leur caractère manipulateur et/ou séducteur, en train d'affabuler ou de charmer les personnages masculins à l'aide de breuvages empoisonnés. Elles sont également figurées, telle Morgane, dans des scènes d'emprisonnements.

La fausse Guenièvre semble être, d'après les images, l'enchanteresse la plus appréciée des enlumineurs. Elle est en effet représentée dans quatorze manuscrits, soit accusant la reine d'avoir usurpé sa place, soit en compagnie du roi Arthur, soit se confessant avant de mourir²⁶². L'épisode des « trois enchanteresses » fait aussi l'objet d'images abondantes (quatorze manuscrits)²⁶³. L'ambivalence du personnage de Morgane est entretenue par l'iconographie puisqu'elle est autant montrée dans son rôle de fée, emprisonnant Lancelot, que dans celui d'enchanteresse, enlevant le chevalier avec la reine de Soresan et Sebile. En revanche, les trois autres enchanteresses – Camille, Brisane et la mère de Caradoc – sont rarement figurées²⁶⁴. Les enchanteresses, comme les fées, évoluent principalement dans des milieux castraux et sylvestres. Elles sont, par ailleurs, souvent figurées dans une chambre, espace lié à la sexualité symbolisant, dans leur cas, une féminité angoissante.

L'ambivalence des personnages féminins paraît fasciner les enlumineurs puisque les épisodes avec des enchanteresses les plus représentés dans les manuscrits sont ceux relatifs à la fausse Guenièvre, qui dédouble la vraie reine, et aux « trois enchanteresses », où une même figure semble être triplée. Les images des enchanteresses renvoient souvent à celles de Morgane, soit à cause de leur sujet (emprisonnement d'un personnage masculin), soit car la fée, assimilée à une enchanteresse, y est aussi figurée. Nous remarquons également l'importance de la sexualité, un des principaux ressorts de l'action des enchanteresses : les enluminures représentant Camille (Bonn S. 526, folio 254) ou la fausse Guenièvre (BnF fr. 111, folio 97v) au lit avec Arthur font partie des rares images érotiques de l'iconographie du *Lancelot*. De plus, Brisane est montrée dans deux images à la porte de la chambre de Lancelot et d'Élizabel, dont elle permet l'union sexuelle grâce à ses potions (BnF Arsenal 3480, folio 239 ; fr. 118, folio 398v). Les enchanteresses synthétisent les figures de la séductrice et de la sorcière, et symbolisent une féminité castratrice et inquiétante.

²⁶² Voir notre note 182, p. 63 pour les références des manuscrits.

²⁶³ Voir notre note 250, p. 76.

²⁶⁴ Deux images de chaque personnage dans les manuscrits : Camille : Bonn S. 526 et Rennes BM 255 ; Brisane : Paris BnF Arsenal 3480 et fr. 119 ; la mère de Caradoc : Londres BL Add. 10293 et Paris BnF fr. 111.

En résumé, les personnages féminins du *Lancelot* se rattachent à l'ensemble des thèmes essentiels du roman (le merveilleux, l'amour, l'aventure chevaleresque...), tous incarnés par un type spécifique (la fée, la dame souveraine, la demoiselle...). Ils renvoient aussi à des sujets sans doute importants aux yeux des lecteurs comme la royauté (Guenièvre) ou la religion (moniales). Certains personnages principaux sont les alliés du héros (Guenièvre, Dame du lac...), d'autres sont, au contraire, des éléments perturbateurs et transgressifs (Morgane, enchanteresses), d'autres encore sont secondaires, plus ou moins stéréotypés. Grâce à leur variété et omniprésence dans la narration, les personnages féminins sont couramment peints dans les enluminures de manuscrits. La reine Guenièvre, pour l'amour de laquelle Lancelot réalise tous ses exploits, est logiquement la plus représentée. De même, les fées Dame du lac et Morgane sont souvent figurées car importantes et récurrentes dans le récit. Mais d'autres personnages, au rôle plus mineur, peuvent aussi être représentés, soit qu'un commanditaire ait eu pour eux un intérêt particulier, soit que les enlumineurs aient pris l'habitude de représenter l'épisode où ils apparaissent (c'est le cas, par exemple, de la fille du comte de Valingues ou de la cousine du roi des Cent Chevaliers peintes dans respectivement onze et dix manuscrits²⁶⁵).

Toutefois l'identité flexible, imprécise, des personnages féminins dans le roman rend délicate une classification typologique aux limites forcément mouvantes. Dès le début du *Lancelot*, Élane et Évaïne, sœurs au destin identique, forment les deux visages d'une même entité évoluant tour à tour dans les mondes profanes et religieux. L'ambivalence de Guenièvre est constante, que ce soit dans le *Lancelot* ou des textes antérieurs du XII^e siècle. La reine, plus belle qu'une fée aux yeux de Lancelot, est, de fait, un personnage hors norme. Cependant, elle n'est pas décrite davantage, comme si sa beauté était ineffable. Guenièvre est aussi vertueuse, qualité conventionnelle pour une souveraine dans la littérature courtoise. Les images reflètent cette dualité, puisqu'elles montrent les liens de Guenièvre avec soit Lancelot, soit le merveilleux féerique, plutôt qu'avec Arthur. De plus, l'épisode de la fausse Guenièvre, double identitaire de la reine avec laquelle elle se confond, est couramment représenté dans les manuscrits. Par ailleurs, les lieux fréquentés par les dames et leurs rôles dans la narration peuvent les rapprocher des fées : celle de Malehaut, par exemple, capture Lancelot et veut le séduire, à l'instar de Morgane. Mais elle change ensuite radicalement et devient, comme la Dame du lac, l'alliée bienveillante du chevalier et de Guenièvre. Par ailleurs, certaines jeunes

²⁶⁵ Pour les références des manuscrits, consulter les annexes, tableau 10, p. 22-23.

filles proviennent des royaumes des fées, dont elles sont les envoyées. D'autres dames et demoiselles sont les parfaits pendants du héros courtois : les chevaliers se battent pour sauver la vie ou préserver l'honneur de femmes en détresse. La demoiselle Élizabel est particulièrement troublante car son évolution dans le roman lui fait épouser successivement les traits de deux opposés féminins, la chaste vierge et la séductrice tentatrice. De plus, elle est associée à l'enchanteresse Brisane et Lancelot, sous les effets d'un poison, la confond avec Guenièvre. Élizabel est donc très énigmatique. Quant à la Dame du lac et Morgane, antithèses l'une de l'autre, elles sont, de surcroît, des êtres hybrides, à l'origine des femmes mortelles devenues fées après avoir reçu un apprentissage. Elles partagent certains de leurs attributs avec les enchanteresses qui, comme elles, connaissent la science des enchantements. Ces dernières sont des fois très belles, telles des fées, d'autres fois vieilles et laides, à l'instar de sorcières. Elles opèrent la transition entre ces deux figures féminines.

L'ambivalence des personnages féminins se traduit également par une dénomination flottante, semblant parfois arbitraire : Morgane et la Dame du lac, par exemple, sont nommées « fées » une seule fois, sinon désignées comme des demoiselles, dames, diables, déesses, enchanteresses. Des personnages sont indifféremment appelés « dame » ou « demoiselle ». Par ailleurs, les noms de quelques-uns changent au cours du roman, si du moins ils en possèdent. La dame de Malehaut est présentée comme « la reine des dames », mais n'est pas une souveraine. De surcroît, les relations tissées entre les personnages accentuent leur ambiguïté. Il y a, en effet, de nombreuses interactions dans le récit entre les différents types féminins ce qui peut renforcer la confusion sur leur véritable essence : Guenièvre, en particulier, entretient des rapports complices avec la Dame du lac dont elle reçoit un écu magique. La reine de Soresan, l'enchanteresse Sebile et la fée Morgane sont réunies dans un même épisode. Le doute sur l'identité des personnages féminins – qui apparaissent dans des scènes similaires, partagent des traits, attributs ou origines communs malgré leurs différences – est savamment entretenu par les auteurs afin de suggérer leur nature sinon merveilleuse, du moins incertaine. De même, les enlumineurs jouent de ces liens complexes et troubles entre les personnages pour façonner ces derniers dans les images et certainement ainsi susciter une interrogation à leur sujet chez les lecteurs.

2.2. ENTRE REPRÉSENTATIONS-TYPES ET ANALOGIES : DES APPARENCES PARFOIS TROMPEUSES

Bien que Lancelot du Lac soit le héros éponyme du roman, celui-ci n'exclut pas les péripéties d'autres chevaliers dont les aventures sont aussi relatées. Le *Lancelot* forme un ensemble cohérent, mais sa narration entrelacée est également constituée de récits morcellés dans lesquels le lecteur est amené à circuler. Les auteurs multiplient les épisodes et personnages, qui ne se conçoivent pas isolément les uns des autres, puisqu'ils sont liés plus ou moins étroitement dans un réseau narratif complexe. Certains protagonistes importants apparaissent à plusieurs moments du récit, de plus, pour des besoins narratifs, les auteurs réutilisent régulièrement les mêmes types de scènes ou de personnages, renforçant de cette manière l'aspect répétitif et cyclique de l'histoire²⁶⁶, composée d'événements semblables qui se reproduisent entre des faits plus essentiels et marquants. Les enlumineurs représentent donc souvent dans les manuscrits des scènes similaires, qui peuvent sembler standardisées : à l'instar des histoires croisées du roman, les images s'organisent en un cycle peint formant un réseau au sein duquel les scènes se font écho par leur thème et leur composition. Rappelons que l'étude comparative d'images – au sein d'une ou de plusieurs œuvres – afin d'analyser les rapports visuels entre elles, leurs relations thématiques et formelles, d'analogie, d'opposition ou d'association, fait partie des méthodes fondamentales utilisées par les historiens de l'art, notamment Erwin Panofsky²⁶⁷.

La typologie des personnages féminins du *Lancelot* révèle que les rôles attribués à ces derniers sont souvent récurrents, parfois stéréotypés (comme peuvent d'ailleurs aussi l'être

²⁶⁶ Sur la notion de cycle dans la littérature médiévale, voir MORAN Patrick, « Lectures cycliques : le réseau interromanesque dans les cycles du Graal du XIII^e siècle », *Perspectives médiévales*, 2012 [en ligne], disponible à l'adresse <http://peme.revues.org/1723> ; DOUGLAS Kelly, « Interlace and the Cyclic Imagination », dans DOVER Carol (dir.), 2003, p. 55-64.

²⁶⁷ La création des images médiévales fonctionne par raisonnement analogique, comme l'a montré Erwin Panofsky (*Analogiebildung*) selon lequel les images nouvelles, créées à partir d'autres apparentées préexistantes, relient des thèmes « selon un principe d'affinités associant tantôt la ressemblance des contenus malgré la différence des formes, tantôt la ressemblance des formes malgré la différence des contenus ». Voir PANOFSKY Erwin, articles « L'Ecce Homo de Jean Hey. Réflexion sur son auteur, son commanditaire et son iconographie » et « *Imago Pietatis*. Contribution à l'histoire des types du Christ de Pitié/Homme de douleurs et de la *Maria Mediatrix* », dans l'ouvrage du même auteur, 1997, p. 13-27 [*Festschrift für Max J. Friedländer zum 60 Geburtstag*, Leipzig, 1927, p. 261-308] ; p. 109-123 [*Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, Bruxelles, t. V, 1956, p. 95-132].

ceux des hommes, figurés dans d'innombrables scènes de combats). La succession d'épisodes qui se ressemblent (scènes de rencontre, de chevauchée, de secours porté par un chevalier à une femme, d'emprisonnement...) entraîne la multiplication d'images conventionnelles montrant les personnages féminins dans des situations comparables, suivant un modèle iconographique commun. Cela permet de structurer le cycle d'enluminures en lui donnant une cohérence narrative et visuelle. Les images, lorsqu'elles sont très proches ou identiques, forment des repères²⁶⁸ utiles qui sollicitent la mémoire du lecteur²⁶⁹ pour l'aider à suivre l'histoire, à opérer des liens entre différents personnages et actions, successives, simultanées ou distinctes.

Mais la typologie des personnages féminins montrent que ceux-ci ont également des rôles ambivalents, à cause d'une identité féminine elle-même ambiguë. Or, nous remarquons que l'analogie détermine, dans certaines images, la représentation des personnages féminins. La connexion formelle entre les enluminures rapproche des personnages aux rôles et natures très divers, et parfois sans lien dans le texte : comment les analogies entre les images – au-delà de témoigner de l'existence de représentations codifiées – contribuent-elles à l'expression d'une ambiguïté féminine ? Il est, en effet, possible d'imputer la présence d'images aux compositions très proches dans les cycles d'enluminures à une iconographie standardisée. Toutefois, nous pouvons aussi mettre cela en rapport avec le thème, largement développé au Moyen Âge, des apparences illusoires : la similarité des images confère une unité visuelle trompeuse à une partie des représentations de personnages féminins qui sont amalgamés malgré leur hétérogénéité, voire leur antagonisme. L'analogie, en mettant en regard les personnages – suivant ou non la relation établie entre eux par la narration –, oriente et complexifie la compréhension par le lecteur de l'identité et de la signification de ces derniers. Elle fait ressortir des points communs entre des protagonistes pour suggérer l'identité véritable d'un personnage, ou exprimer l'idée que l'on s'en fait. Paradoxalement, elle peut aussi souligner une dissemblance, mettant de fait en difficulté le lecteur qui ne peut pas se fier aux apparences pour saisir un personnage qui en évoque un autre, sans pour autant lui être vraiment semblable.

²⁶⁸ Citons à ce sujet Carol Dover qui remarque la récurrence d'éléments de décor et d'objets, décrits de façon identique dans le texte du *Lancelot*, qu'elle nomme des « landmark images », des séries d'images structurant le récit pour aider le lecteur à se repérer et capter son attention. Les images mentales ainsi créées, et les images peintes des manuscrits, ont sur ce point des fonctions similaires. DOVER Carol, « The Book of Lancelot », dans DOVER Carol (dir.), 2003, p. 91. Voir aussi WHITAKER Muriel, 1990, p. 48-49.

²⁶⁹ Voir CARRUTHERS Mary, 1998 et 1990.

Dans un premier temps, nous étudierons des cas où l'analogie, due à une convention de représentation ou à une erreur manifeste de l'enlumineur, peut conduire à une compréhension ou identification erronée d'un personnage. L'image ne se suffit pas à elle-même, il est nécessaire pour le lecteur de se référer au texte pour accéder au sens de la scène peinte. Dans un second temps, nous verrons des exemples où l'analogie enrichit la signification de l'image. Les enlumineurs créent des similitudes, plus ou moins prononcées, pour rapprocher une humaine et une fée, un personnage ambigu dans le récit et un autre au rôle soit positif, soit négatif, qui en influence la perception. L'analogie est alors au service de l'interprétation.

La similitude des images peut induire le lecteur en erreur en influençant sa perception d'un personnage, appréhendé différemment de ce qu'il est réellement dans le récit. L'aspect standardisé de certaines scènes, qui reprennent un même modèle pour représenter de façon indifférenciée plusieurs personnages, peut en effet conduire le lecteur à une mauvaise compréhension de l'image s'il n'a pas recours au texte.

C'est notamment le cas des scènes d'emprisonnement du roi Arthur ou d'un chevalier, où il n'est pas toujours aisé de distinguer une fée ou une enchantresse geôlière, agissant selon son libre arbitre, d'une femme souhaitant aider le captif. Dans le manuscrit d'Oxford Rawl. Q.b.6 (c. 1320-1330) sont représentés à l'intérieur d'initiales historiées les emprisonnements d'Arthur par la fausse Guenièvre (folio 123v), de Lancelot chez Morgane (folio 154) et de Lancelot par le sénéchal de Gorre (folio 186). Arthur et l'enchantresse, vêtus respectivement d'une robe rose ou bleue, sont figurés face-à-face à l'intérieur d'une tour à la porte fermée (Fig. 4). L'image de Lancelot et Morgane a une composition identique (Fig. 5). Les deux personnages se font face et discutent dans une tour encadrée de tourelles et close par une porte dotée d'une imposante serrure. Morgane est à gauche, comme la fausse Guenièvre, et Lancelot à droite, à l'instar d'Arthur. L'inversion des couleurs des vêtements constitue la seule différence notable avec l'image précédente : la fée porte une robe bleue et Lancelot une robe rose. L'épouse du sénéchal de Gorre est figurée dans une scène analogue bien que, contrairement à Morgane et à la fausse Guenièvre, elle ne soit pas responsable de l'emprisonnement (Fig. 6). Elle pourrait constituer le pendant positif de la fée et de l'enchantresse. Cependant, comme ces dernières, elle est amoureuse du prisonnier, et le libère momentanément pour qu'il participe à un tournoi à condition qu'il lui accorde ce qu'elle désire et revienne ensuite en prison. Même si la dame prend des risques pour Lancelot en désobéissant à son mari, ces points communs avec la fée et l'enchantresse modèrent le caractère bienveillant du personnage. Les compositions identiques des images souligneraient

donc l'attitude ambiguë envers Lancelot de l'épouse du sénéchal, et révéleraient toute la dualité du personnage qu'elles ne permettent pas de différencier de Morgane et de la fausse Guenièvre qui semblent être ses homologues. La corrélation entre la fée, l'enchanteresse et l'épouse du sénéchal est accentuée par le fait que les initiales ne possèdent pas de rubriques précisant clairement au lecteur l'identité et la nature des relations entre les personnages représentés afin d'atténuer ou d'éviter l'amalgame. Toutefois, nous remarquons dans les marges des feuillets la présence d'hybrides qui regardent l'épouse du sénéchal mais se détournent de Morgane et de la fausse Guenièvre, peut-être pour signifier ainsi le rejet de ces personnages.

La ressemblance entre ces trois images du manuscrit d'Oxford Rawl. Q.b.6 est quasi parfaite, néanmoins, les enlumineurs introduisent parfois quelques différences iconographiques pour signifier la divergence profonde des personnages, malgré l'apparente homogénéité des scènes figurées.

Nous le constatons pour les représentations d'Arthur prisonnier chez la fausse Guenièvre (folio 268v), de Gauvain captif à la Douloureuse Tour (folio 279) et de Lancelot emprisonné par Morgane (folio 289v) dans le manuscrit de Bonn S. 526 (1286). Les trois miniatures ont des compositions similaires : la fausse Guenièvre, la demoiselle de la Douloureuse Tour et Morgane sont peintes dans la partie gauche de l'image, tandis que les hommes captifs sont représentés à l'intérieur de la tour d'un château dans la partie droite (Fig. 7). Les femmes sont vêtues de robes rouges, leur peau est pâle, elles portent des coiffes blanches et regardent en direction des prisonniers qui sont bien gardés, comme l'indique l'architecture massive des châteaux, dotés de créneaux et de plusieurs tours. Seules les attitudes des personnages féminins varient : la fausse Guenièvre et Morgane font un geste autoritaire, index pointé, car elles ont capturé Arthur et Lancelot pour les maintenir sous leur emprise²⁷⁰. En revanche, la demoiselle de la Douloureuse Tour tend un onguent à Gauvain pour qu'il puisse guérir ses blessures. Malgré de nombreuses similitudes entre les trois images composées suivant le même modèle²⁷¹, le remplacement d'un geste par un autre révèle que la jeune fille est en fait l'antithèse de la fée et de l'enchanteresse. Nous signalons aussi que la ressemblance formelle entre les images est ici justifiée par l'enchaînement ou la simultanéité des épisodes dans le récit : la captivité de Gauvain à la Douloureuse Tour suit en effet

²⁷⁰ Sur l'analyse des gestes dans l'iconographie médiévale, voir GARNIER Français, 1982 et 1989. Sur l'interprétation des gestes au Moyen Âge, consulter *Le geste et les gestes au Moyen Âge*, actes de colloque du CUERMA, 1998 ; SCHMITT Jean-Claude, 1990.

²⁷¹ Sur le thème de la prison au Moyen Âge, consulter FRITZ Jean-Marie, MENEGALDO Silvere (dir.), 2012.

immédiatement l'emprisonnement d'Arthur chez la fausse Guenièvre. Lancelot est, de plus, capturé par Morgane pendant que Gauvain se trouve à la Douloureuse Tour. Le chevalier sera provisoirement libéré de prison par la fée pour aller secourir Gauvain. Les situations du roi et des chevaliers sont mises en parallèle pour rappeler leur entremêlement dans le roman.

Ces trois épisodes sont aussi peints de manière analogue dans le manuscrit plus tardif de la BnF fr. 114 (c. 1470, folios 313v, 336v et 341v). L'aspect extérieur des prisons est semblable dans les trois miniatures, notamment le décor sculpté encadrant les fenêtres (Fig. 8). Arthur, Lancelot et Gauvain apparaissent derrière les barreaux de leurs cellules. Le roi et Lancelot font respectivement un pacte avec soit l'enchanteresse, soit la fée, pour définir les conditions de leur libération. La demoiselle de la Douloureuse Tour ressemble fortement à la fausse Guenièvre : elle est vêtue d'une robe rouge, a la même coiffure, se dirige vers Gauvain comme cette dernière s'approche d'Arthur. Cependant, sa situation et ses intentions sont radicalement différentes de celles de Morgane et de la fausse Guenièvre. Celles-ci se confrontent aux prisonniers et ont une attitude vindicative (Morgane fait un geste d'autorité (index pointé) vers Lancelot et la fausse Guenièvre de dialogue (main ouverte tendue en direction d'Arthur) pour obtenir ce qu'elle veut). La fée et l'enchanteresse exercent un ascendant sur le roi et le héros. La prison reflète leur domination sur les hommes et les événements²⁷². À l'inverse, l'impression d'oppression est absente de l'image de la demoiselle de la Douloureuse Tour, qui se trouve éloignée de Gauvain au second plan. La position de la jeune fille indique que celle-ci, comparable visuellement à Morgane et à la fausse Guenièvre à cause de son apparence physique et du sujet de l'image (la prison), est en fait leur opposée. En effet, la demoiselle n'est pas une geôlière mais, au contraire, la captive de Caradoc, à l'instar de Gauvain. De plus, elle vient à la rencontre du chevalier pour le soigner, et a donc un caractère très bénéfique.

Dans ces exemples de scènes d'emprisonnement, l'analogie connecte entre eux des épisodes qui ne sont pas toujours liés dans la narration grâce à un thème commun. La correspondance des images peut être presque totale (à part quelques détails comme la couleur des vêtements) ou partielle, un élément qui varie suffisant à modifier profondément la perception du sens de la scène (tel l'emplacement dans l'image ou le geste d'un personnage). Le lecteur doit lire attentivement le texte ou le connaître pour comprendre qu'il n'a pas affaire au même genre de personnage et la signification de la mise en relation des scènes dans les

²⁷² Sur les représentations liées au thème du pouvoir exercée par la femme dans l'art et la littérature, voir l'ouvrage de SMITH Susan, 1995.

enluminures. L'épouse du sénéchal ou la demoiselle de la Douloureuse Tour peuvent sinon être perçues négativement à l'instar de la fée Morgane ou de la fausse Guenièvre qu'elles évoquent. La cause de ces représentations analogues est surtout l'emploi de modèles iconographiques prédéfinis pour peindre des scènes courantes dans le récit. Mais, parfois, comme pour l'épouse du sénéchal, la similarité des images est à mettre en rapport avec l'ambivalence du personnage. Dans tous les cas, les personnages féminins gagnent en densité en étant mis en regard les uns par rapport aux autres. Ainsi, l'humanité de la demoiselle de la Douloureuse Tour, qui n'a pas capturé Gauvain et éprouve pour lui de compassion, est exprimée par le geste du personnage qui tend un onguent au chevalier (Bonn S. 526) ou par sa position à distance de celui-ci (BnF fr. 114). La qualité de la jeune fille est opposée au comportement de Morgane et de la fausse Guenièvre qui renvoient à une féminité inquiétante et sont montrées comme des créatures puissantes, restant proches des hommes pour les maintenir en leur pouvoir. Quant à l'épouse du sénéchal, l'absence d'individualisation du personnage – impossible à distinguer visuellement de la fée ou de l'enchanteresse – prête à confusion et sème le trouble sur son identité profonde.

À ce propos, l'analogie est parfois poussée à son paroxysme, si bien que deux personnages se confondent, l'un semblant se substituer à l'autre dans une scène dans laquelle il n'est pourtant pas censé apparaître. Un personnage secondaire peut, par exemple, être rapproché d'un autre principal, qui sert de référent iconographique. Un exemple éloquent de ce cas de figure est celui de l'association entre Guenièvre et la demoiselle d'Hongrefort dans le manuscrit de la BnF fr. 115 (c. 1470, folios 380v et 386v). Les deux personnages apparaissent dans des scènes au sujet commun, qui se suivent dans la narration, et dont la représentation, dans le manuscrit fr. 115, semble s'être dédoublée (Fig. 9). En effet, les miniatures illustrant l'épisode où le chevalier Margonde du Neuf Château se remet prisonnier à Guenièvre et celui où Galinde se rend à sa nièce la demoiselle d'Hongrefort sont très semblables : à gauche, Margonde ou Galinde sont respectivement agenouillés devant Guenièvre ou la demoiselle d'Hongrefort représentées, à droite, entourées d'autres dames et demoiselles. Seul l'environnement de l'action change : Guenièvre et Margonde se trouvent à l'intérieur d'un château, tandis que Galinde et la demoiselle d'Hongrefort sont devant l'entrée d'un château. Les visages et les gestes de Guenièvre et de la demoiselle sont les mêmes. Les deux femmes, debout, regardent les chevaliers. Leurs mains droites sont ouvertes et leurs mains gauches, tendues vers les chevaliers, saisissent l'épée remise par Margonde ou effleurent la main de Galinde. Elles portent, de plus, une longue robe de couleur brune. L'habit de Guenièvre comporte de la fourrure d'hermine, symbole de son statut royal.

Toutefois, il est surprenant de constater que la demoiselle d'Hongrefort, à l'instar de la reine, est coiffée d'une couronne. Il s'agit sans doute d'une erreur de l'enlumineur qui aurait mal interprété la scène, bien que les rubriques distinguent bien la « royne » et la « damoiselle »²⁷³. Ces épisodes sont aussi rapprochés par leur traitement iconographique dans des manuscrits du *Lancelot* produits à la fin du XIII^e siècle (BnF fr. 123, c. 1275, folios 8 et 14 ; fr. 344, c. 1290, folios 335 et 339v). Mais, même si les compositions des images comportent des éléments communs, Guenièvre est clairement différenciée de la demoiselle d'Hongrefort par le port de la couronne et d'autres attributs royaux qui lui sont réservés (trône, vêtement orné de fourrure d'hermine). La confusion entre les personnages n'est donc pas permise.

L'assimilation de la demoiselle et de la reine s'explique par la proximité narrative des épisodes et une situation comparable qui invitent à opérer un lien entre elles. La figure de Guenièvre se reflète dans celle de la jeune fille qui lui emprunte ses traits, voire ses attributs distinctifs. L'enlumineur a, peut être involontairement, totalement associé les deux personnages qui ne sont plus différenciés. Le sentiment de « déjà-vu » du lecteur face à l'image de la jeune fille, séparée de celle de la souveraine par seulement quelques folios, donne aussi plus de visibilité au personnage secondaire qui renvoie à une figure centrale du récit.

L'analogie, grâce à la comparaison qu'elle établit entre deux personnages, peut également révéler un choix créatif, une interprétation particulière d'un protagoniste par les enlumineurs. Elle sert, par exemple, à expliciter les rapports avec le merveilleux d'un personnage qui ressemble en apparence à une fée, pour lui être soit assimilé, soit confronté. L'enlumineur, dans ce cas, semble avoir sciemment créé une image ambiguë en appliquant les mêmes traits et caractéristiques iconographiques à des humaines et à des fées.

Par exemple, nous remarquons que la dame de Malehaut, dans plusieurs images, est figurée de manière équivoque puisqu'elle apparaît telle la fée soit Dame du lac, soit Morgane. Ces dernières étant l'antithèse l'une de l'autre, cela révèle une appréhension très différente de la dame de Malehaut selon les enlumineurs. Cela s'explique certainement par le fait que cette dernière a dans le roman un rôle paradoxal l'assimilant tour à tour à Morgane et à la Dame du

²⁷³ L'erreur peut provenir du fait que les rubriques ont été écrites après la réalisation des enluminures, ou d'instructions fausses données à l'enlumineur. Voir à ce sujet MEUWESE Martine, « Inaccurate Instructions and Incorrect Interpretations. Errors and Deliberate Discrepancies in Illustrated *Prose Lancelot* Manuscripts », *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society*, 2002, p. 319-344.

lac. En effet, la dame emprisonne Lancelot dans la prison de son château pour le punir d'avoir tué le fils de son sénéchal, puis commence à éprouver des sentiments pour son prisonnier. En cela, elle évoque la figure de la fée Morgane. Puis, la dame libère Lancelot et devient par la suite la confidente et l'amie proche de la reine Guenièvre, veillant sur les amours de la souveraine avec Lancelot, à l'instar de la Dame du lac. Les représentations de la dame de Malehaut soulignent donc l'identité trouble et mouvante du personnage. Ainsi, les images montrant Lancelot prisonnier chez Morgane et chez la dame de Malehaut sont comparables dans les manuscrits de Londres Add. 10293 (1316, folios 68 et 178), de la BnF fr. 16999 (c. 1340-1350, folios 76 et 217v) et fr. 111 (c. 1480, folios 47 et 113). Nous retrouvons dans les deux images du manuscrit de Londres le motif de la cage dans laquelle Lancelot se trouve allongé sur un lit tandis que Morgane ou la dame de Malehaut, toutes deux accompagnées d'une jeune fille, sont soit à l'intérieur de la prison, soit en train d'y entrer (Fig. 10). Les miniatures du manuscrit de la BnF fr. 16999 montrent Lancelot libéré de prison par la fée ou la dame : dans les deux cas, le personnage féminin se trouve à gauche de l'image, alors que le chevalier, à droite, tiré ou poussé par un geôlier, sort de prison. Morgane et la dame de Malehaut font le même geste et ont une apparence identique, excepté la couleur de leur robe (Fig. 11). Enfin, dans le manuscrit de la BnF fr. 111, les images ne sont pas identiques, mais présentent une analogie de situation et de sens car elles participent d'une même conception des rapports entre le prisonnier et ses geôlières (Fig. 12). La dame de Malehaut fait sortir Lancelot de prison pour qu'il lui révèle son nom et ses projets en échange de sa libération. La dame, assise sur un siège de bois ressemblant à un trône, est à l'intérieur d'un somptueux château dont l'architecture et le décor finement sculpté magnifient la figure féminine à laquelle ils servent d'écrin. Lancelot, représenté tel un vieil homme, est agenouillé devant la dame qui le surplombe, signifiant ainsi la domination qu'elle exerce sur le chevalier affaibli. La miniature qui représente la captivité de Lancelot chez Morgane reprend cette inversion des rôles hommes-femmes. Le château de Morgane, imposant, occupe l'ensemble de la surface de l'image pour exprimer, comme pour la dame de Malehaut, la puissance de la fée. À l'intérieur du château, Morgane regarde Lancelot à travers une fenêtre pour s'adresser à lui. Elle est dans une position de domination. Lancelot, à l'inverse, est dans une position d'infériorité, placé plus bas que la fée dans l'image, tête légèrement penchée en avant, main posée sur le cœur pour exprimer son refus de parler à Morgane. Ces deux images font explicitement référence à l'amour courtois, où l'amant doit obéissance et respect à la femme aimée, mais en détournent les valeurs puisque la dame de Malehaut et Morgane profitent de la situation pour dominer

physiquement et moralement le héros. Elles mettent ainsi en parallèle le pouvoir de la fée, créature merveilleuse régnant sur l'Autre monde, et celui de la dame idéalisée.

La dame de Malehaut peut aussi être figurée comme la Dame du lac, par exemple dans les manuscrits de la BnF fr. 110 (c. 1295, folios 189v, 204 et 215v) et d'Oxford Ashmole 828 (déb. du XIV^e siècle, folios 32v et 76). Trois initiales historiées du manuscrit fr. 110 montrent la Dame ou une demoiselle du lac et la dame de Malehaut assises face à des chevaliers (soit Lancelot, soit Gauvain). Les personnages féminins sont à gauche de l'image, vêtus de bleu, ceux masculins à droite, vêtus de rose ou rouge (Fig. 13). Il s'agit de scènes banales de conversation, ce qui peut expliquer leur représentation similaire, cependant, le manuscrit ne contient pas d'autre image figurant de manière identique un personnage féminin. Il est ainsi permis de penser que l'analogie n'est pas fortuite. La dame de Malehaut bénéficie également d'une analogie positive avec la Dame du lac dans le manuscrit d'Oxford Ashmole 828 (Fig. 14). La fée, sur le folio 32v du manuscrit, est peinte dans un château situé au milieu d'une forêt et entouré d'un lac. Elle est assise sur un banc face aux enfants Bohort et Lionel. Ses cheveux sont retenus par un filet, sa robe grise est complétée d'un ample manteau de couleur bleue. La fée, majestueuse et richement vêtue, est montrée telle une noble dame. Sur le folio 76 est représenté Lancelot captif de la dame de Malehaut dans un château identique à celui de la Dame du lac, le long duquel coule de l'eau. La dame de Malehaut est assise face à Lancelot vers lequel elle tend la main droite, à l'instar de la fée dans l'image précédente. Le chevalier est agenouillé, si bien qu'il paraît être de la même taille qu'un enfant. De surcroît, la dame de Malehaut a une apparence semblable à la fée, sauf pour la couleur de ses vêtements. L'isolement de Lancelot, retenu prisonnier à l'écart du monde extérieur par la dame, répond à celui de Bohort et Lionel élevés dans le domaine de la Dame du lac, hors du monde des hommes. Toutefois, nous remarquons l'absence d'arbres et la moindre place occupée par l'eau dans la seconde image par rapport à la première, peut-être pour accentuer la marginalité géographique de la demeure féerique. À nouveau, dans ces images, les figures de la dame et de la fée – d'ailleurs aussi nommée « Dame » – s'entremêlent, certainement pour sous-entendre un doute ontologique sur la dame de Malehaut et rappeler que celle-ci deviendra plus tard dans le récit l'amie fidèle de Lancelot et Guenièvre et veillera, comme la mère adoptive du héros, sur les amours du couple. Les éléments communs aux personnages dans le roman justifient leurs représentations analogues.

L'image de la Dame de Malehaut, dans ces exemples, oscille entre celle d'une dame courtoise et d'une fée, ce qui semble indiquer que l'origine potentiellement féerique du personnage, induite mais non affirmée par le texte, est intégrée par les enlumineurs. La mise

en parallèle de la dame avec Morgane ou la Dame du lac se manifeste par des compositions d'images parfois identiques, ou différentes mais comportant des similitudes (sujets, motifs, positions, attitudes et relations des personnages) et participant d'une même imagerie du merveilleux féerique. Ces similitudes constituent autant de repères visuels reliant des scènes qui peuvent, de fait, être appréhendées conjointement.

D'autres images peuvent lier une femme à une fée pour, au contraire, exprimer leur opposition. Ainsi, dans le manuscrit de Bonn S. 526 (1286, folios 174v et 179), les représentations des deux mères de Lancelot – Élane et la Dame du lac – sont ambiguës puisque celles-ci, figurées avec soit Adragain, soit Merlin, apparaissent dans des scènes très similaires qui, cependant, présentent une inversion des rôles féminins et masculins bouleversant le sens des images pour révéler l'antagonisme des personnages (Fig. 15).

À gauche de la première miniature, la fée est debout face à Merlin (folio 174v). Jeune et belle, elle porte une ample coiffe blanche. Merlin, à droite, est montré en homme âgé, barbu, appuyé sur un bâton et marchant pieds nus tel un ermite. L'index pointé de la Dame du lac en direction de Merlin exprime son ascendant sur l'enchanteur, amoureux de la fée qui refuse ses avances. Élane, à droite de la seconde miniature, est vêtue et coiffée comme la fée (folio 179). Elle porte en plus une couronne, alors qu'elle devrait être montrée comme une moniale. Sa ressemblance avec la Dame du lac est ainsi accentuée. Élane se trouve face à Adragain le Brun, un moine de l'ordre mendiant des Augustins, décrit dans le roman comme étant un homme âgé, ancien chevalier²⁷⁴. Adragain est donc représenté à l'instar de Merlin. Il pointe du doigt Élane pour lui reprocher de pleurer Lancelot qu'il sait vivant. Adragain est lié au merveilleux puisqu'il a connaissance de la vie de Lancelot au domaine féerique et est, de plus, l'oncle de la demoiselle Saraïde, au service de la Dame du lac. C'est pourquoi il occupe, dans l'image, la place réservée, dans la miniature précédente, à la fée. La Dame du lac et Adragain incarnent la force morale opposée à la faiblesse des sentiments reflétée par Merlin et Élane. L'analogie entre les compositions des miniatures souligne à la fois les ressemblances et les dissemblances entre personnages féminins et masculins qui, d'une image à l'autre, ont une apparence commune, mais sont en fait aux antipodes, comme l'exprime leur permutation.

Ces deux images du manuscrit de Bonn possèdent donc des éléments convergents (aspect physique, situation, attitude des personnages) qui mettent en avant le parallélisme des destins d'Élane et de la Dame du lac, unies par leur amour pour Lancelot, au début du roman.

²⁷⁴ « Ele [Élane] voit qu'il estoit de grant aage et que moult bien resambloit prodome [...] Il fu grans et corsus et ot les chaviaus entremellés de chaines [...] ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 88, § 81.

Mais elles contiennent aussi des éléments divergents : la symétrie inversée des images agit comme un miroir au reflet trompeur qui, sous une ressemblance superficielle, oppose l'humain au merveilleux, le féminin au masculin, la force au désespoir. Ainsi, les miniatures montrent la relation complexe nouée entre des personnages dont les histoires s'entrecroisent.

Enfin, des images peuvent, par leur correspondance visuelle, associer deux scènes qui n'ont pas de lien narratif dans le roman et des personnages aux rôles sans rapport direct, dont les situations et l'importance dans le récit sont différentes. Cela permet, par exemple, d'exprimer une vision singulière, positive ou négative, d'un personnage, selon le protagoniste avec lequel celui-ci est mis en relation.

Ainsi, les représentations d'Élizabel, figure ambivalente et paradoxale du *Lancelot*, dans les manuscrits de New-Haven Beinecke 229 et de la BnF fr. 344 (fin du XIII^e siècle) présentent des points communs avec celles d'autres personnages féminins plus anecdotiques du roman, mais dont nous pensons qu'ils révèlent la manière dont les enlumineurs considéraient la demoiselle. Dans le manuscrit Beinecke 229, Élizabel et une demoiselle rencontrée dans un pavillon par le chevalier Guerrehet sont reliées par des images aux formes (lettre O), dimensions (trois lignes de texte de hauteur), compositions (dans une chambre, une femme est couchée dans un lit, un ou deux hommes à son chevet la saisissent) et thèmes (trahison féminine) pareils ou approchants (Fig. 16). Guerrehet arrive à un pavillon où il voit une très belle demoiselle dormant dans un lit avec son ami. Ce dernier a le visage dissimulé par un oreiller, Guerrehet ne se rend donc pas compte de sa présence. Guerrehet entre dans le lit et couche avec la demoiselle, cette dernière pensant qu'il s'agit de son ami car le pavillon est plongé dans l'obscurité. L'ami de la demoiselle se réveille, furieux, et pense que Guerrehet est l'amant de la jeune fille. Celle-ci, nue dans le lit, est montrée attrapée par les cheveux par son ami qui s'apprête à la frapper (folio 11v). Guerrehet, qui vient de sortir du lit, est représenté en chemise. Il désigne l'ami jaloux de son index pointé pour lui reprocher de se venger en maltraitant la jeune femme. Sur le folio 50 du manuscrit, la même image est reprise symétriquement. Elle illustre l'instant où Lancelot découvre, le lendemain de son union charnelle avec Élizabel, la tromperie dont il a été victime. Lancelot, sorti du lit, saisit par le bras et la tête Élizabel, allongée et dénudée, pour découvrir le visage de celle qu'il pensait être Guenièvre à cause des effets d'un poison²⁷⁵. Les deux images sont liées, d'une part,

²⁷⁵ Alison Stones remarque que le petit format de cette initiale est rarement employé dans le manuscrit de New-Haven Beinecke 229. Son utilisation pour représenter une scène pourtant importante, relative à la conception de Galaad, révélerait le faible intérêt du concepteur du manuscrit pour ce passage du roman. STONES Alison, « The Illustrations of... », dans BUSBY Keith (dir.), 1996.

formellement, d'autre part, par leurs sujets (la trahison, l'infidélité, la confusion des identités). Néanmoins, il existe une différence fondamentale entre les deux histoires : la victime abusée est, dans l'une, la femme, dans l'autre, l'homme. L'image rapproche donc Élizabel d'une femme injustement violentée, ce qui insinuerait qu'elle est en fait aussi une victime. En effet, Élizabel est destinée par une prophétie à engendrer Galaad avec Lancelot, et n'est de ce point de vue pas responsable des événements. De plus, c'est sa suivante Brisane qui drogue le chevalier pour altérer son discernement. La colère de Lancelot envers Élizabel paraît donc aussi injuste que celle du chevalier du pavillon contre son amie. L'assimilation des personnages féminins témoignerait du refus de montrer Élizabel comme une séductrice coupable. Cela expliquerait la petite dimension de l'image, qui viserait à minimiser l'événement.

Au contraire, dans le manuscrit de la BnF fr. 344, la représentation d'Élizabel (folio 393v) ressemble à celle de l'épouse infidèle de Pharien (folio 188) et reflète donc une autre conception du personnage (Fig. 17). Les deux personnages féminins, allongés dans un lit aux draps rouges, sont dans une position identique et ont la même apparence (chemise et voile blancs). Pharien et Lancelot, vêtus de bleu, sont debout près du lit et brandissent une épée pour tuer soit Élizabel, soit le roi Claudas (qui fuit son rival en sautant d'une fenêtre). Les épées, superposées au tracé et à l'encadrement supérieur des lettrines, sont excentrées pour exprimer la condamnation du geste meurtrier de Pharien et de Lancelot. Cependant, Élizabel n'est cette fois pas reliée à une femme innocente, mais à une épouse adultère. L'analogie formelle entre les images influencerait la perception d'Élizabel en suggérant au lecteur la culpabilité de la fille du roi Pellès. La connexion établie par les enluminures entre Élizabel et d'autres personnages féminins du roman sous-entend donc, suivant les cas, des visions opposées de la demoiselle.

En conclusion, la similarité de certaines représentations dans les cycles d'enluminures participe à l'expression de l'ambivalence des personnages féminins du *Lancelot du Lac*. Elle peut être inspirée aux enlumineurs par un lien narratif entre les épisodes, un rapport thématique (les sujets des images se faisant écho), ou la récurrence des scènes dans le roman (par exemple l'emprisonnement d'un personnage masculin). Dans ce dernier cas, les similitudes sont sans doute dues à la nature conventionnelle des représentations, et risquent, sans l'aide du texte, de biaiser l'identification des personnages par le lecteur : une dame (épouse du sénéchal, Oxford Rawl. Q.b.6) ou une demoiselle (celle de la Douleureuse Tour, BnF fr. 114) est ainsi montrée telle une fée (Morgane) ou une enchantresse (fausse

Guenièvre) ; une jeune fille (demoiselle d'Hongrefort) possède les traits et attributs (couronne) de la reine Guenièvre (BnF fr. 115). Les personnages féminins, en plus d'apparaître dans des contextes communs, ont souvent un aspect physique identique (vêtements, coiffures, parfois gestes et attitudes) qui renvoie à un même canon de beauté et facilite aussi leur association visuelle. Les personnages ne sont donc, en apparence, pas toujours différenciés selon leurs types et rôles, voire complètement assimilés dans le cas de la demoiselle d'Hongrefort et de Guenièvre, ce qui peut créer une confusion sur l'identité de celles-ci. Quelques détails insignifiants peuvent néanmoins varier (détails du décor, couleurs). À l'inverse, un seul élément (comme la position ou le geste d'un personnage) suffit parfois à changer le sens d'une image, sinon identique à une autre (comme pour la demoiselle de la Douloureuse Tour dans les manuscrits de Bonn S. 526 et de la BnF fr. 114). Les images, qui rappellent la superficialité des apparences, conduisent à considérer de façon conjointe des personnages dissemblables, tout au plus reliés par la trame narrative. Bien que témoignant d'une iconographie stéréotypée, elles révèlent aussi la difficulté des enlumineurs à appréhender la représentation de personnages féminins perçus comme ambivalents, à l'instar de l'épouse du sénéchal de Gorre amalgamée, dans l'iconographie du manuscrit d'Oxford Rawl. Q.b.6, à la fée Morgane et à la fausse Guenièvre alors qu'elle n'est pas, contrairement à ces dernières, une kidnapeuse d'hommes.

Les correspondances visuelles entre les images de différents personnages peuvent également être propres à un manuscrit, ou mettre en rapport des protagonistes intervenant à des moments éloignés du récit, et dont le rapport de sens est implicite. L'enlumineur a alors certainement fait sciemment le choix de les rapprocher pour en exprimer une conception personnelle. La représentation par analogie apporte ainsi une valeur ajoutée au traitement iconographique d'un personnage, en suggérant sa nature profonde au lecteur, en explicitant sa relation avec un autre protagoniste, en sous-entendant par la comparaison une vision positive ou négative de son rôle. L'ambivalence d'un personnage est par ailleurs d'autant plus mise en valeur que celui-ci renvoie, suivant les manuscrits, à des figures antagoniques (dame de Malehaut évoquant soit Morgane, soit la Dame du lac ; Élizabel reliée à soit la demoiselle au pavillon abusée par Guerrehet, soit l'épouse de Pharien). L'analogie, en établissant une connexion formelle entre des images au sein d'un manuscrit, fait entrer en raisonnement des personnages disparates, qui semblent se dédoubler, et amène à opérer aussi des rapprochements signifiants. Elle conditionne la compréhension des scènes et personnages par les lecteurs, et repose sur la capacité d'observation, la mémoire et la connaissance du texte de ceux-ci.

II. DÉFINIR PAR L'IMAGE L'IDENTITÉ CONTRASTÉE DES PERSONNAGES FÉMININS

1. UNE DUALITÉ FÉMININE MANIFESTE

1.1. LE DÉBUT DU LANCELOT : ÉLAINE ET ÉVAINE, AMOUR MATERNEL ET VIE RELIGIEUSE

Élaine et Évaine interviennent au début du roman de *Lancelot du Lac*, contenu dans dix-huit manuscrits de notre corpus. Elles sont respectivement représentées dans dix-sept et treize de ces manuscrits. Élaine est souvent figurée dans plusieurs images d'un manuscrit, alors qu'Évaine est généralement peinte dans une ou deux enluminures seulement, et rarement sans sa sœur. Élaine est en effet le personnage principal de ce duo de sœurs marquant les premières pages du roman. Mère biologique de Lancelot, elle représente la parenté charnelle du héros par opposition à la Dame du lac dont la parenté avec le chevalier est symbolique. La fée enlève Lancelot alors qu'il est nouveau-né et lui offre ainsi une seconde naissance en lui faisant bénéficier d'une parenté spirituelle et merveilleuse²⁷⁶. Comment la parenté charnelle de Lancelot est-elle traitée dans les enluminures des manuscrits ? Nous observons deux cas de figure. Certaines images insistent sur l'unité de la famille de Lancelot, notamment sur la proximité entre la reine Élaine et son fils, pour mettre en valeur la force du lien maternel et les origines sociales exceptionnelles du futur chevalier dues à sa filiation féminine. D'autres images montrent à l'inverse la rupture entre Lancelot et sa famille naturelle en confrontant la figure d'Élaine à celle de la Dame du lac. Les représentations de ces deux figures féminines sont juxtaposées ou tendent à se confondre.

Par ailleurs, la question de la relation entre parenté charnelle et spirituelle se pose aussi pour les images d'Élaine et Évaine au Monastère Royal. En effet, les images insistent sur les destins collectifs des sœurs, unies dans leurs vies de reines et de mères, puis de moniales. La rupture brutale d'Élaine et Évaine avec leur statut d'origine et leurs familles – mort de leurs époux, séparation forcée d'avec leurs enfants – les conduit à commencer une nouvelle vie en dehors du monde des hommes, au monastère. Les sœurs biologiques deviennent sœurs au sens chrétien du terme, réunies par leur foi et leur appartenance à une même communauté religieuse. Comment la double nature de la parenté entre Élaine et Évaine est-elle représentée dans les images ? Trois solutions sont apportées à ce problème dans les enluminures. La

²⁷⁶ Sur la Dame du lac, voir notre partie II, chap. 2, p. 178-198.

double parenté des personnages peut se traduire par la similitude de leurs représentations. Les deux figures, à l'apparence et aux actions communes, semblent fusionner ou se dédoubler au sein d'une même image. Les vêtements portés par Élaïne et Élaïne sont aussi importants car, dans certaines images, l'habit de moniale est mêlé à des attributs royaux ou ignoré, les personnages portant des robes de dames de la cour. Nous verrons que des enluminures font également référence à la vie passée des sœurs grâce soit aux thèmes iconographiques traités, soit à la composition des cycles d'images rapprochant les moniales de la fée Dame du lac.

1.1.1. Élaïne, figure de reine et de mère : la parenté charnelle du héros

a. La relation entre mère et fils

La relation entre Lancelot et sa famille, notamment sa mère Élaïne, est un sujet important dans les enluminures décorant les premiers folios des manuscrits du *Lancelot*. Les représentations de la parenté charnelle²⁷⁷ du héros soulignent la haute extraction sociale et familiale de Lancelot qui est, du fait de ses origines exceptionnelles, promis à un destin hors norme. Élaïne tient une place de choix dans ces représentations car, en plus d'être la mère du héros, elle est aussi celle dont il tient sa prestigieuse ascendance puisque la reine est la descendante du roi David²⁷⁸. Catalina Girbea remarque à ce propos : « Ce sont les femmes qui assurent le lien entre le monde arthurien féodal, en proie aux diverses heurs et malheurs, et les temps bibliques de la grâce et de la Rédemption²⁷⁹ ». Le lignage – surtout paternel – est une valeur essentielle de la noblesse médiévale. À la fin du Moyen Âge, il est nécessaire pour

²⁷⁷ La parenté charnelle concerne les relations de consanguinité entre les individus descendant l'un de l'autre ou ayant un ancêtre commun. Voir SERP Claire, 2015 (consulter la seconde partie de l'ouvrage sur les « Figures féminines dans les romans arthuriens : de l'épouse à la mère » traitant notamment de l'ambivalence de la figure maternelle) ; LETT Didier, 2000 ; DUBY Georges, LE GOFF Jacques (dir.), 1977.

²⁷⁸ Le récit du manuscrit de Bonn S. 526 précise au sujet de l'épouse du roi Ban : « [...] sa feme est jouene dame et esté a moult grant aise nourrie, et est si haute dame vers Dieu et vers le siecle come cele qui est descendue de la haute lignie le roi David [...] », POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 27, §24. Mais dans le manuscrit BnF fr. 112(1), c'est le roi Ban de Benoïc qui est présenté comme le descendant du roi biblique David. Voir CHASE Carol, « Les prologues du *Lancelot-Graal*... », *Le Moyen Âge*, 2005, p. 529-543 ; FRITZ Jean-Marie, « Les détenteurs du savoir généalogique dans le roman arthurien : Merlin, les mères et les ermites », dans AURELL Martin, GIRBEA Catalina (dir.), 2010, p. 131-140 ; GIRBEA Catalina, 2007, p. 82.

²⁷⁹ GIRBEA Catalina, 2007, p. 85.

accéder à la fonction de chevalier. Or, Élaïne transmet à Lancelot la légitimité et les qualités de son illustre aïeul, qui prédestinent forcément l'enfant à un grand avenir.

Les représentations de femmes liées à la naissance d'un enfant saint ou héroïque sont, comme le souligne Élisabeth L'Estrange, courantes dans l'art de la fin du Moyen Âge²⁸⁰. L'art médiéval, en particulier religieux, nous offre de nombreux exemples d'images ayant pour thème l'amour et le lien maternels. Les enlumineurs, sans doute influencés par l'iconographie chrétienne, renforcent dans les images la tendresse et la complicité entre la mère et le fils par rapport au texte. Cela rappelle certainement l'importance de la reine dans le lignage de Lancelot et rend les scènes plus émotionnelles, Élaïne étant vouée à perdre son enfant. Les enlumineurs emploient pour cela divers moyens : portraits de la famille de Lancelot dans lesquels ce dernier apparaît très proche de sa mère ; introduction d'un épisode du *Merlin* – la naissance de Lancelot – dans le *Lancelot du Lac* ; représentations de la fuite de Trèbes par Ban et Élaïne montrant le nouveau-né – non porté par un écuyer – mais dans les bras de la reine.

La parenté charnelle de Lancelot est, dans les manuscrits datés du XV^e siècle, mise en avant par la représentation des membres de sa famille – ses parents Ban de Benoïc et Élaïne, son oncle le roi Bohort de Gaunes, sa tante la reine Évaïne, ses cousins Bohort et Lionel – réunis dans une image commune qui ouvre le cycle iconographique et constitue un préambule aux épisodes suivants ayant pour thème la rupture de Lancelot avec sa famille naturelle. La plénitude, le sentiment d'harmonie, qui se dégagent de ces images du bonheur familial et d'une royauté forte accentuent le drame de la séparation à venir. Trois manuscrits du XV^e siècle (BnF Arsenal 3479, fr. 118 et fr. 113) se caractérisent par la représentation de la famille de Lancelot dans un double portrait (les couples Ban et Élaïne, Bohort et Élaïne avec leurs enfants) soulignant la structure du récit. Elspeth Kennedy remarque en effet que le début du roman de *Lancelot* fonctionne par paires avec deux rois qui sont frères, deux reines qui sont sœurs et Lancelot qui a deux cousins²⁸¹. Tous ces personnages, qui connaissent des destins similaires, sont étroitement liés les uns aux autres dans la narration. Ces images illustrent également le principe dynastique du pouvoir et revêtent certainement, dans le contexte du

²⁸⁰ L'ESTRANGE Elizabeth, 2008, p. 1.

²⁸¹ KENNEDY Elspeth, « The Placing of Miniatures in Relation to the Pattern of Interlace in Two Manuscripts of the Prose Lancelot », dans BUSBY Keith, JONES Catherine (dir.), 2000, p. 271.

XV^e siècle, un aspect idéologique²⁸². Mais ce qui est surtout intéressant pour notre propos est la proximité dans ces enluminures entre Lancelot et les souveraines Élane et Élane dont le rôle maternel est mis en avant. Les miniatures des manuscrits de la BnF Arsenal 3479 et fr. 118 sont construites selon une composition symétrique séparant hommes et femmes avec, à gauche, Ban et Bohort, et, à droite, Élane et Élane représentées avec soit uniquement Lancelot, soit leurs trois enfants (Fig. 18 et 19). Les rois et reines, à la posture majestueuse, sont assis les uns à côté des autres. L'échange des regards entre Ban et Bohort et les reines révèle la complicité et l'affection entre les personnages. Le fait de représenter Élane et Élane au sein de leur famille rappelle que le pouvoir féminin est lié au Moyen Âge à l'appartenance à la noblesse, acquise par les ascendants (roi David) et le mariage (aux rois Ban et Bohort)²⁸³. Dans ces images, Ban et Bohort n'entrent pas en interaction avec leurs fils. La composition organisée en deux parties, masculines et féminines, différencie les rois – figures du pouvoir, portant couronnes et sceptres, plutôt que de pères – de leurs épouses s'occupant des enfants, parfois aidées d'une nourrice (fr. 118). La filiation maternelle prime donc sur celle paternelle. De fait, dans le manuscrit Arsenal 3479, Lancelot est représenté en jeune enfant. Il se tient contre Élane et lève la tête pour regarder sa mère dont il semble chercher l'attention. Élane fait un geste main ouverte vers Lancelot qu'elle paraît désigner, peut-être pour indiquer qu'il s'agit de son fils. Mais elle ne fait aucun geste de tendresse contrairement à Élane qui regarde l'enfant et effleure de la main ses cheveux.

Les images des manuscrits de la BnF Arsenal 3479 et fr. 118 reflètent la société médiévale patriarcale dans laquelle le principal rôle des femmes est d'engendrer et de s'occuper des enfants, d'être de bonnes épouses et de bonnes mères. La famille de Lancelot est figée dans un idéal semblant intemporel, mêlant portraits de famille et de monarques. Mais le fait que Lancelot soit entouré de femmes rappelle aussi que l'enfance du futur chevalier se déroule principalement dans un univers féminin, marqué par l'amour de sa mère puis par celui de la Dame du lac. De plus, Élane et Élane, grâce à leur ancêtre biblique illustre, à leurs royaux époux et à leurs fils assurent la puissance et l'avenir de la lignée. Lancelot est

²⁸² La noblesse de la fin du Moyen Âge – confrontée à la centralisation du pouvoir royal et à l'émergence de la classe bourgeoise – s'identifie aux chevaliers des romans arthuriens et les utilisent pour glorifier sa classe sociale, défendre ses valeurs et son mode de vie. L'insistance sur l'origine royale de Lancelot permet aux commanditaires et possesseurs des manuscrits (respectivement Jean Sans Peur, Jean duc de Berry et Jacques V d'Armagnac, de grands princes liés à la famille royale) d'exprimer leur rivalité avec la royauté et de justifier leur propre pouvoir héréditaire puisque le héros auquel ils s'assimilent est de naissance royale.

²⁸³ GOUQUENHEIM Sylvain, 2009, p. 104.

physiquement lié aux deux reines dans les images pour indiquer, à travers ces personnages, l'ascendance du héros avec les rois David et Salomon ce qui contribue à le valoriser.

Le manuscrit de la BnF fr. 113 contient une image assez similaire. Toutefois, la composition symétrique distingue les personnages par couples avec Élane et Ban d'une part, Évaine et Bohort d'autre part, et non par genre masculin ou féminin (Fig. 20). Les couples sont représentés avec leurs enfants. Contrairement aux exemples précédents, les rois sont impliqués dans leur rôle de père puisqu'ils sont auprès de leurs fils et ont envers eux des gestes d'affection. Lancelot et Bohort sont néanmoins plus proches de leurs mères qui les portent dans leurs bras et les tiennent par la main. Élane est magnifiée par rapport à Évaine car elle porte un vêtement orné de fourrure d'hermine, symbole de son statut royal.

Ces trois miniatures du XV^e siècle montrant Lancelot aux côtés de sa famille évoquent, par la douceur qui en émane, l'iconographie de la Sainte Famille où le thème de l'amour filial – notamment maternel – est primordial²⁸⁴. La Sainte Famille symbolise un idéal familial dans la religion chrétienne. L'enfant Jésus est figuré en compagnie de la Vierge Marie, de son père Joseph, parfois de sainte Élisabeth (cousine de la Vierge), du fils de celle-ci (saint Jean-Baptiste) et de sainte Anne (mère de la Vierge). La famille aimante est rassemblée autour de Jésus qui est généralement au centre de la composition avec sa mère, tandis que Joseph et les autres membres de la famille sont secondaires. La Vierge porte son fils dans ses bras, fait corps avec lui, Joseph est à côté d'eux, parfois en retrait. Nous observons un schéma familial identique dans les images représentant Lancelot et sa famille car l'enfant est plus proche de sa mère Élane que de son père le roi Ban. Élane, comme la Vierge Marie – modèle maternel par excellence –, est figurée à la fois en souveraine idéalisée, trônant près de son époux, et une mère aux gestes affectueux envers son fils. À la fois reine et mère, Élane est valorisée par ce parallèle iconographique avec la Vierge, mère de Jésus et reine des Cieux²⁸⁵.

L'importance de la relation entre Lancelot et Élane est encore davantage accentuée dans la miniature ouvrant le cycle iconographique du manuscrit de la BnF fr. 112(1). Celui-ci contient l'unique représentation de la naissance charnelle du héros – un épisode tiré du *Merlin* – dans notre corpus (Fig. 21)²⁸⁶. Ce choix de représentation opère la transition entre le *Merlin* et le *Lancelot*, mais il souligne également la fonction principale d'Élane, mère biologique du

²⁸⁴ Notice « Familie, Heilige », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t.2, col. 4-8.

²⁸⁵ Sur les liens (emprunts, évocations) entre les thèmes profanes et religieux dans l'iconographie médiévale, voir HECK Christian (dir.), 2013.

²⁸⁶ Voir aussi la représentation de la naissance de Lancelot sur le premier folio du manuscrit Arsenal 3479 (BnF) de l'*Histoire du Saint Graal*.

héros. La seconde naissance spirituelle de l'enfant lors de son enlèvement par une fée, souvent privilégiée dans l'iconographie, ne figure en revanche pas dans ce manuscrit. Elaine est alitée dans un lit pour se reposer après l'accouchement, deux femmes sont debout aux côtés de la souveraine. L'une d'elle porte Lancelot dans ses bras. La scène rappelle l'importance de la femme dans la transmission du pouvoir car, en enfantant, celle-ci assure l'avenir et la légitimité de la lignée. Elle est inspirée par les représentations de la Nativité montrant la Vierge alitée suite à son accouchement, l'enfant Jésus allongé dans une mangeoire auprès d'elle. De plus, comme dans les images de la Nativité, les enlumineurs peignent un huis-clos féminin à l'intérieur d'une chambre. La femme venant de mettre au monde l'enfant est entourée d'autres figures féminines prenant soin du nouveau-né²⁸⁷. La naissance de Lancelot est suivie, dans la partie droite de la miniature, du départ de Ban et d'Elaine du château de Trèbes. Les souverains chevauchent l'un à côté de l'autre et sont précédés d'un écuyer portant le berceau de Lancelot. Elaine, dans ces deux temps de la narration, est représentée près de Lancelot mais une distance est préservée entre la reine et son enfant qui n'ont aucun lien physique. Elaine est une figure royale avant d'être une figure maternelle.

L'image de la naissance de Lancelot, ainsi que les portraits de famille, présentent au lecteur la parenté charnelle du chevalier et expriment le rapport privilégié existant entre un enfant et sa mère. L'enfance de Lancelot, au remarquable lignage et choyé par Elaine, est associée, par le biais des images, à celle de Jésus. Les modèles de l'iconographie chrétienne influencent les enlumineurs pour la composition des scènes, mais aussi pour leur sens. Les représentations concrétisent ainsi le lien, brièvement indiqué par le texte, entre la famille de Lancelot et l'histoire biblique grâce à la mère du héros qui évoque la figure mariale. De plus, l'analogie avec des images religieuses familières au lecteur renvoie au caractère hors du commun de Lancelot dont la parenté – comme celle du Christ – est de double nature, à la fois humaine (figures maternelles d'Elaine et de la Vierge Marie) et surnaturelle (merveilleuse – parenté féerique de la Dame du lac – ou divine – parenté spirituelle du Seigneur).

Les manuscrits du *Lancelot* produits aux XIII^e et XIV^e siècles ne comportent en revanche ni portrait de la famille de Lancelot, ni représentation de la naissance du chevalier. Avant le XV^e siècle, Lancelot est figuré avec ses parents dans des images ayant pour thème la

²⁸⁷ Voir, entre autres, PÉREZ-HIGUERA Teresa, 1996 ; Notices « Geburt Christi » et « Wochenbett Mariens », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t.2, col. 86-120 ; t. 4, col. 535-536.

fuite du château de Trèbes. L'image de l'épisode est souvent la première à décorer les manuscrits du *Lancelot* lorsque ceux-ci contiennent le début du roman. Elle illustre le bouleversement de la situation initiale du roman. En effet, le château de Trèbes, assiégé par le roi Claudas, est détruit par ce dernier alors que Ban et Élaïne sont partis chercher l'aide du roi Arthur. Les images d'Élaïne quittant Trèbes signifient l'écartement brutal de Lancelot de ses origines, avant même qu'il soit effectivement séparé de sa mère. Conformément au texte, certaines enluminures montrent un écuyer, auquel Lancelot a été confié, porter le nourrisson dans un berceau²⁸⁸. Mais d'autres images diffèrent du récit car elles figurent Lancelot dans les bras de sa mère (Amsterdam BPH 1 ; BnF fr. 110 et fr. 751). La représentation d'une famille unie dans le drame est préférée à celle idéalisée de l'enfance de Lancelot.

Les manuscrits d'Amsterdam BPH 1 et de la BnF fr. 751 s'ouvrent par la représentation de la fuite de Trèbes²⁸⁹. Dans le premier, la scène, peinte dans une miniature, se situe sous une image de plus grande dimension représentant le siège du château de Trèbes ; dans le second, elle est le sujet unique de l'image qui décore le premier folio du roman (Fig. 22). Dans ces deux manuscrits, Ban et Élaïne sont représentés chevauchant côte à côte, partant de Trèbes qu'ils laissent derrière eux. L'écuyer qui les accompagne est absent des images, alors que la reine – qui devance Ban – porte Lancelot dans ses bras. La position d'Élaïne par rapport au roi indique une volonté des enlumineurs d'attirer le regard sur cette figure. Elle reflète aussi la fuite en avant du personnage face à son destin inéluctable. La composition des images est certainement inspirée par les représentations de la Fuite en Égypte où la Vierge Marie est montée sur un âne, tenant contre elle Jésus, Joseph marchant à ses côtés pour quitter Bethléem et échapper au massacre des Innocents²⁹⁰. De même, le départ de la famille de Lancelot est motivé par un drame annoncé : la destruction de Trèbes par Claudas. Ainsi, la représentation d'Élaïne présente plusieurs points communs avec celle de la Vierge dans la Fuite en Égypte : situation de fuite, personnage à cheval tenant tendrement dans ses bras un nouveau-né, voile blanc coiffant la reine. Le rapprochement entre Élaïne et la figure mariale souligne à nouveau la fonction maternelle du personnage et intensifie la tension dramatique de l'épisode. De plus, l'attention du lecteur est portée sur le couple mère/enfant sans doute afin d'accentuer la violence de l'enlèvement de Lancelot par la Dame du lac qui survient dans l'épisode suivant.

²⁸⁸ Manuscrits d'Oxford Ashmole 828 (folio 1), de Cologne-Genève Bodmer 105a (folio 5), de la BnF fr. 16999 (folio 1) et fr. 112(1) (folio 1), de New-York Morgan 805 (folio 1).

²⁸⁹ Cet épisode est le sujet de l'unique miniature ornant le manuscrit fr. 751 : *Lancelot du Lac*, France, fin du XIII^e siècle (Paris, BnF, fr. 751), folio 1, *Ban de Benoïc et Élaïne quittant Trèbes*.

²⁹⁰ Notice « Flucht Nach Agypten », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t.2, col. 43-50.

L'épisode est traité d'une autre façon dans le manuscrit de la BnF fr. 110. Le premier folio du *Lancelot* est orné de trois miniatures juxtaposées (Fig. 23). L'image centrale représente le roi Ban et un chevalier entourant Élane qui porte Lancelot dans ses bras, contre sa poitrine. Ban et le chevalier regardent en direction d'Élane et de Lancelot qu'ils semblent protéger. L'image est construite suivant un contraste entre les figures masculines et féminines : le roi et le chevalier, symbolisant le pouvoir et la force, ont des postures dynamiques qui s'opposent au statisme et à la douceur émanant du portrait de la mère et de son nourrisson. Malgré la position en retrait de la reine – dont seul le haut du corps est visible – celle-ci et son fils sont le point de convergence des lignes de composition. De plus, le sceptre de Ban et la lance du chevalier forment des diagonales qui encadrent les visages des trois personnages. Les deux objets contribuent à mettre en valeur la figure centrale d'Élane, ainsi que celle de Lancelot dont ils symbolisent l'identité présente et future, royale et chevaleresque. La position des personnages masculins par rapport à Lancelot est à ce titre très significative : Ban et le chevalier sont respectivement placés derrière et devant Lancelot car ils renvoient au passé et à l'avenir de l'enfant. De manière identique, le château de Trèbes – à gauche du triptyque – et la Dame du lac – figurée dans la partie droite – sont relatifs à la première et à la seconde naissance de Lancelot. Élane, au centre, symbolise quant à elle le présent de Lancelot, un nourrisson ayant encore besoin de sa mère.

Les représentations de la parenté de Lancelot évoluent d'une vision dramatique liée à la fuite du château de Trèbes aux XIII^e-XIV^e siècles à une image plus apaisée au XV^e siècle avec la mise au monde du héros ou des portraits de famille. La narration a d'abord été privilégiée par les enlumineurs, puis ceux-ci ont créé des images à dimension plus symbolique. Les choix de représentation effectués au XV^e siècle traduiraient une volonté de la noblesse de souligner l'hérédité du pouvoir en insistant sur le lignage de Lancelot à une période où elle connaît une crise identitaire et des difficultés à imposer son autorité. De fait, les images d'Élane en tant que mère du héros se développent au cours des siècles : aux XIII^e et XIV^e siècles, seules quelques enluminures s'affranchissent du texte pour montrer la proximité entre Élane et Lancelot, porté dans les bras de sa mère lors du départ de Trèbes. Au XV^e siècle, une place essentielle est octroyée à Élane grâce aux images de la naissance de Lancelot et aux portraits familiaux liant étroitement la reine à son fils. À chaque époque, les représentations de la relation entre Élane et Lancelot sont fortement inspirées par l'iconographie religieuse de la Vierge Marie, reine et mère comme Élane, référence maternelle commune aux enlumineurs et lecteurs dont le culte est à son apogée à la fin du Moyen Âge. Par ailleurs, les éléments

biographiques sur Élane donnés par le texte, qui relie la mère de Lancelot à l'histoire biblique, justifient d'opérer un parallèle visuel et symbolique entre ces deux figures dans les images.

b. La mère naturelle et la mère féerique

La majorité des images décorant le début du roman ont toutefois pour sujet la séparation entre Lancelot et sa famille biologique. Celle-ci survient en deux temps, d'abord à cause du décès du roi Ban, puis lorsque la fée Dame du lac surgit des eaux d'un lac enchanté pour enlever Lancelot sous les yeux d'Élane, impuissante, et l'emmener dans un Autre monde merveilleux. Les images insistent sur les liens affectifs unissant la famille de Lancelot tout en mettant en jeu la rupture entre le nouveau-né et ses parents : la parenté charnelle est confrontée à celle spirituelle de la fée. Laurence Harf-Lancner remarque le dédoublement de la fonction maternelle dans cet épisode du récit : la mère symbolique remplace la mère réelle du héros²⁹¹. La parenté spirituelle s'applique au Moyen Âge aux relations engendrées par le rituel du baptême, liant le fidèle à Dieu, dans la religion chrétienne²⁹². Or, l'enlèvement de Lancelot par la Dame du lac présente plusieurs points communs avec le baptême, permettant aux auteurs du roman de souligner que l'enfant est désormais placé sous la protection surnaturelle et maternelle de la fée. La Dame du lac, créature merveilleuse paradoxalement présentée comme fortement attachée aux valeurs chrétiennes dans le roman, accomplit un geste pouvant en effet être comparé à celui du baptême, puisqu'elle plonge dans l'eau un nouveau-né²⁹³. Elle lui offre ainsi une seconde vie, semblable au rituel du baptême symbolisant une deuxième naissance sous la protection de Dieu. Rappelons par ailleurs l'importance des marraines et des parrains au Moyen Âge : ce sont eux qui participent au baptême de l'enfant et donc à sa régénération spirituelle, puis sont chargés de son éducation

²⁹¹ HARF-LANCNER Laurence, « Lancelot et la dame du lac », *Romania*, 1984, p. 28.

²⁹² LETT Didier, 2000, p. 4 ; p. 67. Voir aussi GUERREAU-JALABERT Anita, « Sur les structures de parenté dans l'Europe médiévale », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 1981, p. 1028-1049 ; « *Spiritus et caritas*. Le baptême dans la société médiévale », dans HÉRITIER-AUGÉ Françoise, COPET-ROUGIER Élisabeth (éd.), 1998, p. 133-203.

²⁹³ HARF-LANCNER Laurence, 2003, p. 95.

Une initiale historiée du manuscrit 805 de la Pierpont Morgan Library de New-York (folio 5v) montre d'ailleurs la fée qui, tenant Lancelot nu dans ses bras, se penche en avant comme pour baigner l'enfant dans les eaux du lac. Le parallèle avec le rituel du baptême est ici particulièrement frappant.

religieuse²⁹⁴. La Dame du lac peut ainsi être considérée non seulement comme la mère de Lancelot mais aussi comme sa marraine. De plus, Laurence Harf-Lancner nous rappelle qu'il est nécessaire qu'un événement initial intervienne dans la narration pour séparer le héros de sa famille naturelle et lui permettre ainsi de débiter une nouvelle vie, généralement marquée par l'irruption du surnaturel, et d'accomplir son destin exceptionnel²⁹⁵. Emmanuèle Baumgartner remarque également que « Le rôle de la fée/de la féerie est bien de délier, de rompre la routine des filiations établies, des héritages acquis, pour produire un héros vierge, pour reformuler à neuf son destin »²⁹⁶. De fait, la parenté spirituelle entre la fée et Lancelot peut être considérée comme supérieure à celle biologique entre Élane et son fils.

La transition entre deux types de parenté est traitée de différentes manières dans les images par les enlumineurs. Les mères de Lancelot peuvent être confrontées l'une à l'autre pour opposer le monde des hommes à l'Autre monde de la fée. Élane est ainsi souvent figurée face à la fée, créature devenue la mère de substitution du nouveau-né. Le drame humain vécu par Élane, frappée par la fatalité du destin, est mis en avant et contraste avec la détermination et l'insensibilité apparente de la fée. Les images peuvent aussi rapprocher les deux mères de Lancelot jusqu'à créer une confusion volontaire entre les personnages d'Élane et de la Dame du lac²⁹⁷.

L'antagonisme entre la reine et la fée est clairement exprimé par la composition de certaines images, éloignant au maximum les deux personnages l'un de l'autre, et par la représentation d'une fée ignorant totalement la présence de la mère de Lancelot à laquelle elle tourne le dos. La miniature du manuscrit d'Oxford Ashmole 828 est un bon exemple de ce cas de figure (Fig. 24). Elle se compose de deux parties distinctes : à gauche, le château de Trèbes est en flammes ; à droite, le roi Ban – au sommet d'un tertre dominant le lac de la fée – chute de cheval et meurt. Élane, accompagnée d'un écuyer, assiste à l'enlèvement de son fils Lancelot par la Dame du lac qui se détourne de la reine et se dirige dans les eaux du lac. Ban, qui, dans le récit, meurt de douleur en voyant son château détruit, semble plutôt dans l'image mourir à cause de la peine éprouvée en perdant son enfant qu'il regarde. Élane est aussi représentée visiblement en proie à une grande souffrance, l'expression de son visage est

²⁹⁴ CASSAGNES-BROUQUET Sophie, 2009, p. 73-74 ; LETT Didier, 2000, p. 70-71.

²⁹⁵ HARF-LANCNER Laurence, 2003 ; « Lancelot et la dame du lac », *Romania*, 1984.

²⁹⁶ BAUMGARTNER Emmanuèle, « L'enfant du lac », dans SÉGUY Mireille (dir.), 2006, p. 36.

²⁹⁷ Nous nous intéresserons dans cette partie précisément au personnage d'Élane, la Dame du lac étant l'objet d'une analyse iconographique dans la suite de notre thèse.

tourmentée et l'écuyer paraît la retenir pour l'empêcher de se précipiter dans le lac pour récupérer Lancelot. Le fait de représenter Ban vivant lors de l'enlèvement n'a pas seulement pour objectif d'accentuer le drame de la perte du fils sous les yeux de ses parents. Il renforce aussi la rupture entre les parents naturels de Lancelot et la fée qui l'emporte sans un regard pour le roi et la reine. Les personnages féminins sont mis en avant dans la composition car ils se situent au premier plan de l'image et dépassent sur la bordure inférieure de celle-ci. La composition les lie mais leurs positions, détournées l'un de l'autre, les oppose. Plusieurs autres facteurs contribuent à les séparer nettement : nous observons un jeu sur les couleurs des vêtements des personnages. Ban et Élane sont vêtus de bleu ce qui les unit visuellement, alors que la fée porte une robe rouge qui la différencie des souverains. De plus, un espace entièrement composé d'éléments naturels (roche, eau, arbre) est préservé autour de la figure de la Dame du lac afin de marginaliser géographiquement la fée. Nous remarquons également que le corps de la Dame du lac est symboliquement placé entre Lancelot et Élane afin de signifier la rupture effective du nouveau-né avec sa famille.

L'opposition entre Élane et la Dame du lac est, dans le manuscrit de la BnF fr. 344, matérialisée par la structure en compartiments de l'image (initiale L, folio 1) divisée en quatre scènes montrant, au registre supérieur, Élane assistant à la mort de Ban et, au registre inférieur, la reine regardant la Dame du lac emmener Lancelot (Fig. 25). Élane est représentée dans la partie gauche de l'initiale, tournée vers la partie droite où se trouvent soit Ban, soit la fée dont elle est physiquement séparée par une bande de couleur rose scindant l'image. L'enluminure a pour thème la double perte – de l'époux et du fils – dont est victime la reine. Elle insiste sur la solitude d'Élane, isolée des autres personnages, face aux événements. L'image exprime également l'évolution du personnage d'Élane qui, dans le registre supérieur, avance vers le roi Ban (la figure de la reine dépasse du cadre de l'image) et, dans le registre inférieur, s'écarte des bords de l'image. La reine est en retrait par rapport à la fée qui se détourne d'elle. Élane, d'abord active, devient passive, ce qui traduit son impuissance et l'acceptation du destin funeste de sa famille.

Dans ces exemples, la structure de l'image détermine les relations entre les figures qui sont isolées les unes des autres. La soudaineté de l'apparition féerique, introduisant un changement brutal dans la vie de Lancelot, est ainsi accentuée pour refléter l'atmosphère dramatique de l'épisode. La Dame du lac, toujours représentée avec Lancelot dans ses bras, apparaît comme le double inquiétant d'Élane. La séparation physique entre la fée et la reine renvoie à l'opposition identitaire des personnages et signifie le lien maternel désormais

exclusif entre la Dame du lac et Lancelot. L'idée de rupture domine dans ces images afin d'indiquer que la parenté merveilleuse supplante celle biologique.

Mais les représentations peuvent aussi mettre en avant la continuité et l'imbrication, plutôt que la confrontation et la substitution, entre parenté charnelle et parenté spirituelle. La reine et la fée, dans les enluminures, entrent en contact soit par rapprochement physique, soit car l'image suggère un amalgame entre les deux figures. Les images expriment la transformation de liens de parenté marqués par leur dualité, Lancelot appartenant successivement à deux mondes différents. La grande miniature d'ouverture du cycle iconographique du manuscrit de New-York Morgan 805 (c. 1310-1320) montre, au registre inférieur, la mort de Ban et l'enlèvement de Lancelot (Fig. 26). Élane, entre Ban et la Dame du lac, se détourne du roi défunt pour regarder la fée. L'intérêt de l'image réside dans la proximité physique rare dans l'iconographie entre la reine et la fée, associées l'une à l'autre. Élane est en effet placée contre la Dame du lac et les vêtements des deux personnages se touchent. Une relation directe est donc établie dans l'image entre les deux mères de Lancelot, même si celles-ci n'interagissent pas. Lancelot regarde la Dame du lac et tend ses bras vers le visage de la fée, qui le regarde également. Ce dernier semble accepter sa nouvelle mère, alors qu'Élane demeure en retrait et ne tente pas de reprendre son enfant.

Élane apparaît au contraire très proche de Lancelot dans la miniature du manuscrit de la BnF fr. 113 (XV^e siècle, folio 154v). L'image joue sur l'ambiguïté entre la figure de la reine et celle de la Dame du lac (Fig. 27). Le lac de la fée prend, dans cette enluminure, l'apparence d'une rivière serpentant dans le paysage, passant sous le cheval de Ban (le roi, mourant, chute de cheval) et se dirigeant vers Élane et Lancelot, situés au premier plan de l'image. L'eau opère un lien visuel entre le roi et la reine devant laquelle elle s'arrête, conduisant ainsi naturellement le regard du lecteur vers Élane et Lancelot. Ces derniers et Ban sont placés de part et d'autre de la rivière, frontière symbolisant une séparation irrémédiable. Élane porte Lancelot à bout de bras. Il est très rare dans l'iconographie du *Lancelot* qu'elle soit figurée ainsi dans cet épisode²⁹⁸. Plusieurs éléments, communs à l'iconographie de la Dame du lac et

²⁹⁸ Nous en trouvons néanmoins un autre exemple sur le folio 3 du manuscrit BnF fr. 111, daté de la fin du XV^e siècle. La scène principale de l'image est, au premier plan, la mort du roi Ban tombant de cheval dans les eaux du lac. Élane tient Lancelot dans ses bras. La tendresse maternelle contraste avec la violence de la mort subite du père. La reine est fortement associée au château de Trèbes, entouré par les eaux du lac enchanté. L'image semble préfigurer celle du folio 4, montrant le nouveau-né dans les bras de la Dame du lac à l'intérieur d'un

d'Élaine, crée une confusion – inexistante dans le texte – entre la fée et la reine. Le principal point commun est l'association du motif de la mère à l'enfant et du lac, ou rivière dans ce cas précis. De plus, Élane se situe près des eaux où elle semble se diriger avec Lancelot et, hormis le port de la couronne, rien ne permet de la distinguer physiquement de la fée. La reine a un air impassible, malgré la mort de son époux qu'elle ne regarde pas. Cette attitude détachée est également caractéristique des représentations de la fée. La reine est éloignée de Ban, à l'instar de la Dame du lac qui l'est souvent des parents de Lancelot pour signifier sa nature différente et sa marginalité. Élane forme une sorte de doublon de la Dame du lac, figurée sur le folio 156v (Fig. 28) où est répété le motif de la figure féminine à l'enfant associée à une rivière. Ce télescopage entre les deux figures met en valeur la transition entre la mère charnelle et la mère féerique du héros.

Élane incarne dans les images les deux visages de la parenté. Elle peut être représentée comme la mère biologique de Lancelot dans des enluminures soulignant les liens de sang entre les personnages, par opposition à la maternité usurpée de la Dame du lac (vision restreinte de la parenté réunissant le père, la mère et l'enfant avec, parfois, la tante et les cousins dans des portraits de famille ou dans les images de la fuite de Trèbes ; Élane en couches, renvoyant à l'engendrement charnel du chevalier ; enlèvement de Lancelot par la fée symbolisant un autre type de parenté). Mais il existe aussi des ressemblances iconographiques entre certaines images d'Élane et celles, d'une part, de la Vierge Marie et, d'autre part, de la Dame du lac qui, grâce à l'Immaculée Conception ou à leur nature surnaturelle, font bénéficier Jésus/Lancelot d'une double parenté. L'association d'Élane à ces figures permet de mêler en un seul personnage deux aspects de la parenté, charnel et spirituel. Ces relations iconographiques révèlent que les enlumineurs, plutôt que de représenter uniquement la mère naturelle de Lancelot, ont souhaité créer une figure maternelle globale, reflétant la complexité de la parenté du héros.

château au milieu d'un lac. Une sorte de transfert s'effectue entre les images d'Élane et de la Dame du lac, rendant encore plus évidente l'évolution d'une enfance humaine à une autre féerique.

1.1.2. Figures de moniales

a. Des sœurs charnelles aux sœurs spirituelles

Élaine et sa sœur Évaine, devenues veuves et sans enfant, décident de se retirer du monde pour se tourner vers Dieu. La première fonde le Monastère Royal aux abords du lac dans lequel son fils a été emporté par une fée. Elle est rejointe par la seconde. Grâce à ces personnages, la figure de la moniale enrichit l'iconographie féminine du *Lancelot du Lac*. La problématique des rapports entre parenté charnelle et parenté spirituelle se déplace de la relation mère/fils à la relation entre les deux sœurs – au sens biologique et chrétien du terme. En conséquence, l'unité familiale constatée dans les représentations de la famille de Lancelot se prolonge dans celles de la communauté religieuse établie par Élaine. L'appartenance à une même entité familiale et religieuse se manifeste dans les enluminures par la ressemblance entre les sœurs représentées dans des images communes, ce qui conduit à une assimilation, voire à une certaine confusion, entre les personnages. De plus, le lien unissant les moniales Élaine et Évaine à leur passé de reine est couramment rappelé par les images mélangeant les attributs vestimentaires des anciens et nouveaux statuts des sœurs pour symboliser la dualité de leur relation, et par les sujets traités où le rapport au merveilleux féerique est persistant (Élaine priant au bord du lac où Lancelot a été enlevé ; Évaine apercevant ses enfants chez la fée lors d'une vision). Ces derniers, outre la référence à la vie antérieure des personnages, établissent un parallèle entre la communication avec le divin (par la prière ou la vision) et l'Autre monde de la fée. Ainsi, les images relient Élaine et Évaine à deux registres du surnaturel (*miraculosus* et *mirabilis*) et à plusieurs genres de parenté, charnelle (rapports filiaux et fraternels) et spirituelle (sœurs de religion ; Dame du lac et ses enfants adoptifs).

Élaine et Évaine sont, en premier lieu, fréquemment représentées ensemble, avec une apparence identique et partageant les mêmes activités. Les sœurs perdent leur identité individuelle, chaque figure paraît constituer le double de l'autre. Les images mettent en relief à la fois la similarité physique et de comportement pouvant exister entre deux sœurs de sang, et entre des moniales menant une vie communautaire dans une abbaye²⁹⁹. Elles montrent la nouvelle relation établie entre Élaine et Évaine, devenues sœurs spirituelles en prenant le voile. Le manuscrit de Bonn S. 526 contient une image symbolique d'Élaine et Évaine qui

²⁹⁹ BURTON Janet, STRÖBER Karen (dir.), 2015 ; HAMBURGER Jeffrey, MARTI Susan (dir.), 2008 ; SCHMITT Jean-Claude (dir.), 2004 ; GRÖSSINGER Christa, 1997 ; L'HERMITE-LECLERCQ Paulette, « L'image des moniales dans les exempla », dans DERWICH Marek (éd.), 1995, p. 477-498 ; PARISSE Michel, 1983.

résume la complexité de leurs relations (Fig. 29). Les sœurs, debout l'une à côté de l'autre, sont vêtues de leurs habits monastiques. Elles portent toutefois des couronnes, symboles de leurs anciennes vies de reines. La figure de droite tient un phylactère sur lequel sont inscrits les noms de Lionel, Bohort et Lancelot. Il s'agit probablement d'Évaine car les noms de Lionel et de Bohort – les enfants de cette dernière – précèdent celui de Lancelot qui est pointé du doigt, sans doute pour être montré à Élaïne qui regarde sa sœur. L'image synthétise ce qui rassemble les deux sœurs : les liens du sang rappelés par les noms des enfants inscrits sur le phylactère, le statut royal signifié par les couronnes, et la vie monastique symbolisée par les vêtements.

Nous constatons le même rapprochement entre les personnages dans les images, cette fois narratives, du manuscrit de la BnF fr. 754. Une initiale, sur le folio 23v, représente les deux sœurs vêtues de leurs habits noirs de moniales et voilées (Fig. 30). L'un des personnages est debout, l'autre est agenouillé. Ils sont tous les deux en prière, comme l'indiquent leurs mains jointes. Leurs vêtements sont identiques et leurs positions similaires, rien ne permet de distinguer Élaïne de sa sœur. L'unité dans la prière des deux sœurs – qui ne sont jamais représentées en compagnie d'autre moniales, sauf lors de la mort d'Évaine – évoque la tradition des portraits de dévotion – liée à la production de livres d'heures à la fin du Moyen Âge – dans lesquels de nombreuses femmes, ou des membres d'une même famille, sont figurés à genoux, priant devant un autel, une statue de la Vierge ou d'un saint³⁰⁰. La piété d'Élaïne et Évaine, décrite comme exemplaire dans le roman, est ainsi mise en valeur³⁰¹. Quelques folios plus loin (folio 58v), Élaïne et Évaine sont une seconde fois représentées en prière (Fig. 31). L'une est agenouillée et regarde la main de Dieu bénissante, l'autre se prosterne devant la manifestation divine. Le corps de la figure prosternée masque le bas du corps de la figure agenouillée. De plus, la couleur noire des vêtements confond Élaïne et Évaine l'une dans l'autre. Nous observons une sorte de fusion des corps qui s'interpénètrent : Élaïne et Évaine semblent constituer une seule figure qui serait représentée deux fois, d'abord prosternée puis se redressant pour accueillir la main de Dieu. L'image montrerait les deux phases d'une même action comme cela est courant dans l'art médiéval. Cependant ici le dédoublement de la figure ne concerne pas un unique personnage mais deux personnages physiquement associés.

³⁰⁰ STONES Alison, « Some Portraits of Women in Their Books, late 13th-early 14th Century », dans LEGARÉ Anne-Marie, 2007, p. 3-27.

³⁰¹ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 233-234, §29.

Élaine et Évaine sont, dans ces images, traitées comme des figures indissociables. Un amalgame est créé entre les personnages qui portent des vêtements identiques, effectuent des actions communes et sont représentés côte à côte, voire l'un contre l'autre ou l'un devant l'autre. Les contours de chaque figure semblent alors fusionner. Élaine et Évaine sont physiquement unies, ce qui exclut de les concevoir séparément. L'association des corps dans les images signifie que les sœurs possèdent le même sang, et reflète la conformité de pensée et de comportement au sein d'un groupe communautaire.

Les images révèlent aussi l'importance des vêtements pour identifier Élaine et Évaine ou les différencier³⁰². Ces dernières, bien qu'étant moniales, sont souvent coiffées d'une couronne. Les vêtements sont des éléments primordiaux de caractérisation des personnages, vêtus en femmes du monde ou en moniales. Mais les enlumineurs jouent dans les images sur les deux facettes d'Élaine et Évaine en mêlant les attributs vestimentaires de leurs anciens et nouveaux statuts. La dualité des personnages – reines et moniales – et l'ambivalence de leur identité – sœurs de sang et de religion – sont ainsi rendues manifestes³⁰³. Deux cas de figure sont ainsi observables dans les images : Élaine et Évaine sont vêtues soit de leurs habits de moniales et coiffées d'une couronne, soit comme des reines et ne portent aucun attribut de leur vie monastique.

Le premier cas de figure a trois raisons : premièrement, l'ajout d'une couronne fait référence à l'origine royale d'Élaine et Évaine. Deuxièmement, l'association de la couronne aux robes de moniales renvoie à l'évolution des sœurs qui passent du statut d'épouses de rois à celui d'épouses du Christ. Troisièmement, la couronne distingue Élaine et Évaine des autres moniales et souligne donc leur singularité. Élaine et Évaine, d'abord figures du pouvoir séculier, deviennent celles du pouvoir religieux³⁰⁴. Le manuscrit d'Oxford Ashmole 828

³⁰² Sur le vêtement au Moyen Âge, voir GATHERCOLE Patricia, 2008 ; CROWFOOT Elisabeth, 2006 ; PIPONNIER Françoise, 1995 ; SCOTT Margaret, 1980 ; Notice « Gewandung (Kleidung) », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t.2, col. 150-155.

³⁰³ Élaine et Évaine, malgré leur statut de moniales, sont fréquemment désignées dans les textes des manuscrits comme des « roynes ». De plus, le nom du monastère fondé par Élaine, le « Monastère Royal », entretient la dualité de l'identité des personnages.

³⁰⁴ La figure de moniale couronnée dans l'iconographie peut être une personnification de la puissance spirituelle opposée à la puissance séculière. Ainsi, nous trouvons un exemple de représentation de moniale couronnée accompagnée de l'inscription « puissance spirituel » aux côtés d'une figure de noble femme coiffée également d'une couronne identifiée comme la « puissance seculiere » dans une image du manuscrit d'Évrard de Trémaugon, *Songe du vergier*, La Rochelle, 1452 (Paris, BnF, fr. 537), folio 1, *Songe d'Évrard de Trémaugon*.

(XIV^e siècle), par exemple, comporte une miniature représentant la mort d'Évaine au Monastère Royal (Fig. 32). Le corps d'Évaine, vêtue en moniale et couronnée, est allongé sur un lit. Autour de la défunte sont réunies Élane et cinq moniales. Élane est reconnaissable parmi les moniales car elle est couronnée, à l'instar d'Évaine. De plus, le geste de ses mains – ouvertes pour exprimer sa surprise devant la mort soudaine de sa sœur – diffère de celui des autres moniales – aux mains jointes pour prier – ce qui indique le lien particulier l'unissant à Évaine.

Le second cas de figure conserve l'image inaltérable des sœurs souveraines pour perpétuer le souvenir de la vie passée des personnages et ainsi rappeler les hautes origines familiales et sociales du héros Lancelot. Une initiale historiée du manuscrit de la BnF fr. 339 représente Élane et Évaine assises sur un banc au Monastère Royal, en train de discuter (Fig. 33). Elles sont vêtues, non en moniales, mais comme des reines avec des robes et d'amples manteaux rouges et bleus. Elles sont, de surcroît, couronnées. Ainsi l'image, sortie de son contexte textuel, semble être une représentation de deux souveraines discutant à l'intérieur d'un château plutôt que de moniales réfugiées dans un couvent. La composition symétrique de l'initiale, les vêtements, l'attitude et la position dans l'image similaires d'Élane et Évaine, lient les deux figures en insistant sur leurs ressemblances. Les représentations d'Élane et Évaine en femmes du monde et reines plutôt qu'en moniales sont récurrentes dans les miniatures du manuscrit de la BnF fr. 16999. L'image du folio 14, par exemple, montre Élane et Évaine rencontrant le moine Adragain le Brun au Monastère Royal (Fig. 34). Mais il s'agit davantage d'une scène de rencontre entre un religieux et des souveraines que de celle entre des personnes ayant embrassé la vie monastique. Adragain, légèrement penché en avant, a d'ailleurs une attitude de révérence respectueuse envers Élane, à l'instar d'un sujet devant sa reine. L'épisode est réinterprété car, dans le récit, Adragain croise le chemin d'Élane à l'extérieur du monastère alors que la moniale est seule au bord du lac de la fée. Élane et Évaine, couronnées et richement vêtues, ont des silhouettes longilignes et une attitude élégante donnée par un léger déhanché typique de l'art gothique du XIV^e siècle qui tend vers le maniérisme, la préciosité et le jeu sur les lignes souples et courbes. Elles sont représentées dans leur fonction de reines, en souveraines puissantes recevant dans leur palais le vieux moine Adragain, dans un idéal figé de représentation féminine.

Les figures de reines et de religieuses se côtoient et se mêlent dans les représentations d'Élane et Évaine afin de remémorer au lecteur l'ancienne vie des personnages, cause de leur entrée au monastère. Cela permet aussi de souligner les relations à la fois familiales et

chrétiennes qui unissent Élaïne et Évaïne. Les figures de moniales couronnées rappellent les liens de sang des sœurs, et évoquent par ailleurs les images de religieuses saintes auréolées³⁰⁵. La couronne peut en effet s'apparenter à une auréole d'or. Elle met en valeur des personnages de femmes exemplaires, ainsi que la généalogie de ceux-ci, alliant royauté et religion puisqu'elle remonte au roi biblique David. À l'inverse, l'effacement, dans certaines images, des figures de moniales au profit de celles de reines s'explique certainement, en plus des raisons déjà invoquées, d'un côté par la volonté de correspondre aux idéaux esthétiques de l'art précieux qui se développe notamment à Paris aux XIII^e et XIV^e siècles, d'un autre côté par les goûts de la noblesse qui commande les manuscrits du *Lancelot* et préfère les images courtoises à celles religieuses dans un roman destiné à son divertissement.

b. Le monastère et le lac féérique, des mondes parallèles

Les images, de surcroît, rappellent continuellement la vie d'Élaïne et Évaïne avant le couvent. Elles traitent de la relation des sœurs à leur vie passée en représentant le lien spirituel qui continue à les unir à leurs fils au-delà de la séparation physique. Cette relation s'exprime dans des thèmes iconographiques (Élaïne se recueillant au bord du lac féérique ; Évaïne recevant une vision lui montrant ses enfants chez la Dame du lac) et par la construction des cycles d'images au début du roman de *Lancelot*, alternant les représentations des sœurs au monastère et de la fée s'occupant de Lancelot, Bohort et Lionel. Un parallèle est établi dans les images entre, d'une part, la relation spirituelle unissant soit les anciennes reines, soit la Dame du lac, aux trois enfants ; d'autre part, le monde reclus des moniales et celui isolé de la fée.

Élaïne fait bâtir le Monastère Royal à l'emplacement du lac enchanté en mémoire de son époux défunt et de son enfant disparu³⁰⁶. Elle rencontre à cet endroit le moine Adragain le Brun, oncle de Saraïde, une habitante du lac féérique. Adragain informe Élaïne de la bonne santé de Lancelot alors que la reine croit son fils mort. L'épisode est couramment représenté

³⁰⁵ Patricia Gathercole remarque que quelques rares enluminures ornant des manuscrits de dévotion représentent la Vierge Marie, vêtue comme une moniale, avec un halo doré ou un nimbe autour de la tête. Le fait qu'Élaïne et Évaïne soient coiffées de couronnes pourrait donc signifier une perception très positive des personnages, alliant pouvoir terrestre et vie religieuse exemplaire, qui ressemblent à la Vierge. GATHERCOLE Patricia, 2000, p. 71.

³⁰⁶ L'épisode rappelle les liens étroits existant au Moyen Âge entre le monastère et la famille qui le fonde ou le finance, et y fait parfois enterrer ses membres. Voir LETT Didier, 2000, p. 26.

dans les manuscrits du *Lancelot*³⁰⁷. Élane, vêtue de ses habits de moniales, est souvent couronnée : les événements passés auxquels l'image se réfère datent en effet de l'époque où la dame était reine de Benoïc. Une place importante est, de plus, accordée au lien entre Élane et le merveilleux féerique, le lac est donc un élément essentiel de la composition des images. L'élément aquatique d'une part, les figures d'Adragain et d'Élane d'autre part, constituent le point de jonction entre deux pôles, le féerique et l'humain, le profane et le religieux. Chacun des personnages a d'ailleurs un lien de parenté avec un habitant du lac (Saraïde ou Lancelot).

Une miniature du manuscrit d'Oxford Ashmole 828 (folio 16) représente Élane, en prière au bord du lac enchanté, alors qu'Adragain et son écuyer passent à proximité (Fig. 35). Adragain, moine augustin, est vêtu d'un manteau à capuchon noir conformément aux indications du texte. Élane est habillée en moniale mais a gardé sa couronne. La dame, à la silhouette longiligne, se tient au bord du lac, dont les eaux coulent le long de la bordure inférieure de la miniature. Ses gestes et son visage sont très expressifs : la bouche est grande ouverte, les yeux écarquillés et les mains levées. L'abandon à la douleur de la moniale renvoie à la peine que seule peut ressentir celle qui a engendré charnellement l'enfant emporté par la fée. L'image se divise en deux parties : à droite se trouve le cloître dont Élane s'est éloignée pour aller, à gauche, vers le milieu sauvage et hostile de la forêt, des montagnes et du lac. Le monde civilisé du monastère est nettement séparé de celui mystérieux et inquiétant de la fée. Néanmoins Adragain, au centre de l'image, relie ces mondes grâce, d'un côté, à sa parenté avec Saraïde, d'un autre côté, à sa fonction religieuse. Les eaux du lac, traversant l'image, contribuent également à lier la nature sauvage où vit la fée au Monastère Royal habité par Élane. Les deux lieux, placés chacun à une extrémité de la miniature pour signifier leur opposition, sont ainsi liés visuellement pour exprimer leur caractère indissociable. Élane est, de surcroît, physiquement associée au lac sur les eaux duquel elle paraît flotter. L'image établit une relation directe entre le personnage et la cause de son malheur et suggère aussi un rapprochement entre Élane et la Dame du lac.

Les images de la vision d'Évaine, de façon similaire, associent le présent et le passé des sœurs, le religieux et le merveilleux, l'amour filial et le lien spirituel entre une mère et son enfant. Alors qu'elle est en prière, Évaine voit un magnifique jardin dans une clairière au milieu d'une forêt, de belles maisons, ses deux enfants et son neveu ainsi que les maîtres de ses derniers, Pharien et Lambègue. La moniale, qui n'identifie pas clairement les enfants, est approchée par un homme qui lui prend la main pour la conduire à l'abbaye. En se réveillant,

³⁰⁷ Se reporter à notre note 171, p. 60 pour les références des manuscrits.

Évaine se rend compte que les noms de Bohort, Lionel et Lancelot sont inscrits sur sa main droite. Elle comprend que cela signifie que les enfants sont vivants, et meurt peu après cette révélation. La vision, provenant de Dieu, se distingue du rêve au Moyen Âge car elle survient durant l'éveil. Les stigmates, tels les noms inscrits sur la main d'Évaine, sont des marques corporelles témoignant de la réalité de la vision. La vision permet d'entrer directement en contact avec le divin. La personne recevant une vision aperçoit généralement Dieu, la Vierge ou un saint, ce qui n'est pas le cas d'Évaine. Bien qu'étant moniale, celle-ci voit ses enfants et son neveu. La vision du personnage est liée à sa fonction principale dans le récit, qui est d'être mère. L'existence du merveilleux féerique se manifeste lors d'un événement habituellement réservé au surnaturel chrétien. Ainsi Évaine, grâce à la vision, semble pénétrer momentanément dans le domaine de la Dame du lac.

Les représentations d'une personne recevant une vision montrent généralement le visionnaire éveillé, en position de prière et recevant les stigmates³⁰⁸. Un autre personnage est parfois figuré à ses côtés afin de confirmer l'événement qui s'est produit, même si, contrairement au visionnaire, le témoin ne voit rien. La miniature du manuscrit de la BnF fr. 111 (c. 1480) est fidèle au texte et aux représentations traditionnelles des visions (Fig. 36). Évaine et Elaine sont en prière devant un autel, sans doute dans une église ou une chapelle. L'architecture donne un cadre chrétien à la vision d'Évaine pour signifier l'origine divine de l'apparition, même si la moniale ne voit pas Dieu ni un personnage saint. Elaine, qui tient un livre ouvert, est derrière sa sœur. Évaine a un léger mouvement de recul, exprimant sa surprise, et ouvre ses mains pour recevoir la vision. Un enfant, richement vêtu selon la mode de la fin du XV^e siècle, lui apparaît. Le garçon, peut-être Lancelot, s'avance vers Évaine en lui tendant la main. La position d'Évaine, qui s'abandonne à sa vision, est semblable à celle d'une personne s'apprêtant à recevoir les stigmates. Elaine, à l'inverse, a une attitude calme et sereine. Elle poursuit sa lecture et sa méditation sans ne s'apercevoir de rien, la vision étant un privilège accordé à une seule personne. L'image plus ancienne du manuscrit de la BnF fr. 16999 (milieu du XIV^e siècle) interpète par contre l'épisode (Fig. 37). Évaine est représentée allongée dans un lit, sous des draps et ne porte pas ses vêtements de moniale. La miniature semble représenter un personnage endormi en train de rêver plutôt qu'une personne ayant une vision. La figure d'homme qui, d'après le récit, saisit la main d'Évaine pour la conduire au couvent est à côté du lit de la dame. Elle évoque la représentation d'un songe

³⁰⁸ Voir SCHMITT Jean-Claude, 2002, p. 285-362 et « Rituels de l'image et récits de vision », dans *Testo e immagine nell'alto medioevo*, 1994, p. 419-462 ; Notice « Visionen », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 4, col. 461-463.

comme dans l'iconographie du rêve³⁰⁹, ce qui rend ambivalente la nature de l'apparition. Cela reflète peut-être une réticence de l'enlumineur à représenter comme une vision un événement relevant autant du merveilleux que du surnaturel divin. Toutefois, la position allongée d'Évaine est aussi celle du défunt. L'image pourrait rappeler la mort de la moniale qui est la conséquence quasi immédiate de la vision : Évaine, rassurée sur le sort des enfants, peut mourir en paix.

Nous signalons aussi que la relation entre les différentes mères de Lancelot et ses cousins est une constante dans les enluminures décorant les premiers folios des manuscrits du *Lancelot*. Les images, d'une part, d'Élaine et/ou Évaine, d'autre part, de la Dame du lac, peuvent posséder des compositions similaires³¹⁰ ou être rapprochées sur un même feuillet pour relier, formellement et symboliquement, les personnages. Globalement, l'alternance au début des manuscrits d'images de ces figures met sans cesse en parallèle la vie monastique au couvent et celle au royaume féerique, c'est-à-dire entre deux lieux exclusivement féminins situés à l'écart des hommes. La construction des cycles iconographiques fait ressortir le déroulement simultané de récits se déroulant à la fois dans le monde et l'Autre monde. Surtout, elle valorise le héros Lancelot qui doit ses capacités hors normes de chevalier à sa parenté féminine multiple, alliant les pouvoirs terrestres et surnaturels. Les images, de cette façon, maintiennent le lien entre les reines et leurs enfants, habitants du lac, et, surtout, entre les mères naturelles et la mère adoptive des futurs chevaliers³¹¹. La nature nouvelle de la

³⁰⁹ Lancelot est ainsi représenté debout près du lit de la reine Guenièvre dans les images illustrant la souveraine rêvant du chevalier. Sur le rêve, consulter notamment SCHMITT Jean-Claude, « Récits et images de rêve... », *Éthnologie française*, 2003/4, p. 553-563, voir aussi le chap. sur les rêves bibliques, dans *Le corps des images...*, 2002, p. 297-344 ; KRUGER Steven, 1992 ; DEMAULES Mireille, MARCHELLO-NIZIA Christiane, « Traüme in der Dichtung : Die ikonographie des Lancelot-Graal (13-15 Jh) », dans PARAVICINI BAGLIANI Agostino, STABILE Giorgio (dir.), 1989, p. 206-226 ; LE GOFF Jacques, chap. « Les rêves dans la culture et la psychologie collective de l'occident médiéval », 1977, p. 299-306 ; Notice « Traum, -erscheinungen », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 4, col. 352-354.

³¹⁰ Voir l'exemple donné dans notre partie I, chap. 2, p. 92-93 (manuscrit de Bonn, ULB, Codex S. 526).

³¹¹ Nous signalons à ce sujet le cas du manuscrit Ashmole 828 (Bodleian Library d'Oxford) qui se démarque par la récurrence de l'élément aquatique dans l'ensemble des enluminures figurant Élaine, Évaine et la Dame du lac. L'eau (rivières entourant les châteaux de Trèbes et de Montclair ; lac de la fée) se retrouve d'une image à une autre. Elle est toujours représentée selon un modèle identique, ruisselant le long de la bordure inférieure des miniatures en formant une multitude de petites vagues. La permanence du motif matérialise visuellement le lien entre le monde humain d'Élaine et Évaine et celui merveilleux de la Dame du lac. Voir les folios 1, 5, 6v, 13, 16, 32v et 43v.

relation entre les sœurs s'exprime aussi dans l'iconographie grâce à la comparaison induite avec la parenté spirituelle qui unit désormais la fée et les enfants.

Pour conclure, nous constatons qu'Élaine est souvent montrée très proche de son fils Lancelot afin d'offrir une image idéale de la souveraine, pilier de la famille du roi Ban. Évaïne est un personnage secondaire dans les images, à l'inverse d'Élaine qui est mise en avant car elle est la mère du héros Lancelot. La fonction maternelle de cette dernière est accentuée dans de nombreuses images – au détriment du lien paternel entre Ban et Lancelot – pour valoriser l'ascendance féminine du héros et renforcer le drame de la séparation entre la mère et son fils lors de l'enlèvement de Lancelot par la Dame du lac. Cela est particulièrement flagrant dans les manuscrits du XV^e siècle (BnF fr. 112(1) contenant une représentation de la naissance de Lancelot ; Arsenal 3479, fr. 118 et fr. 113 décorés des portraits des familles de Ban et Bohort où Lancelot tient les mains de sa mère ou se trouve dans ses bras) et dans certains manuscrits antérieurs, par exemple BnF fr. 110 montrant Lancelot porté par Élaine, et non par un écuyer, lors de la fuite de Trèbes. Les manuscrits du XV^e siècle sont par ailleurs les seuls à posséder des représentations des familles des rois Ban et Bohort réunies. Ces doubles portraits allient les thèmes de la puissance de la royauté, de l'attachement des membres de la famille les uns aux autres et de la filiation charnelle afin d'illustrer le principe dynastique du pouvoir. Ce n'est pas un hasard si les commanditaires de ces manuscrits sont issus de la famille royale de France et de la dynastie des Valois – Jean sans Peur est le cousin de Charles VI, Jean duc de Berry le fils de Jean II le Bon et le frère de Charles V, et Jacques V d'Armagnac est l'arrière-petit-fils de Jean duc de Berry. Les portraits de la famille de Lancelot, à visée idéologique, leur permettent de légitimer leur propre pouvoir, héréditaire, grâce à l'histoire du célèbre héros arthurien.

Les images rappellent l'importance des femmes dans le destin de Lancelot, dont la vie est marquée et orientée dès le début du roman par des figures maternelles (Élaine et la Dame du lac). Élaine, représentée en mère bienveillante et en puissante reine, préfigure la rencontre de Lancelot avec la Dame du lac et, dans une moindre mesure, la souveraine Guenièvre, d'autres personnages essentiels dans la vie du chevalier. Le fait qu'Élaine soit, dans les images, indissociable des membres de sa famille, qu'il s'agisse de Ban, de Lancelot ou d'Évaïne, et qu'elle ait plusieurs identités successives – reine, mère puis moniale – conduit les enlumineurs à jouer dans leurs images sur la notion de double. Ainsi la reine Élaine, généralement représentée avec Ban, apparaît comme le double féminin du roi afin de souligner l'unité du couple, lié par un destin commun. Élaine est aussi fréquemment assimilée

à Évine dans les images qui insistent sur les ressemblances entre ces personnages. Les deux sœurs, unies par les liens du sang, appartenant à une même communauté religieuse, sont amalgamées par une absence d'individualisation physique et/ou le chevauchement ou la juxtaposition de leurs corps qui semblent fusionner. De plus, les figures de reines et de moniales s'interpolent parfois, les secondes étant couronnées ou remplacées par les premières. Le premier choix d'illustration renvoie à l'origine royale des personnages et est sans doute inspiré par les images de saintes montrées telles des moniales, auréolées d'un halo d'or. Le deuxième conserve l'image de belles et nobles dames du monde pour mieux correspondre à l'univers courtois du roman. La dualité d'Élaine et Évine est, dans les deux cas, exprimée.

L'épisode fondamental de la mort de Ban suivi de l'enlèvement de Lancelot par la Dame du lac fait l'objet de traitements iconographiques variés. Les enlumineurs retiennent selon les cas soit la confrontation, soit la complémentarité entre Élaine et la fée constituant les deux facettes d'une entité maternelle. Ces dernières peuvent se détourner l'une de l'autre (Oxford Ashmole 828) ou être séparées par la composition de l'image (BnF fr. 344). Mais le plus intéressant est que certaines images créent une ambivalence, absente du texte, entre Élaine et la Dame du lac. La reine est en effet parfois montrée près du lac féérique (BnF fr. 113) ou d'un château (BnF fr. 111) portant Lancelot dans ses bras – alors qu'elle devrait, selon le récit, avoir laissé le nouveau-né au bord du lac – et impassible face aux événements dramatiques qui ont lieu. La situation et l'attitude d'Élaine dans les images tendent à la confondre avec la Dame du lac, les représentations de la reine constituant dans ces exemples de fortes évocations de celles de la fée. Par ailleurs, Élaine, Évine et la Dame du lac sont reliées par la proximité géographique des mondes féminins clos (abbaye de moniales/domaine féérique) qu'elles habitent, c'est pourquoi il est souvent fait allusion à l'Autre monde merveilleux dans les scènes se déroulant au Monastère royal. Le couvent, à l'instar du domaine féérique, constitue une communauté féminine vivant en autarcie, en marge de la société. Peu d'hommes y pénètrent et sont représentés dans les images (seulement Adragain, Lancelot, Bohort, Lionel ou leurs maîtres). Le lac féérique est, de plus, un motif récurrent, en particulier dans le manuscrit d'Oxford Ashmole 828 où Élaine et le Monastère royal, toujours figurés au bord du lac, évoquent la fée et son château aquatique. Le thème de la vision d'Évine, qui aperçoit ses fils et son neveu au lac enchanté, et la composition des cycles iconographiques (les images des moniales et de la Dame du lac peuvent être alternées sur plusieurs feuillets, rapprochées sur une même page, avoir des compositions semblables) permettent aussi de lier le monde et l'Autre monde. Les choix de représentation effectués dans les manuscrits entretiennent et accentuent l'ambiguïté de personnages et de mondes que tout

oppose *a priori*, mais qui sont en réalité inextricablement liés et évoluent en parallèle. Les représentations d'Élaine illustrent la complexité de cette figure, d'abord reine, épouse et mère, puis moniale, rencontrant momentanément son avatar féerique auquel elle se confronte tout en y étant parfois amalgamé.

1.2. LE POUVOIR DE SÉDUCTION DE LA REINE GUENIÈVRE

La reine Guenièvre est une figure complexe et paradoxale dans le cycle du *Lancelot-Graal* : d'abord jeune fille possédant toutes les vertus – beauté, courtoisie, sagesse – épousant le roi Arthur dans le *Merlin*, puis femme condamnée durement pour son péché d'adultère dans *La Quête du Saint Graal* puis *La Mort du roi Arthur*. Entre ces romans, le *Lancelot du Lac* offre une image contrastée de la reine. Guenièvre, souveraine et épouse admirée par l'ensemble de la cour, encourageant et soignant les chevaliers de la Table ronde prêts à combattre pour l'honneur de leur reine, incarne également les valeurs de l'amour courtois puisqu'elle est l'amante du héros Lancelot. La reine est le personnage féminin central du roman, le seul intervenant dans chacune des branches du récit, c'est pourquoi elle est représentée dans vingt-sept manuscrits de notre corpus³¹².

Guenièvre est présentée dans le *Lancelot* comme la plus belle femme du royaume arthurien, sans toutefois être précisément décrite ce qui laisse la porte ouverte à l'imagination des enlumineurs. Nous savons simplement que Lancelot, troublé par l'extraordinaire beauté de la reine, tombe amoureux de celle-ci dès leur première rencontre³¹³. En état de choc, le chevalier s'avère alors incapable d'adresser la parole à la souveraine. Cet épisode rappelle l'importance du sens de la vue dans l'amour courtois, un seul regard posé sur la dame suffisant pour que le jeune homme en soit épris. La femme possède un redoutable pouvoir de séduction auquel le chevalier ne peut résister. Comment la séduction – définie comme une capacité à charmer l'autre, à susciter l'attirance, l'admiration, des sentiments – exercée par Guenièvre sur les personnages masculins du roman est-elle exprimée dans les images ?

Celle-ci se manifeste de deux manières principales. Premièrement, le haut statut social de la femme étant une condition nécessaire dans l'amour courtois pour que la dame soit désirable pour le chevalier, les figures de la reine et de l'amante se mêlent souvent dans les

³¹² Seuls les manuscrits fr. 754 et Arsenal 3482 ne possèdent pas d'image de la souveraine.

³¹³ « si s'esmerveille comment si grans biautés [...] car ce fu la dame des dames et la fontaine de biauté ». Voir POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 276, §265.

représentations de Guenièvre. Même si cette dernière est parfois montrée sans Lancelot, dans sa fonction royale, les références à la relation adultère de la souveraine sont en effet constantes.

Deuxièmement, l'attraction physique exercée par Guenièvre sur les hommes est également importante. Certaines caractéristiques physiques de la reine sont communes aux femmes peintes dans les manuscrits (comme la jeunesse, la beauté...), d'autres lui sont propres (les coiffures et les habits de la souveraine diffèrent parfois de ceux des autres personnages féminins pour la distinguer de ceux-ci et la sublimer). De plus, le pouvoir de séduction de Guenièvre s'exprime dans des thèmes courtois classiques (par exemple lorsque Lancelot regarde sa dame à la fenêtre d'un château), mais les enlumineurs peuvent également créer des images érotiques en exposant au regard du lecteur – que les images doivent aussi séduire – la nudité du personnage ou en montrant ce que le texte passe sous silence (l'acte sexuel).

1.2.1. La souveraine et l'amante : des identités fusionnées

La reine Guenièvre est, dans les images, indissociable du roi Arthur et des chevaliers de la Table ronde qui renvoient aux deux facettes – la souveraine et la dame courtoise – du personnage. Guenièvre apparaît comme la représentante, admirée et respectée, de la royauté. Mais l'image du pouvoir royal tend chez ce personnage à se confondre avec celle du pouvoir érotique exercé par la reine sur l'ensemble des hommes de la cour. C'est pourquoi les représentations de Guenièvre consistent rarement en des scènes conventionnelles où la reine serait simplement le pendant féminin de son époux. Les enlumineurs privilégient l'ambivalence de Guenièvre en signifiant plus ou moins explicitement à travers la figure idéalisée de la souveraine celle de la Dame aimée des chevaliers.

La place éminente de Guenièvre est souvent soulignée par les images figurant les souverains du royaume de Logres. La reine n'est pas juste représentée dans un rôle protocolaire, comme le double régalien de son époux, effectuant des activités courantes liées à sa fonction³¹⁴. Elle domine la cour, cristallise les attentions et les actions des autres

³¹⁴ BROWN GRANT Rosalind, HEDEMAN Anne Dawson, RIBÉMOND Bernard, 2015 ; BEAUNE Colette, BRESCH Henri (éd.), ALLIROT A. H., LECUPPRE G., SCORDIA L. (dir.), 2005 ; PRATT Karen, « The Image of the Queen in Old French Literature », dans DUGGAN Anne J., King's College de Londres (dir.), 1997 ; BLANCHARD Joël (dir.), 1995 ; RAYNAUD Christiane, 1993 ; FRADENBURG Louise Olga (dir.), 1992 ; Notice « König, Königsbild », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t.2, col. 542-544.

personnages, reléguant parfois Arthur à un rôle de second plan. De plus, la relation amoureuse de Guenièvre avec Lancelot est presque toujours évoquée dans les images, même si le chevalier est absent de celles-ci. Ainsi, l'histoire d'amour entre Lancelot et Guenièvre demeure le sujet principal des enluminures : « Readers of Arthurian romance know all too well that "ma dame la roïne" plays simultaneously the contradictory roles of Arthur's queen and Lancelot's courtly dame in adultery »³¹⁵. Les images rappellent que Guenièvre tient sa puissance à la fois de son statut de reine et de son statut d'amante car, dans la littérature courtoise, la dame convoitée par les jeunes chevaliers est généralement la belle épouse d'un grand seigneur.

L'ambivalence de Guenièvre est un point commun à la plupart des images du personnage peintes entre le XIII^e et le XV^e siècle. Les représentations peuvent exprimer une dualité existant déjà dans l'épisode illustré, ou interpréter le texte pour donner à voir au lecteur la double identité de la reine. Par exemple, Guenièvre est, dans trois images du manuscrit 255 de Rennes (c. 1220-1230), montrée accomplissant son devoir royal auprès de son époux Arthur. La reine n'est jamais figurée en compagnie de Lancelot, cependant, le manuscrit contient une illustration de l'épisode où Lionel, envoyé à la cour par Galehaut, rencontre Guenièvre et la dame de Malehaut afin d'organiser un rendez-vous entre la souveraine et son amant (folio 257, Fig. 38). Mais dans l'image, les deux dames sont remplacées par le couple royal, ce qui change totalement le sens de l'épisode³¹⁶. La représentation d'une visite officielle de Lionel à la cour se substitue à celle d'une rencontre secrète entre les personnages. Arthur et Guenièvre, assis l'un à côté de l'autre, incarnent une vision harmonieuse de la souveraineté. Toutefois, c'est la reine, et non le roi, qui est mise en avant au premier plan, peut-être pour valoriser sa majesté³¹⁷. De plus, l'image de Guenièvre est très ambiguë : le chevalier qui s'agenouille devant elle évoque Lancelot, pour lequel il vient arranger un rendez-vous amoureux. Lionel, qui salue le roi Arthur de la main gauche, paraît détourner l'attention du roi pendant qu'il tend à Guenièvre un objet rond à l'identité incertaine. Sophie Cassagnes-Brouquet suggère qu'il s'agisse d'une pomme³¹⁸, mais le texte ne le précise pas. Nous supposons que la pomme adressée à Guenièvre, fruit symbole du péché originel d'Ève³¹⁹, ferait référence à la culpabilité de la reine adultère. Mais l'objet

³¹⁵ BURNS Jane, « Which Queen ? ... », dans WALTERS Lori (dir.), 1996, p. 248.

³¹⁶ CASSAGNES-BROUQUET Sophie, 2005, p. 56-57.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 57.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 56.

³¹⁹ Voir sur ce thème SCHMITT Jean-Claude (dir.), 2002.

circulaire pourrait aussi être identifié à l’anneau donné par Galehaut à Lionel qui doit l’offrir à la dame de Malehaut en signe de reconnaissance (la dame l’avait offert à Galehaut pour lui accorder son amour). L’anneau serait exagérément grossi pour mettre en valeur l’objet révélant les véritables intentions de Lionel qui n’effectue pas une simple visite de courtoisie au roi. Cela, de surcroît, renforce le parallèle avec les scènes de l’iconographie courtoise où l’amant remet une preuve d’amour à sa bien-aimée.

L’enlumineur synthétise, dans cette image, les deux identités de Guenièvre, épouse royale et amante courtoise, en jouant sur une première apparence trompeuse. Il préserve l’image idéalisée de la souveraine (Guenièvre règne aux côtés d’Arthur) tout en suggérant l’adultère de Guenièvre en évoquant Lancelot à travers un autre chevalier, Lionel.

Par ailleurs, la souveraineté de Guenièvre en fait un objet de désir pour Lancelot car, selon les règles de l’amour courtois, les sentiments du jeune chevalier sont nourris par l’éloignement de la dame de rang supérieur qu’il convoite³²⁰. Deux thèmes iconographiques, décorant fréquemment les manuscrits du *Lancelot*, illustrent ce fait : d’une part, la traversée du Pont de l’Épée par Lancelot pour libérer Guenièvre, d’autre part, la reddition du chevalier Margonde, vaincu par Lancelot, à la reine. Guenièvre, dans les images du Pont de l’Épée, est une figure lointaine, inaccessible, un objectif à atteindre pour le héros qui se surpasse en prouesses. La prisonnière est souvent figurée aux côtés du roi Bademagu, le père de son geôlier, qui renvoie à la position sociale de Guenièvre, principale raison de l’amour que celle-ci inspire. Dans cet épisode, la reine incarne pleinement les valeurs courtoises : désir, mérite, supériorité de la dame, dévouement de l’amant... . Guenièvre, lors de la venue de Margonde à la cour, est représentée exerçant seule le pouvoir, sans Arthur, parfois entourée de ses dames. Dans les images, l’apparence et l’attitude du chevalier Margonde qui se présente devant Guenièvre évoquent systématiquement celles de l’amant courtois et la figure de la reine se confond, de fait, avec celle de la dame adorée.

L’enlèvement de la reine Guenièvre par Méléagant est l’épisode fondateur du roman en prose de *Lancelot du Lac*, repris du *Lancelot ou le chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes. Lancelot, parti au secours de sa bien-aimée, subit un véritable parcours du

³²⁰ Lancelot est le fils du roi Ban de Benoïc, mais est aussi le vassal du roi Arthur et de la reine Guenièvre. Michael Camille remarque à ce propos : « D’un côté, l’image [de la dame] – pour l’amant – semble n’être qu’une illusion vide, un objet de désir toujours insaisissable, mais de l’autre ce néant lui-même est l’indispensable support à l’élaboration de ce désir. Sans image, l’amour ne pourrait exister ». CAMILLE Michael, 2000, p. 25.

combattant. Le chevalier doit faire preuve d'abnégation et accepter l'humiliation en montant dans une charrette conduite par un nain afin de rejoindre le château de Gailhom où Guenièvre est retenue prisonnière. Lancelot franchit ensuite un pont en forme d'épée, tranchant comme une lame, se bat contre des lions (qui sont en fait un enchantement) puis contre Méléagant³²¹, le ravisseur de la reine, avant de pouvoir enfin rejoindre sa dame. L'épisode de l'enlèvement³²² de Guenièvre puise ses racines dans les légendes celtiques transmises oralement. Il donne lieu à la première représentation connue de la reine Guenièvre, sculptée sur l'archivolte de la cathédrale de Modène (c. 1120-1130) réalisée bien avant que Chrétien de Troyes écrive son célèbre roman³²³. Guenièvre, identifiée par une inscription, porte le nom celtique de Winlogee. Elle est secourue par son époux Arthur, et non par Lancelot. L'épisode, dans sa version romanesque, est également représenté sur un chapiteau de la nef de la cathédrale Saint-Pierre de Caen datant du XIV^e siècle³²⁴. Lancelot est figuré traversant le Pont de l'Épée pour sauver Guenièvre, prisonnière au sommet d'une tour. L'image profane a, dans le décor d'un édifice religieux, une fonction didactique.

La prouesse chevaleresque est, dans les représentations de la traversée du Pont de l'Épée, indissociable de l'idée d'un amour fort et victorieux. La reine, qui motive l'action de Lancelot, est en retrait car les enlumineurs souhaitent avant tout valoriser l'exploit du héros. La puissance de la souveraine se manifeste à travers celle de la chevalerie terrestre³²⁵. Néanmoins, les images visent également à exprimer le caractère inaccessible de la dame aimée et, pour cela, synthétisent les deux identités fondamentales de Guenièvre : l'amante courtoise désirée et la puissante souveraine protégée.

³²¹ Le combat de Lancelot contre Méléagant est fréquemment représenté dans les manuscrits, par exemple sur le folio 3 du manuscrit de la BnF fr. 112(3) décoré de l'esquisse d'une enluminure demeurée inachevée représentant Méléagant tué par Lancelot qui protège la reine Guenièvre. Cette scène est unique dans l'iconographie du *Lancelot*. La reine n'est pas isolée, admirant de loin les prouesses de son amant. Elle est placée au cœur du combat dont elle est l'enjeu. L'image signifie la victoire totale du héros qui remporte le cœur et le corps de la souveraine aimée : Lancelot accomplit l'objectif absolu de tout chevalier courtois.

³²² WEBSTER Kenneth Grant Tremayne, 1951.

³²³ GOWAND M. Linda, « The Modena Archivolt and Lost Arthurian Tradition », dans VERBEKE Werner, SMEYERS Maurits, JANSSENS Jozef, Musée Vander Kelen-Mertens (dir.), vol. 2, 1991, p. 79-86 ; WHITAKER Muriel, 1990, p. 92 ; LEJEUNE Rita, STIENNON Jacques, « La légende arthurienne dans la sculpture de la cathédrale de Modène », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°3, 1963, p. 281-296.

³²⁴ LOOMIS Roger Sherman, LOOMIS Laura Hibbard, 1938, p. 71.

³²⁵ RIEGER Dietmar, 2009, p. 23.

Guenièvre emprisonnée peut être représentée dans une tour isolée (New-York Morgan 805 ; BnF Arsenal 3480), dans la tour d'un château (Amsterdam BPH 1 ; Londres Add. 10293 ; BnF fr. 119, fr. 115), à l'intérieur d'un château ressemblant à une forteresse (BnF Arsenal 3481) ou aux créneaux d'un château (BnF fr. 122). La comparaison du corps et du cœur de la femme à un château ou une cité imprenable est commune dans la littérature et l'art courtois (voir notamment le thème de l'attaque du Château d'Amour)³²⁶. La conquête de la dame est assimilée à celle d'un édifice ou d'une ville. Le corps de la reine – excepté le visage et, parfois, le buste – est d'ailleurs, dans les images, masqué par l'architecture. La prison symbolise le corps de Guenièvre interdit à l'amant³²⁷. Les images sont conformes à l'idéal courtois où la femme est un objet de désir et de plaisir visuel dont le corps ne se dévoile pas, ou après de multiples et répétés efforts de la part de l'amant.

La rivière franchie par Lancelot et/ou la massivité du château – semblable à une solide forteresse – expriment aussi la difficulté pour le chevalier de rejoindre sa dame. La porte close des édifices peut venir renforcer cette impression (Amsterdam BPH 1 ; Londres Add. 10293 ; BnF Arsenal 3481, fr. 115). À l'inverse, dans le manuscrit de la BnF fr. 122, la porte du château est ouverte : Mélégant en sort pour attaquer Lancelot et l'empêcher de rentrer dans le château et, symboliquement, de pénétrer le corps de la reine³²⁸. Autre cas de figure, dans les manuscrits de New-York Morgan 805 (XIV^e siècle, folio 166) et de la BnF Arsenal 3480 (XV^e siècle, folio 77), Guenièvre est prisonnière d'une haute tour sans porte ce qui symbolise son inaccessibilité à l'amant. La miniature du manuscrit Arsenal 3480 est très intéressante car Lancelot est au centre de l'image tandis que Guenièvre se situe en dehors de celle-ci, entre les colonnes de texte (Fig. 39). La bordure de l'image ajoute un obstacle à la réunion des amants. La reine semble véritablement hors d'atteinte pour Lancelot.

De plus, le château ou la tour sont un signe d'ostentation du pouvoir, un symbole de la supériorité de la reine sur le chevalier. Guenièvre, de même, est toujours représentée aux côtés

³²⁶ Le thème iconographique du Château d'amour apparaît à partir du XIII^e siècle, notamment sur des objets en ivoire (valves de miroir et coffrets). Il s'agit d'une allégorie de la conquête amoureuse présente notamment dans le *Roman de la Rose*. Voir PORTER Pamela, 2003 ; CAMILLE Michael, 2000, p. 88-89 ; VAN MARLE Raimond, t.2. Allégories et symboles, 1971 [1931], p. 422-426 ; KOECHLIN Raymond, « Le Dieu Amour et le château d'amour sur les valves de boîtes à miroir », *Gazette des Beaux-Arts*, 1921, p. 279-297 ; LOOMIS Roger Sherman, « The Allegorical Siege in the Art of Middle Ages », *American Journal of Archeology*, 1919, p. 258.

³²⁷ Lancelot et Guenièvre connaîtrons leur première nuit d'amour suite à la libération de la reine par Lancelot.

³²⁸ Alison Stones remarque que seul le manuscrit fr. 122 possède un cycle iconographique s'ouvrant par l'épisode de la traversée du Pont de l'Épée ce qui révèle peut-être un intérêt particulier du commanditaire pour cet exploit de Lancelot. STONES Alison, notice n°66, dans DELCOURT Thierry (éd.), 2009, p. 163.

d'un roi – Bademagu – afin de souligner son haut statut social et, sans doute, sa situation de dame mariée (Bademagu évoque un autre roi, Arthur). Ainsi les images rappellent, d'une part, que la dame est une épouse ne pouvant donc être qu'un objet abstrait de fantasme, d'autre part, que le désir de l'amant pour la dame traduit en réalité une quête de reconnaissance sociale. Selon l'historien Georges Duby, les relations entre l'amant et la dame dans l'amour courtois reproduiraient en effet les rapports de subordination entre le vassal et le seigneur dans la société féodale³²⁹. Le chevalier souhaiterait accéder à une meilleure place sociale en se rapprochant du seigneur (qu'il veut impressionner grâce à ses exploits) par le biais de la dame dont il obtient les faveurs. Le texte précise que Bademagu assiste avec Guenièvre à l'arrivée de Lancelot à Gailhom. L'important n'est donc pas la présence du roi, mais sa place dans les images par rapport à la reine. Dans les manuscrits d'Amsterdam BPH 1 (XIV^e siècle, folio 45) et de la BnF Arsenal 3480 (XV^e siècle), Guenièvre est face à Lancelot qu'elle regarde depuis une fenêtre. Bademagu est en retrait derrière elle. Il paraît être représenté uniquement par souci de conformité au texte. Il n'est d'ailleurs pas couronné dans la miniature du manuscrit Arsenal 3480 contrairement à Guenièvre, ce qui révèle sa faible importance. Seule compte la reine, le but de Lancelot. Bademagu est en revanche mis en avant dans d'autres images (Londres Add. 10293 ; BnF fr. 122, fr. 119 et fr. 115 ; New-York Morgan 805). Il se tient à côté de la souveraine dont il est l'égal, et entre celle-ci et Lancelot. Gardien de la reine, il est un obstacle supplémentaire aux retrouvailles des amants. Bademagu et Guenièvre semblent former un couple qui rappelle l'indisponibilité matrimoniale de la reine. Le roi peut aussi être rapproché de Lancelot pour signifier que, dans l'amour courtois, la conquête de la dame est une métaphore de celle du pouvoir : Guenièvre séduit en grande partie car elle est l'épouse d'Arthur, dont elle reflète la puissance. D'ailleurs, rappelons sur ce point que Lancelot est le fils de Ban, souverain de Benoïc auquel il aurait dû succéder : posséder Guenièvre est donc un moyen d'occuper symboliquement la place de roi³³⁰. Les choix de représentation, mettant en valeur soit Guenièvre, soit le roi Bademagu, reflètent des compréhensions différentes de l'épisode du Pont de l'Épée et des motivations du chevalier par les enlumineurs.

³²⁹ DUBY Georges, 1990. Voir aussi à ce sujet MARCHELLO-NIZIA Christiane, « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 1981, p. 969-982.

³³⁰ Philippe Walter remarque que « Le mythe de la femme souveraine, ravie ou infidèle, illustre le thème de l'instabilité fondamentale de la souveraineté, toujours soumise aux caprices du destin et de la fatalité », WALTER Philippe, « Guenièvre », dans BRUNEL Pierre (dir.), 2002, p. 876.

Un autre épisode courant dans l'iconographie du *Lancelot* est celui de la reddition de Margonde du Neuf Château à Guenièvre (la scène est figurée dans dix manuscrits de notre corpus). Margonde accuse la reine d'être une femme déloyale car celle-ci a reconnu en public aimer Lancelot³³¹. Quand Lancelot entend les dires de Margonde, il décide de le combattre et de l'envoyer à la cour d'Arthur pour s'excuser auprès de Guenièvre et reconnaître qu'elle est la plus valeureuse des dames. Guenièvre, par amour pour Lancelot, pardonne Margonde. L'épisode met en valeur les qualités de la souveraine au lieu de lui porter préjudice. Guenièvre apparaît à la fois comme une reine puissante que tout chevalier se doit de respecter, et une femme généreuse et compatissante. L'épisode, de plus, exprime la force du lien unissant Lancelot à Guenièvre, le chevalier lavant l'honneur de sa dame. Il porte les valeurs de l'amour courtois, basé sur le service d'amour. Ainsi, les images montrant Margonde face à Guenièvre représentent cette dernière sous un double aspect : la figure de la dame aimée s'interpole avec celle de la reine.

Parfois, Guenièvre se substitue au roi Arthur qui n'est pas représenté, et incarne seule la royauté dont elle possède l'ensemble des attributs : toujours couronnée (excepté dans le manuscrit Bnf fr. 339), elle peut être vêtue d'un manteau ou d'une robe ornés de fourrure d'hermine (Amsterdam BPH 1 ; Bnf fr. 115), et porte même, dans une initiale du manuscrit de la BnF fr. 123, le sceptre habituellement réservé au roi (Fig. 40). La reine est figurée dans sept manuscrits assise sur un banc ou un trône pour mettre en valeur sa majesté (Amsterdam BPH 1 ; Londres Add. 10293 ; BnF fr. 123 ; fr. 339, fr. 344 ; fr. 16999 ; New-York Morgan ms. 805). De surcroît, dans les images la rencontre entre Guenièvre et Margonde peut avoir lieu en public, alors que le texte précise que le chevalier prend la reine à part pour lui parler. Ainsi, Guenièvre reçoit Margonde entourée de dames et demoiselles (Amsterdam BPH 1 ; Londres Add. 10293 ; BnF fr. 122 et fr. 115). La fonction politique et juridique officielle de la reine est renforcée par la présence de témoins. La position de Guenièvre (debout ou trônant) par rapport à Margonde (agenouillé) marque aussi une hiérarchie entre les personnages, la première dominant le second. Dans certaines images, la reine pointe son index en direction de Margonde pour exprimer son autorité et son ascendant sur le chevalier (BnF fr. 339, fr. 344, fr. 16999 ; Oxford Rawl. Q.b.6). Margonde est en revanche dans une position de

³³¹ Lors de l'épisode où une demoiselle de la fée Morgane se présente à la cour d'Arthur pour accuser Guenièvre de trahison et annoncer la – fausse – nouvelle de la mort de Lancelot. La demoiselle prétend que Lancelot aurait avant de mourir implorer le pardon du roi Arthur pour avoir eu une liaison avec la femme de ce dernier. Voir POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1438-1439, §13.

soumission³³² (attitude de supplication – mains jointes, à genoux (ce qui le rabaisse par rapport à Guenièvre) –, destitution de l'épée...). L'opposition entre les personnages se manifeste aussi par d'autres moyens : la reine et le chevalier, face-à-face, se situent chacun dans une partie distincte de l'image partagée en deux pôles, masculin et féminin, qui se confrontent. Par exemple, dans le manuscrit de la BnF fr. 122, la séparation entre Guenièvre et Margonde est matérialisée par un large espace vide, sans personnage ni décor, entre la reine et le chevalier qui ne se regardent pas (Fig. 41). Guenièvre apparaît vraiment comme la suzeraine de Margonde. Les gestes et les attitudes des personnages ne sont d'ailleurs pas sans évoquer ceux du rituel vassalique. En effet, dans les représentations de ce rituel, le vassal, à l'instar de Margonde, est couramment figuré agenouillé respectueusement devant son seigneur. Or, dans une miniature du manuscrit d'Amsterdam BPH 1 (folio 58v), Margonde place ses mains jointes dans la main droite de Guenièvre, ce qui correspond au rituel manuel de l'hommage vassalique³³³ (Fig. 42). De plus la scène, comme le rituel vassalique, a lieu devant des témoins. Dans une autre image (New-York, ms. 805, folio 175v), les mains de Guenièvre et Margonde se touchent presque. La réconciliation entre les personnages est imminente (Fig. 43). Guenièvre, lors de cet épisode du roman, remplace son époux qui est normalement le véritable détenteur du pouvoir judiciaire³³⁴. C'est pourquoi elle est explicitement assimilée dans les images à la figure du seigneur face à son vassal. Jane Burns souligne à ce sujet que, dans le *Lancelot*, l'ambivalence de Guenièvre tient beaucoup au fait que la reine, puissante et adultère, adopte un comportement d'homme plutôt que de femme³³⁵. La difficulté à cerner la part masculine et féminine de Guenièvre renvoie aussi à l'inversion des rapports de subordination entre les sexes dans l'amour courtois³³⁶. Les images font d'ailleurs référence à la relation adultère de Guenièvre. Margonde se fait dans le récit le porte-

³³² Margonde, d'après le récit, tombe aux pieds de la souveraine pour implorer sa grâce. POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1456, §28.

³³³ LE GOFF Jacques, chap. « Le rituel symbolique de la vassalité », dans *Un autre Moyen Âge*, 1999, p. 352-353.

³³⁴ La figure féminine couronnée, trônant, pouvant de surcroît prendre l'épée de Margonde (BnF fr. 115, folio 380v), peut être rapprochée d'une personnification de la Justice souvent représentée dans l'art médiéval sous des traits féminins avec des attributs similaires (couronne, épée, parfois balance). Notice « Justitia », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 2, col. 466-472.

³³⁵ BURNS Jane, « Which queen ?... », dans WALTERS Lori (dir.), 1996, p. 254.

³³⁶ FERGUSON Gary, « Symbolic Sexual Inversion and the Contruction of Courtly Manhood in Two French Romances », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 3, 1993, p. 203-213. Voir aussi SMITH Susan, 1995, p. 17 ; CAMILLE Michael, 2000, p. 34 ; RIEGER Dietmar, « Guenièvre littéraire... », *Cahiers de recherche médiévales et humanistes*, 2012, p. 259-272.

parole de l'amant de la reine, qui s'exprime à travers lui : « Ha ! dame, fait il, a vous m'envoie cil qui vostres chevaliers est, qui m'a conquis em bataille³³⁷ ». De même, dans les images, la figure de Lancelot se mêle à celle de Margonde. L'évocation des liens de vassalité renvoie à la nature des liens qui unissent, dans l'idéal courtois, l'amant à sa dame. Ces liens, fondés sur le service d'amour, imitent ceux entre le seigneur et le vassal se jurant mutuellement loyauté et fidélité : « l'un aide et soutient, l'autre reçoit cette aide, ce soutien, et par ailleurs rend divers services à son protecteur³³⁸ ». Ainsi, les représentations de Margonde agenouillé devant la reine Guenièvre sont semblables à celles de l'amant se soumettant à la dame aimée dans l'iconographie courtoise. La domination de la figure féminine sur celle masculine rappelle que, dans la *fin'amor*, l'homme ne doit pas hésiter à s'abaisser voire à s'humilier pour gagner l'amour de la femme.

De plus, Margonde et Guenièvre sont dans certaines images, conformément au texte³³⁹, représentés seuls, ce qui change la perception de la scène (BnF fr. 123, fr. 339 ; New-York Morgan ms. 805 ; Oxford Rawl. Q.b.6). L'intimité introduite entre les personnages évoque plus directement la relation entretenue par la reine avec un autre chevalier, Lancelot. De surcroît, Guenièvre et Margonde, dans le manuscrit de la BnF fr. 339 (XIII^e siècle), ne possèdent ni couronne pour l'une, ni épée pour l'autre (Fig. 44). Leurs attributs distinctifs seraient supprimés pour rapprocher davantage la scène de l'image d'un couple d'amants se retrouvant – ou d'un amant implorant le pardon de sa dame. Par ailleurs, dans ce manuscrit et dans celui plus tardif de la BnF fr. 115 (c. 1470), Margonde porte un heaume, masquant ainsi son visage. Cela crée une incertitude sur l'identité du chevalier figuré, d'autant plus que Margonde, dans le manuscrit fr. 115, n'a pas d'écu permettant de le reconnaître grâce aux armoiries (Fig. 45). L'ensemble de l'image devient ambigu : voit-on Margonde ou Lancelot ? La reine ou l'amante ? L'histoire d'amour entre Lancelot et Guenièvre, qui doit rester secrète, est suggérée sans être vraiment montrée grâce à un personnage tiers.

³³⁷ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1456, §28.

³³⁸ LE GOFF Jacques, chap. « Le rituel symbolique de la vassalité », dans *Un autre Moyen Âge*, 1999, p. 368. Voir aussi DUBY Georges, chap. « Que sait-on de l'amour courtois en France au XII^e siècle ? » et « À propos de l'amour que l'on dit courtois », dans *Féodalité*, 1996, p. 1401-1411 et p. 1415-1420.

³³⁹ « Quant il [Margonde] vint a la court, se li vint chascuns a l'encontre pour oïr qu'il volroit dire. Il descent de son cheval et demande ou il porroit trouver la roïne et on li enseigne. Quant il le vit, si le traist a une part et li dist, mais ains li chiet as piés et li crie merci moult doucement ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1456, §28.

Par ailleurs, le texte contient une description pathétique de Margonde se présentant à la reine avec un écu percé, un heaume abîmé et des armes ensanglantées. Or, ce n'est pas le cas dans les images où les armes de Margonde sont en bon état et ses blessures non visibles (excepté dans le manuscrit de Londres Add. 10293). L'image du vaincu s'efface au profit de celle de l'amant chevalier. De plus, dans le récit, Margonde n'offre pas à Guenièvre son épée. Pourtant, plusieurs enluminures représentent cette scène (BnF fr. 122 ; fr. 123 ; fr. 115). Le geste de Margonde exprime l'humilité du personnage. Mais il fait aussi écho à une autre cérémonie médiévale : l'adoubement. Dans les représentations de l'adoubement, le seigneur tient généralement une épée devant le chevalier agenouillé qui s'apprête à recevoir la collée devant un ensemble de témoins. Or le manuscrit de la BnF fr. 115 (c. 1470) contient justement une miniature montrant Guenièvre se saisissant de l'épée du chevalier par la fusée, tandis que ce dernier tient l'arme par sa lame (voir Fig. 45). Plusieurs dames de la cour assistent à l'événement. Guenièvre prend une nouvelle fois symboliquement la place du roi dans l'image. Le rapprochement iconographique n'est pas sans fondement si on se souvient que Guenièvre, et non Arthur, ceint à Lancelot son épée au début du roman³⁴⁰. Les images rappellent l'engagement initial du chevalier envers la reine, c'est pourquoi il a combattu pour elle Margonde. Toutefois, dans d'autres images, c'est Margonde qui tient l'épée (BnF fr. 123 et fr. 122). Dans un contexte d'adoubement, le chevalier pourrait sembler venir de recevoir l'épée des mains de la souveraine. Mais cela souligne aussi la différence fondamentale entre Margonde et Lancelot : le premier ne reçoit pas l'épée de Guenièvre, comme ce fut le cas du second. Au contraire, il en est dépossédé et la donne à la reine car il s'est rendu indigne de la fonction de chevalier. Il s'agit donc d'une sorte de cérémonie d'adoubement inversée. Le jeu d'écho entre les scènes confère à la reddition de Margonde un sens que le texte ne lui aurait pas forcément donné.

Dans les images analysées, l'image de la reine et celle de l'amante courtoise fusionnent pour synthétiser en la représentation de Guenièvre un idéal féminin supérieur. Le pouvoir de séduction de la reine se manifeste dans l'idée de domination de la dame sur les chevaliers. La reine domine physiquement les personnages masculins (Lancelot ou Margonde) : elle est soit à l'intérieur ou au sommet d'une tour, soit debout ou trônant face à un chevalier agenouillé. De plus, les thèmes de la prouesse chevaleresque (traversée du Pont de l'Épée) et de la

³⁴⁰ Arthur dirige la cérémonie de l'adoubement (représentée sur le premier folio du manuscrit fr. 113), mais, suite au départ précipité de Lancelot pressé de partir en quête d'aventure, le roi n'a pas le temps de lui offrir une épée. Guenièvre s'en chargera, mettant ainsi le chevalier à son service.

soumission (reddition de Margonde vaincu par Lancelot) renvoient à la domination morale, sentimentale, de la souveraine sur le héros. Dans ces images, la valorisation de la dame va de pair avec l'abaissement ou la situation d'infériorité du personnage masculin. Enfin, l'association de la figure de Guenièvre à celle du roi Bademagu dans les images du Pont de l'Épée, ou sa substitution symbolique à celle du roi Arthur dans les représentations de Margonde, rappellent que la reine domine aussi socialement les chevaliers. Cela est renforcé dans les images par la récurrence d'éléments ostentatoires du pouvoir : décor (château, tour), attributs (couronne, sceptre, trône), costumes (fourrure d'hermine). Les représentations de Guenièvre sont, dans les exemples étudiés, inspirées de l'iconographie féminine courtoise (femme prisonnière d'une tour ou face à un chevalier à genoux) et de celle masculine chevaleresque (rituel vassalique, adoubement). La forte influence de ces modèles iconographiques offre une vision idéalisée de la reine, rendant compte de la complexité du personnage, et illustrant parfaitement les rapports qui se nouent entre l'amant chevalier, la dame et son époux dans l'amour courtois.

1.2.2. Beauté physique et sexualité dans les images

Guenièvre est un fantasme féminin, à la fois représentante d'un idéal amoureux et incarnation de la souveraineté. Mais comment exprimer dans les images l'importance de l'attraction physique exercée par Guenièvre sur son entourage, en particulier sur Lancelot ? Les qualités esthétiques de l'image et son iconographie se conjuguent pour transmettre au lecteur l'émotion provoquée en le héros par la reine. Lancelot est d'ailleurs séduit par la grande beauté de Guenièvre dès leur première rencontre, avant même de connaître réellement la reine. De fait, le chevalier tombe d'abord amoureux d'une apparence, d'une image³⁴¹.

Les enlumineurs s'emploient à rendre compte de la beauté de Guenièvre grâce à la représentation des costumes, des coiffures, des traits du visage qui embellissent le personnage par rapport, d'une part, au texte (avare en détails concernant les parures et les caractéristiques physiques de la reine), d'autre part, aux autres figures féminines dont l'apparence est parfois traitée différemment de celle de la reine. Les images sont adaptées aux goûts de la noblesse qui commande les manuscrits et apprécie les riches atours féminins contribuant à mettre en valeur son mode de vie.

³⁴¹ CAMILLE Michael, 2000, p. 45.

La capacité à séduire de Guenièvre est aussi exprimée dans l'iconographie du roman relative à son adultère³⁴². Les images fluctuent entre une vision positive de la relation amoureuse entre Guenièvre et Lancelot, conforme à l'idéal courtois, et une vision plus négative montrant la nature sensuelle, voire sexuelle, de cette relation et soulignant la culpabilité de la reine. Le pouvoir de séduction de Guenièvre, parfois montrée partiellement dénudée, est alors à son paroxysme. Les images témoignent d'un intérêt pour la figuration des amours du couple ou, à l'inverse, d'un rejet, Guenièvre étant dans certains cycles iconographiques pas ou peu représentée, et sa relation avec Lancelot non traitée ou de façon détournée.

a. La plus belle des dames

La place primordiale accordée dans les manuscrits du *Lancelot* à l'apparence physique des personnages, surtout ceux féminins aux vêtements et coiffures très variés, rappelle que prendre soin de son corps est la première façon de séduire. La mode fait partie intégrante du jeu de séduction, c'est pourquoi elle est vivement critiquée par les moralistes médiévaux qui y voient pour les femmes une manière d'attirer les hommes en dissimulant derrière des artifices leur véritable nature³⁴³. L'extraordinaire beauté de Guenièvre, louée par les chevaliers, l'élégance de ses costumes, coiffes et parures, renvoient aussi au haut niveau social du personnage, et reflètent l'art de vivre de la noblesse à la fin du Moyen Âge³⁴⁴.

Guenièvre possède dans les images les traits physiques typiques de la beauté féminine dans l'art et la littérature du Moyen Âge : silhouette élancée et élégante, visage harmonieux aux traits fins, lèvres et joues roses, blondeur de la chevelure lorsque celle-ci est apparente,

³⁴² Sur ce point, voir MACCRACKEN Peggy, *The Romance of Adultery...*, 1998.

³⁴³ La coquetterie féminine est assimilée à un péché d'orgueil et aussi au péché originel puisque les hommes doivent se vêtir depuis qu'Ève a fauté en cueillant le fruit défendu de l'Arbre de la connaissance du Bien et du Mal : « en tant que filles d'Ève, les femmes de l'Europe médiévale pâtiennent en outre de la conception chrétienne qui voit dans les vêtements la preuve d'une progression du péché plutôt que le reflet d'un processus civilisateur ». Les moralistes, par exemple, comparent souvent les traînes des robes à la queue d'un animal et les huves aux cornes du Diable. Voir KLAPISCH-ZUBER Christiane (éd.), DUBY Georges, PERROT Michelle, 2002 [1991], p. 191-192. Consulter également WIRTH Jean, 2013 ; LE GOFF Jacques, TRUONG Nicolas, 2003 ; CUERMA (dir.), actes de colloque, 2001 ; GATHERCOLE Patricia, 2000 ; BERTINI Ferruccio, CARDINI Franco, LEONARDI Claudio [et al.], 1991.

³⁴⁴ GRÖSSINGER Christa, 1997.

maines longues. La beauté de Guenièvre est indissociable de sa jeunesse, nous remarquons donc que la reine – de même que les autres dames et demoiselles – est toujours représentée jeune et belle alors que le roman de *Lancelot du Lac* se déroule sur une vingtaine d’années et que, de plus, Guenièvre et Lancelot ont un écart d’âge important. Malgré le déroulement de la narration sur une longue période, aucun vieillissement des personnages n’est signifié dans le texte, et encore moins dans les images, ce qui participe à l’expression de la séduction des personnages féminins. Un âge avancé sert plutôt à exprimer, dans le texte, le caractère d’un personnage, une particularité physique (figure de la vieille demoiselle) souvent liée à une particularité morale (la négative fée Morgane est ainsi qualifiée de vieille et laide). Mais, dans les images, la vieillesse des figures féminines est très rarement montrée³⁴⁵. Les marques visibles de l’âge des personnages masculins sont davantage représentées car, chez ceux-ci, le vieillissement revêt plus souvent un sens positif, lié à la sagesse et à l’expérience.

Un autre point – non exclusif à Guenièvre – qui retient notre attention est lié au vêtement. Nous constatons en effet que la reine, ainsi que les autres personnages – masculins ou féminins – du *Lancelot* sont dans les images habillés et coiffés suivant la mode médiévale. Les vêtements permettent de transposer une histoire appartenant à un passé lointain (le *Lancelot* se déroule au VI^e siècle) dans l’époque contemporaine aux lecteurs. Ils correspondent à la mode des XIII^e, XIV^e ou XV^e siècles. Grâce à ce rapprochement temporel, les lecteurs peuvent certainement mieux s’identifier aux personnages du roman créés à l’image des hommes et femmes des XIII^e-XV^e siècles. Les vêtements et les coiffures sont la manifestation de la puissance et de l’idéalisations de la reine Guenièvre dont les images ressemblent à celles des souveraines et dames du temps. Les enlumineurs, en peignant une reine et des figures féminines sans âge et vêtues à la mode du temps, soumettent les images aux canons esthétiques en vigueur et répondent aux exigences des commanditaires se délectant des représentations fantasmées d’une noblesse figée dans un idéal. Le potentiel de séduction de Guenièvre, archétype d’une beauté féminine et noble, est ainsi augmenté.

Ces éléments participant à l’expression de la beauté de la souveraine de Logres sont communs à la représentation de l’ensemble des personnages féminins des manuscrits du

³⁴⁵ Les représentations de vieilles femmes dans l’iconographie médiévale sont presque toujours négatives, comme en témoignent, par exemple, les personnifications de la Mort ou des vices, telle la Haine dans les enluminures des manuscrits du *Roman de la Rose*. Voir COLLY Nathalie, TESNIÈRE Marie-Hélène, cat. d’exposition, 2012. . Consulter aussi GRÖSSINGER Christa, chap. « The Ages of Woman », 1997 ; ARDEN Heather, « La vieille femme dans la littérature médiévale : sexualité et narrativité », dans BUSCHINGER Danielle (dir.), 1994, p. 1-7.

Lancelot. Toutefois, nous observons dans certaines enluminures un effort de différenciation entre Guenièvre et les autres dames de la cour grâce au vêtement et à la coiffure. En effet, Guenièvre peut être vêtue et coiffée dans les images de manière à la distinguer des nombreuses dames et demoiselles du récit, ce qui est évidemment due à la fonction à part du personnage, mais aussi à une volonté d'embellir et de mettre en valeur la souveraine qui doit surpasser en beauté et en majesté les autres femmes³⁴⁶. Ainsi, dans le manuscrit du XIV^e siècle de la BnF fr. 16999, Guenièvre est couronnée et porte toujours un ample manteau s'enroulant élégamment autour de son corps contrairement aux autres figures féminines vêtues d'une robe plus simple. Seuls les autres souverains représentés – Elaine et Évaïne, Arthur, Claudas – ont un costume similaire. Les vêtements et les parures de la reine reflètent son statut et sa richesse supérieurs. Les images des manuscrits du XV^e siècle destinés à Jacques V d'Armagnac (BnF fr. 113-116 et fr. 112(1)) différencient Guenièvre par sa coiffure : la chevelure de la reine est apparente, tressée ou maintenue autour du visage, tandis que les dames et demoiselles sont coiffées soit d'un voile blanc à l'élégance aérienne, se soulevant comme s'il était animé par le vent, soit d'une sorte de bonnet orné de perles. La coiffure de Guenièvre semble donc lui être réservée et accentue sans doute aux yeux des lecteurs la séduction du personnage compte tenu du potentiel érotique de la chevelure au Moyen Âge³⁴⁷. Ce choix iconographique vise peut-être à rappeler que la reine surpasse en beauté les autres femmes ? Guenièvre n'arbore pas systématiquement cette coiffure, mais, en revanche, les autres figures féminines ne la portent jamais. Nous remarquons à ce sujet que la reine, dans deux miniatures du manuscrit de la BnF fr. 118 (folios 217 et 218v ; Fig. 46), a une longue chevelure lâchée ce qui est extrêmement rare pour les femmes dans le *Lancelot* (sauf dans le cas de quelques demoiselles condamnées à être exécutées). Ce détail n'est pas signalé dans le texte. Les cheveux longs sont un symbole de féminité, de beauté et renforcent le pouvoir d'attraction du personnage (une des deux images illustre d'ailleurs le premier rendez-vous entre Guenièvre et Lancelot, il est donc important de montrer pourquoi le chevalier succombe au charme de la reine). Guenièvre est, de plus, vêtue dans ce manuscrit des costumes les plus luxueux, ornés de broderies et de fourrure d'hermine³⁴⁸. Les vêtements

³⁴⁶ Sur le rôle et la signification du vêtement dans la littérature courtoise, voir surtout BURNS Jane, 2002.

³⁴⁷ MILIKEN Roberta, 2012 ; ROLLAND-PERRIN Myriam, 2010 ; CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), actes de colloque du CUERMA, 2004.

³⁴⁸ Dans le manuscrit fr. 118, les costumes et les coiffes ont une grande importance car leur variété rend compte du raffinement et de la richesse des modes au début du xv^e siècle dans les cours princières. De nombreux

et les coiffures de la reine dans les images sont un élément de distinction sociale et transmettent aux lecteurs l'émotion esthétique ressentie par Lancelot face à Guenièvre.

Les qualités attribuées à Guenièvre, belle et puissante, reflètent l'exemplarité de la chevalerie de la Table ronde et, plus largement, celle de la noblesse. Les enlumineurs soulignent la beauté singulière de Guenièvre de deux manières paradoxales : d'un côté, celle-ci apparaît comme une figure de pure fiction, magnifiée par sa fonction royale, correspondant à un idéal rêvé de perfection féminine. Ainsi, la reine est perçue telle que Lancelot la considère, c'est-à-dire une femme admirable, plus attirante que n'importe quelle autre dame ou demoiselle du roman. L'effort effectué dans certains manuscrits pour distinguer physiquement Guenièvre des autres personnages féminins indique une volonté de montrer le charme et l'élégance spécifiques à la reine. D'un autre côté, la souveraine imaginaire est, dans les images, rapprochée des nobles dames médiévales puisqu'elle est vêtue d'une manière actuelle, à l'instar des autres femmes du roman : les références à la mode du temps rendent le personnage plus proche, plus familier aux lecteurs. Les représentations sont orientées vers le goût et le quotidien de ces derniers, ce qui pourrait renforcer à leurs yeux l'aspect séduisant de Guenièvre.

b. Une reine séductrice voire tentatrice

Guenièvre n'est pas simplement une belle femme, dotée d'une aura que lui octroie son statut à part. Elle est aussi volontiers une créature enjôleuse. Les enlumineurs, grâce aux images, font parfois voir aux lecteurs d'une manière plus évidente le caractère charmeur, ou même tentateur, de Guenièvre.

Les images, par exemple, peuvent transmettre le sentiment d'enchantement amoureux éprouvé par Lancelot qui, confronté à Guenièvre, tombe en état d'extase. Ainsi, les représentations de l'épisode où le chevalier aperçoit la reine à une fenêtre de Camelot montrent un héros absent à lui-même et au monde, incapable d'agir car absorbé dans la contemplation de l'objet de son amour (manuscrits Bonn S. 526 ; BnF fr. 344 et fr. 111). Dans le manuscrit de Bonn S. 526 (fin du XIII^e siècle), une première enluminure (folio 214) figure

costumes ont cependant été modifiés par l'atelier d'Évrard d'Espinques oeuvrant pour Jacques V d'Armagnac à la fin du XV^e siècle afin de les moderniser. Voir AMATO BLACKMAN Susan, 1993.

Lancelot, à cheval, qui se retourne pour voir Guenièvre (Fig. 47). Le chevalier lève une main pour essayer de toucher la reine, mais celle-ci demeure inaccessible, en haut d'une tour à l'aspect de forteresse, et en partie hors du cadre de la miniature. Guenièvre est une sorte de vision, d'apparition irréelle pour le chevalier qui semble en adoration devant elle (le geste de Lancelot, main ouverte paume dirigée vers le haut, renvoie d'ailleurs à celui de la prière ou de l'adoration). Les attitudes (adoration de Lancelot, simple salutation de Guenièvre) et la place dans la composition (partie inférieure ou supérieure de l'image) des personnages reflètent leur différence de rang social, mais aussi d'intention car l'attirance de Lancelot pour Guenièvre n'est, pour l'instant, pas réciproque. L'épisode se poursuit dans une seconde enluminure (folio 214v, Fig. 48). Lancelot est cette fois presque entièrement submergé dans les eaux d'une rivière, tandis que Guenièvre le regarde depuis une fenêtre du château de Camelot. La souveraine, aux mains levées, exprime sa stupeur. Les deux personnages sont plus proches que dans la miniature précédente, ce qui annonce leur relation à venir.

La distraction de Lancelot est traitée d'une autre façon dans le manuscrit de la BnF fr. 111 (c. 1480). L'éloignement entre le chevalier et Guenièvre est accentué, et d'autres figures sont ajoutées à la scène (Fig. 49 et 50). L'accent est mis sur l'absurdité de la scène et la maladresse du héros contrastant avec le portrait d'une reine distante, regardant Lancelot depuis les fenêtres de son majestueux palais. La beauté de Guenièvre est reflétée par la splendeur du château de Camelot. Son aspect distingué et précieux s'oppose au côté rustre de Lancelot qui, troublé, regarde la dame mais ne prête pas attention à un homme à pied face à lui qu'il bouscule avec son cheval (folio 42). Pareillement, dans une seconde miniature (folio 42v), Lancelot avance perdu dans ses pensées et s'apprête à écraser deux demoiselles assises au bord de la rivière.

Ces images expriment l'état d'extase amoureuse dans lequel est plongé Lancelot face à une reine lointaine et fantasmée qui se fait désirer, troublant le chevalier au point que celui-ci en perd ses moyens. Guenièvre est magnifiée par sa position de supériorité, au sommet d'une tour, ou par l'architecture du château de Camelot formant un écrin autour de son portrait. Elle est comme une illusion, un leurre séduisant pour Lancelot. D'ailleurs, tout sépare le chevalier de la reine : les personnages sont opposés par les lieux dans lesquels ils évoluent, leur emplacement dans la composition, leur comportement et leur attitude l'un par rapport à l'autre. Les images insistent également sur l'abaissement du chevalier, impassible quelle que soit la situation. La représentation de Guenièvre rappelle ainsi le *topos* de la belle femme attirant l'homme mais étant pour lui un danger, un piège (Lancelot manque de se noyer à cause de la reine). Cependant, dans le cadre de l'amour courtois, la capacité de Lancelot à se

soumettre au pouvoir de la dame est aussi valorisante car elle révèle les qualités d'amant du chevalier.

Les images précédemment étudiées illustrent l'attirance physique ressentie par Lancelot à la vue de Guenièvre : le chevalier n'a d'yeux que pour la reine et en oublie le monde qui l'entoure. Elles rappellent l'importance du regard dans la naissance du sentiment amoureux. Le désir est de nature charnelle, bien que la finalité de l'amour courtois ne soit pas nécessairement sexuelle. Or, la conception dualiste de l'être humain au Moyen Âge distingue la femme, caractérisée par le corps et la chair, de l'homme, se définissant par la raison et l'esprit. La femme, plus faible que l'homme, serait par nature plus encline à la luxure. C'est pourquoi, dans les images relatives à l'adultère de Guenièvre (thèmes du baiser ou de la relation sexuelle entre la reine et son amant), la souveraine est représentée comme une femme entreprenante, active, embrassant, enlaçant ou se dénudant face à un personnage masculin le plus souvent passif. La figure de la reine est érotisée, quitte à prendre des libertés avec le texte, afin de la faire correspondre à l'archétype de la femme séductrice et pécheresse, principale responsable de l'adultère commis.

L'épisode du premier baiser entre Lancelot et Guenièvre lors d'une rencontre arrangée par Galehaut, l'ami fidèle du chevalier, concrétise la relation entre la reine et le héros du roman, désormais entièrement dévoué au service de sa dame³⁴⁹. Il marque une étape importante dans le récit puisque la liaison transgressive, interdite, entre les amants est « officialisée » devant plusieurs témoins qui assistent à la scène, parmi lesquels la dame de Malehaut. Lancelot cesse d'éprouver un amour uniquement platonique pour la reine et révèle au grand jour ses sentiments. L'épisode est figuré dans seulement dix manuscrits sur les dix-huit de notre corpus contenant la branche de *La Marche de Gaule*. Il est donc souvent omis malgré son importance ce qui indique une difficulté, voire une gêne, à le figurer. Seul un manuscrit du XIII^e siècle (Bonn S. 526) possède une image du premier baiser. Les représentations sont ensuite constantes dans le temps (cinq manuscrits du XIV^e siècle et quatre du XV^e siècle).

La miniature du folio 220 du manuscrit de Bonn S. 526 est la plus ancienne représentation connue du premier baiser de Lancelot et Guenièvre (Fig. 51). L'image, non placée dans la partie correspondante du texte, est ajoutée au cycle iconographique peut-être

³⁴⁹ La scène évoque le rituel vassalique durant lequel le vassal et le seigneur échangent un baiser, l'« osculum », comme symbole de fidélité et d'engagement réciproque. Voir à ce sujet LE GOFF Jacques, chap. « Le rituel symbolique de la vassalité », dans *Un autre Moyen Âge*, 1999, p. 349-420.

suite à une modification du plan initial ou à une erreur de l'enlumineur³⁵⁰. Elle se partage en deux parties : à gauche, Galehaut encourage Lancelot à aller vers la reine ; à droite, Lancelot et Guenièvre s'enlacent tendrement. La reine est peinte de profil pour mettre en valeur ses lèvres qui s'apprêtent à embrasser le chevalier. L'image rappelle que cette dernière a dans l'épisode l'initiative du baiser. La main droite de la souveraine effleure celle, placée derrière l'épaule de Lancelot, de Galehaut qui est l'instigateur de la rencontre³⁵¹. Alison Stones souligne à ce propos que l'art chrétien familiarise les enlumineurs avec les représentations du baiser et les compositions regroupant trois personnages³⁵². Nous pouvons également envisager que cette composition – excluant les trois dames de compagnie de Guenièvre – fasse référence à l'histoire d'amour triangulaire entre Lancelot, Guenièvre et Arthur, et donc à l'adultère de la reine.

Le contraste entre, d'une part, l'attitude entreprenante de Galehaut et de Guenièvre, d'autre part, la passivité de Lancelot, est plus prononcé dans l'image du manuscrit d'Amsterdam BPH1 (folio 140)³⁵³. En effet, Galehaut saisit vigoureusement le bras de Lancelot, inerte, pour le tirer vers la reine qui s'élance vers le chevalier pour lui donner un

³⁵⁰ STONES Alison, « Illustrating... », dans WALTERS Lori (dir.), 1996, p. 125-157.

³⁵¹ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 579-583, §595-598.

³⁵² Voir l'analyse réalisée par Alison Stones sur les représentations du premier baiser de Guenièvre et Lancelot, comparées à celles du motif du baiser dans l'art médiéval, notamment religieux (« Illustrating... », dans WALTERS Lori (dir.), 1996, p. 125-157 et « Images of Temptation... », 1994, p. 725-735). Dans l'art chrétien, le baiser symbolise l'amour divin (Trinité, allégorie du Christ et de l'Église dans le Cantique des Cantiques), filial (sainte Famille, Visitation), la luxure des hommes (Lot et ses filles) ou la trahison (baiser de Judas lors de l'arrestation du Christ). Le baiser peut être échangé entre des hommes, des femmes ou un homme et une femme. Ambigu, il revêt une signification positive ou négative selon le contexte. Le baiser dans l'art religieux est dénué d'érotisme, à l'inverse de celui donné par Guenièvre à Lancelot. Dans l'art profane, Tristan et Iseut sont aussi parfois figurés en train de s'embrasser. L'iconographie courtoise contient des représentations de couples d'amants (par exemple un jeune homme et une demoiselle représentés touchés par la flèche de Cupidon, puis se donnant un baiser). Mais le baiser de Lancelot et Guenièvre est le seul cas montrant trois personnages, étroitement liés les uns aux autres, et mettant en rapport les thèmes de l'amour-passion et de l'amour-amitié. Consulter également CARRÉ Yannick, 1992 ; PERELLA Nicolas, 1969 ; Notice « Kuss », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t.2, col. 714.

³⁵³ Le manuscrit de la British Library Add. 10293 (folio 78) possède une image du premier baiser quasi identique à celle du manuscrit d'Amsterdam.

baiser (Fig. 52). Guenièvre prend, comme l'indique la rubrique de la miniature³⁵⁴, le menton de Lancelot pour embrasser le jeune homme mais celui-ci, très timide, fait un mouvement de recul exprimant son incapacité à agir. La position de Lancelot peut aussi signifier l'émotion du chevalier qui manque de s'évanouir face à la reine³⁵⁵. Celle-ci est au centre du trio de personnages, une position indiquant son rôle actif dans l'épisode. De plus, elle est mise en avant par la couleur rouge de sa robe³⁵⁶ et sa couronne qui l'agrandit. Il se dégage de cette image une certaine violence : Galehaut attrape Lancelot, lui marche sur le pied, et Guenièvre semble voler un baiser au chevalier. Ainsi, l'enlumineur atténuerait la faute de Lancelot qui paraît subir la situation. Mais la maîtrise de la situation par la reine, tandis que le chevalier se laisse faire, est aussi une expression de l'amour courtois où l'amant est soumis au désir de sa dame³⁵⁷.

Le caractère érotique de la représentation est, dans ces deux exemples, concentré essentiellement sur la figure de Guenièvre qui séduit Lancelot par ses baisers et ses gestes de tendresse. Le chevalier semble être la victime des assauts de la reine ! Seule la miniature du manuscrit de New-York Morgan 805 – illustrant sans doute un moment légèrement postérieur de l'épisode – exprime sans retenue le désir ardent et réciproque de Guenièvre et Lancelot³⁵⁸ (Fig. 53). Les corps de la reine et du chevalier s'élancent l'un vers l'autre et s'allongent contre Galehaut, au centre du trio. Les gestes de Galehaut – main posée contre le dos de Guenièvre et pied croisant celui de Lancelot –, l'imbrication des corps des personnages, indiquent la relation intime et ambiguë que Galehaut entretient avec les amants dont il permet l'union.

Les images des manuscrits de Bonn, d'Amsterdam et de New-York, datant du XIII^e siècle, sont conformes au récit de l'épisode dans le roman. Mais, dans les manuscrits plus

³⁵⁴ *Ensi que la royne prent Lancelot par le menton et le baise par devant Galehaut en estant et Lancelot fu armes de blanques armes et la dame de Malehaut et sa puchiele et .i. cheualier sieent dautre part et la dame saparchut des amours la royne.*

³⁵⁵ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 579, §594.

³⁵⁶ Marie Madeleine porte également souvent une robe rouge, couleur symbole du péché et de la culpabilité. Sur cette figure, consulter DEREMBLE Colette, « Les premiers cycles d'images consacrés à Marie-Madeleine », *Mélanges de l'École Française de Rome*, 1992, p. 187-208 ; LA ROW M.-M., 1982 ; Notice « Maria Magdalena », dans *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t.7, col. 516-541 ; JANSSEN Marga, 1961.

³⁵⁷ L'amour idéal doit être passif, figé dans l'adoration de la dame, laissant l'initiative à la femme. CAMILLE Michael, 2000, p. 124.

³⁵⁸ D'après Alison Stones, cette miniature est la représentation la plus littérale de l'épisode du premier baiser de Lancelot et Guenièvre dans les manuscrits du *Lancelot*. STONES Alison, « Images of Temptation... », 1994, p. 731.

tardifs (BnF fr. 16999, Arsenal 3479 et fr. 114 réalisés entre le milieu du XIV^e siècle et la fin du XV^e siècle), les images s'éloignent du texte afin soit d'indiquer clairement, soit d'insinuer la culpabilité de la reine qui trahit son époux Arthur. Les enlumineurs ont sans doute souhaité dénoncé ainsi plus explicitement l'adultère, un péché considéré comme une tendance essentiellement féminine³⁵⁹. La miniature du manuscrit de la BnF fr. 16999 (c. 1340-1350) représente, au centre de l'image, la dame de Malehaut et Galehaut et, à gauche, Guenièvre et Lancelot (Fig. 54). Lancelot, penché pour embrasser Guenièvre, a la main gauche au niveau de la poitrine de la reine, de même que Galehaut pose la sienne sur un genou de la dame de Malehaut. L'image accentue l'aspect sensuel de la scène. Les trois personnages qui assistent à l'événement ne discutent pas entre eux, mais regardent la scène sans détour. L'un d'eux, couronné, est identifié par la rubrique de la miniature comme étant le roi Arthur³⁶⁰ ! Le roi, absent de l'épisode dans le texte, est ajouté à l'image. Sa présence préfigure la découverte par le souverain de l'adultère de son épouse plus tard dans le récit. L'amant et l'époux de Guenièvre portent des vêtements rouges qui les font ressortir dans l'image. Guenièvre, vêtue d'habits de même couleur que ceux de la dame de Malehaut et Galehaut, est reliée visuellement à sa confidente et à l'organisateur de la rencontre amoureuse, également coupables vis-à-vis du roi. On a visiblement souhaité ici exprimer un désaccord avec l'infidélité de la reine en peignant Arthur parmi les témoins. Il s'agit d'un choix de représentation unique dans l'iconographie du *Lancelot*.

Une miniature, ornant le manuscrit de la BnF Arsenal 3479 (c. 1405, folio 484), met aussi en avant la faute de la reine (Fig. 55). Galehaut, au centre de la composition, est assis dans une position frontale. Il regarde et pointe du doigt le couple d'amants qui s'embrasse. Guenièvre se penche vers Lancelot et le prend par le menton. L'image figure l'instant où les lèvres de la reine et de Lancelot se touchent. Le personnage de Guenièvre est traité d'une manière intéressante. En effet, plusieurs éléments permettent d'émettre l'hypothèse d'une perception négative du rôle de la souveraine dans l'épisode. Premièrement, Guenièvre est placée entre Lancelot et Galehaut. L'index pointé de ce dernier semble donc dirigé précisément vers la reine. Or ce geste peut être, dans l'art médiéval, celui de l'accusation. Il aurait dans cette image un double sens, à la fois désignatif et dénonciateur. De plus Galehaut, vêtu d'une ample robe rouge au col en fourrure d'hermine, est vêtu de manière semblable à un roi. Il évoquerait la figure d'Arthur, témoin de l'infidélité de son épouse. Deuxièmement,

³⁵⁹ COLIN-GOGUEL Florence, PASTOUREAU Michel, 2008, p. 145.

³⁶⁰ *Comment lancelet acole & baise la royne et galehot la dame de maleholt où il sient desouz arbres & le roy d'autre part & autres.*

Guenièvre est peinte de profil pour mettre en valeur l'acte du baiser. Mais cela rappelle aussi l'iconographie chrétienne où Judas est généralement figuré de profil lorsqu'il donne un baiser au Christ. L'inspiration religieuse de l'image pourrait donc signifier la négativité du comportement de Guenièvre qui trahit Arthur. Troisièmement, la passivité de Lancelot et l'attitude hiératique de Galehaut suggèrent au lecteur que Guenièvre, seul personnage actif dans l'image, est l'unique responsable des événements.

Dans un autre manuscrit du XV^e siècle (BnF fr. 114), le couple formé par Guenièvre et Lancelot est entouré, et comme dédoublé, par celui constitué par la dame de Malehaut et Galehaut (Fig. 56). L'enlumineur prend des libertés avec le texte car la dame de Malehaut participe activement à la scène au lieu d'être une observatrice distante. La proximité des corps évoque l'attachement et l'affection mutuels des personnages aux gestes évocateurs (bras de Galehaut et de la dame de Malehaut tendus vers Lancelot et Guenièvre qu'ils semblent poussés l'un vers l'autre ; jambe de Lancelot projetée vers Galehaut). L'image exprime la complexité de leurs rapports amoureux³⁶¹. La scène, se déroulant dans un espace naturel, renvoie aux représentations courtoises de couples dans un jardin (iconographie du Jardin d'Amour)³⁶². Cependant, la signification de l'image est plus profonde : le rapprochement des amants souligne le caractère illégitime de leurs relations (il s'agit de deux couples non mariés) et renforce la trahison envers le roi Arthur (les personnages s'entendent pour cacher l'adultère de la reine). Guenièvre, dans les bras de Lancelot, est au centre du groupe dont chaque membre est tourné vers elle. La composition conduit ainsi le regard du lecteur vers la souveraine et insinue que celle-ci est l'initiatrice de la liaison adultère.

Guenièvre est donc presque toujours représentée ayant l'initiative du baiser. Les images sont, de ce point de vue, fidèles au texte. Cependant, d'autres éléments, non précisés dans le récit, permettent de signifier clairement le rôle déterminant de la souveraine dans l'épisode. Ainsi, dans les compositions organisées autour d'un groupe de trois personnages (Guenièvre, Lancelot, Galehaut), les liens entre Guenièvre et Galehaut – unis pour favoriser la rencontre

³⁶¹ La proximité entre les personnages et l'imbrication de leurs sentiments sont telles que Florence Marsal propose une interprétation singulière de leurs relations : « l'homosexualité de Galehaut est quant à elle doublement reportée : son désir pour Lancelot est attribué à la Dame de Malehaut. Celle-ci tombe en effet amoureuse de Lancelot, son prisonnier, lorsqu'elle le voit, endormi et blessé après ses exploits lors de la première assemblée. Quant à la satisfaction de ce désir, la relation sexuelle avec Lancelot, elle est accomplie par la reine, mais loin de Galehaut ». MARSAL Florence, « Les morts de Galehaut et de son livre », Actes du XXII^e Congrès de la SIA, 2008 [en ligne], disponible à l'adresse <http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/marsal.pdf>

³⁶² VAN MARLE Raimond, t.2, 1971 [1931], p. 426-432.

amoureuse avec Lancelot – sont mis en valeur : Guenièvre est généralement représentée au centre du trio ou de la miniature ; la reine et Galehaut encadrent parfois la figure de Lancelot ; Galehaut peut désigner la souveraine, la toucher, faire des gestes similaires aux siens. Le groupe de trois figures, représenté dès le XIII^e siècle, rappelle l'histoire d'amour triangulaire à la base du roman de *Lancelot du Lac*. Parfois, les enlumineurs choisissent de doubler la représentation du couple en figurant Lancelot et Guenièvre aux côtés de Galehaut et de la dame de Malehaut. Ces derniers n'étant pas encore ensemble à ce moment du récit, les images auraient pour objectif de montrer la complicité entre les personnages, d'accentuer le caractère érotique de l'épisode, et d'insister sur la liaison illégitime des deux couples non mariés (cela est particulièrement explicite dans le manuscrit de la BnF fr. 16999 où Arthur, le mari trompé, regarde les quatre personnages s'embrassant). De plus, les images, en accord avec le texte, représentent un Lancelot passif et maladroit, aux gestes de tendresse envers Guenièvre rares, pour exprimer l'émoi amoureux du chevalier. En revanche, l'affection de la reine pour Lancelot se manifeste par des gestes démonstratifs : Guenièvre tient presque toujours Lancelot par le menton, enlace le chevalier, se penche pour embrasser son amant (la représentation de profil de la souveraine est fréquente pour mettre en valeur l'acte du baiser). La représentation des sentiments des personnages reste souvent mesurée, selon l'idéal courtois, toutefois certaines enluminures accentuent l'expression du désir amoureux. Dans les manuscrits d'Amsterdam BPH1 et de Londres Add. 10293, la reine se jette au cou d'un Lancelot impassif. L'image du manuscrit de New-York Morgan 805 est la seule représentant l'élan passionné des amants l'un vers l'autre. La sensualité de la scène se renforce au XV^e siècle où la reine et le chevalier sont figurés en train de s'embrasser dans les manuscrits de la BnF Arsenal 3479, fr. 112(1) et fr. 114. La place de la reine dans les images, ses rapports avec les autres personnages, son attitude vis-à-vis de Lancelot, la désignent plus ou moins explicitement comme une femme savant user de ses charmes, à l'origine de la trahison envers le roi Arthur.

La nature séductrice de Guenièvre, inhérente à sa condition d'épouse infidèle, s'exprime pleinement dans les représentations liées à la relation charnelle entre la reine et son amant. Celle-ci débute après l'emprisonnement de Lancelot par l'enchanteresse Camille à la Roche aux Saxons. Le couple se retrouve ensuite à de nombreuses reprises dans le roman mais l'acte sexuel est passé sous silence, éludé ou suggéré brièvement, par les auteurs. De même, dans les images du *Lancelot*, l'aspect charnel de la relation entre Guenièvre et Lancelot est peu figuré car la morale chrétienne qui imprègne la société médiévale influence autant les auteurs du

roman que les enlumineurs, de surcroît pour un couple illégitime. Les représentations de la sexualité sont d'ailleurs rares dans l'art du Moyen Âge, même si l'on trouve quelques exemples d'illustrations du coït notamment dans les traités de médecine et les livres encyclopédiques comme le *De proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais. David et Bethsabée, montrés ensemble dans un lit, constituent le modèle le plus répandu des représentations de la sexualité³⁶³. L'iconographie courtoise comporte des images érotiques, mais l'union charnelle des amants n'est pas représentée. Les métaphores et les allusions sont préférées à des images plus crues³⁶⁴ qui, lorsqu'elles existent, sont caricaturales et servent à dénoncer des comportements anti-courtois³⁶⁵. Qu'en est-il dans les images du *Lancelot* ? Les représentations liées à la sexualité de Guenièvre et Lancelot sont rares mais pas inexistantes. Nous observons trois cas de figure : soit les images sont explicites et montrent Guenièvre et Lancelot en plein ébat sexuel (Londres Add. 10293), soit elles sont plus suggestives et évoquent la nature charnelle de la relation des amants grâce au dénudement partiel de la reine (BnF fr. 122 ; Oxford Douce 199), soit, à l'inverse, les images relatives au couple formé par le chevalier et la souveraine peuvent être omises des cycles iconographiques, ou du moins peu nombreuses, ce qui témoigne certainement d'une réticence à figurer l'adultère.

Le manuscrit de la British Library Add. 10293 comprend deux miniatures exceptionnelles représentant l'acte sexuel entre Guenièvre et Lancelot. La première, décorant le folio 199v, montre le couple ensemble au lit (Fig. 57). La scène a lieu dans la chambre d'un château possédant une fenêtre fermée par des barreaux³⁶⁶. Celle-ci, et surtout la porte close par une imposante serrure, soulignent la nature secrète de la rencontre et la difficulté pour Lancelot d'accéder à la dame désirée. Une ouverture du mur permet au lecteur d'être témoin d'un événement devant rester caché. Guenièvre et Lancelot ne sont aujourd'hui pas visibles car l'enluminure est endommagée, sans doute grattée par un possesseur ultérieur du manuscrit

³⁶³ STONES Alison, « Illustrating... », dans WALTERS Lori (dir.), 1996, p. 139. Consulter la Notice « Bathseba », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 1, col. 253-257.

³⁶⁴ CAMILLE Michael, 2000, p. 148.

³⁶⁵ WIRTH Jean, *Les marges à drôleries...*, 2008, p. 252-253, p. 273 ; 2013, p. 38. Jean Wirth constate que les images de femmes nues sont très rares, y compris dans la décoration des marges des manuscrits.

³⁶⁶ La miniature est précédée d'une autre image sur le même folio montrant Lancelot qui pénètre dans la chambre de la reine en écartant à mains nues les barreaux d'une fenêtre du château de Gaihom. Le chevalier se blesse et son sang tâche le lit de Guenièvre. Il s'agit d'une métaphore sexuelle évidente, symbolisant l'union charnelle entre les amants. La présence d'une fenêtre à barreaux fait certainement ici référence à cet épisode.

ayant trouvé l'image trop indécente à son goût³⁶⁷. Le folio 312v du même manuscrit est également orné d'une miniature – cette fois en parfait état – représentant une scène de sexe entre Guenièvre et Lancelot (Fig. 58). La composition est similaire à celle de l'image précédente. Toutefois, la porte est entrouverte : elle constitue une sorte d'invitation pour le lecteur à entrer dans l'intimité des amants, et sans doute un symbole de l'union sexuelle en train de s'accomplir. La représentation de ces derniers, dénudés, est très érotique : Lancelot, au-dessus de Guenièvre, regarde et caresse la reine. Les plis des draps soulignent les formes des corps³⁶⁸.

Dans ces images, Guenièvre est représentée en femme lubrique. Elle est une figure transgressive car, en consommant l'adultère, elle pratique un amour illicite, c'est pourquoi la relation reste confinée dans un lieu fermé, protégé par un château aux allures de forteresse (créneaux, tour, barreaux, porte close). La reine s'efface derrière la femme infidèle.

Parfois, les images montrent Guenièvre en partie dévêtue. La nudité de la souveraine annonce l'acte sexuel, ou correspond à un érotisme gratuit, non justifié par l'épisode (Londres Add. 10293³⁶⁹ ; BnF fr. 122 ; Douce 199). La miniature décorant le folio 147v du manuscrit de la BnF fr. 122 représente la reine qui retrouve son amant lors d'une rencontre arrangée avec la complicité de Bohort pendant le tournoi de Camelot (Fig. 59). Guenièvre est nue dans un lit, suivant les indications du texte qui précise que la reine se déshabille avant de se coucher. Elle est représentée en véritable figure de tentatrice avec une longue chevelure blonde déliée, un buste entièrement dévêtu et des jambes que l'on devine sous les plis des draps. Guenièvre regarde Lancelot – debout à côté du lit – et tend vers lui ses bras, mains ouvertes. Les gestes de la reine invitent le chevalier à la rejoindre. La main de Lancelot effleure d'ailleurs celle de la souveraine, mais le jeune homme est encore vêtu ce qui contraste avec la nudité impudique de Guenièvre. À droite de la miniature, une demoiselle se détourne du couple pour le laisser seul ce qui ne permet d'avoir aucun doute sur la suite des

³⁶⁷ STONES Alison, « Illustrating... », dans WALTERS Lori (dir.), 1996, p. 139-141. Voir aussi CAMILLE Michael, 2000, p. 141 ; STONES Alison, « Images of Temptation... », dans *Festschrift Gerhard Schmidt, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1994, p. 725-735.

³⁶⁸ La représentation la plus fréquente de la beauté physique, selon Jean Wirth, repose sur le jeu entre les formes corporelles et le vêtement – ou ici les draps – qui les épouse et suggère la nudité sans la montrer directement pour créer une image érotique. WIRTH Jean, 2013, p. 41, p. 46.

³⁶⁹ La miniature du folio 272 représente, à l'avant plan, Guenièvre endormie couchée dans un lit, nue (les seins de la reine sont visibles) et, à l'arrière-plan, Lancelot et Élizabel discutant avec un roi. L'image du rêveur se superpose à celle de l'objet du songe. Il s'agit d'une sorte de mise en abyme de la faute, du péché de chair, car la femme adultère rêve de la trahison de son amant qui a une aventure avec la demoiselle.

événements (la rubrique de l'image nous dit : *Comment lancelot jut avoec la royne et demeuerent lor deduit toute la nuit anuitie*). L'atmosphère intime de la scène est aussi suggérée par le cadre architectural de l'image qui situe la rencontre dans un lieu clos, à l'abri des regards indiscrets.

Une image du manuscrit d'Oxford Douce 199 montre Guenièvre alitée car malade à cause de la disparition de Lancelot dont elle est sans nouvelle (Fig. 60). La reine envoie Bohort et Lionel en quête de Lancelot. Elle leur confie un anneau à remettre à son amant. L'épisode n'a dans le récit aucun caractère érotique. Il est même plutôt pathétique, Guenièvre cessant de boire, de manger et étant donc très affaiblie. Malgré cela, la reine est figurée comme une belle femme séduisante. La poitrine de Guenièvre est en effet découverte. Seuls les épaules et le bas du corps de la souveraine sont dissimulés au regard. De plus, les formes féminines de la reine sont nettement dessinées par les plis des draps. L'anneau tendu par Guenièvre à Lionel occupe le centre de la composition. La figure de Lancelot se reflète dans celle de son cousin recevant la bague. L'image représente les liens physiques (nudité évoquant la relation charnelle) et symboliques (anneau signifiant l'engagement mutuel des amants) unissant Guenièvre et Lancelot plutôt qu'elle ne respecte scrupuleusement le texte.

L'acte sexuel, dans ces deux images, est suggéré mais pas montré explicitement comme dans le manuscrit de Londres. La reine est représentée alanguie dans un lit – lieu symbolisant le péché de chair – et dévoilant son corps, à moitié nu. Ces images sont surprenantes car elles placent Guenièvre dans une position indécente de séductrice semblant en contradiction avec sa fonction de souveraine. La figuration érotique de la reine peut correspondre au texte, ou montrer ce que le texte ne fait qu'évoquer. La relation adultère de Guenièvre sert aussi de prétexte à la représentation d'un nu féminin soit pour le simple plaisir du lecteur, soit suivant un but moralisateur pour condamner le comportement de la reine, figurée en tentatrice charnelle. Cela permet également de mieux exprimer les rapports intimes qui unissent Guenièvre à Lancelot.

Par contre, d'autres manuscrits sont marqués par une gêne vis-à-vis de la figuration de l'adultère. C'est le cas dès les premiers manuscrits du *Lancelot* illustrés : ainsi, dans le manuscrit 255 de Rennes, Guenièvre n'est jamais montrée en compagnie de Lancelot. L'adultère, thème fondant le roman, n'est pas traité dans les images, ou de façon détournée (par exemple quand Lancelot, malade d'amour, se confie à son ami Galehaut, folio 248v). De même, le manuscrit du *Lancelot* BnF fr. 339, datant du milieu du XIII^e siècle, comprend un riche cycle iconographique de cent vingt-six enluminures. Pourtant, Guenièvre et Lancelot ne sont pas représentés ensemble dans une image. Dans le manuscrit de la BnF fr. 110,

légèrement plus tardif (c. 1295-1300), Guenièvre est figurée une seule fois (folio 364) parmi les trente images avec des représentations féminines qui ornent le roman. L'aventure chevaleresque et merveilleuse prime sur les scènes de la vie de cour et sur l'histoire d'amour entre Guenièvre et Lancelot. Les amours du couple passent également au second plan dans plusieurs manuscrits du XIV^e siècle (c. 1320-1330 : BnF Arsenal 3481, fr. 333 ; Oxford Rawl. Q.b.6). Enfin, parmi les manuscrits réalisés au XV^e siècle, nous constatons que le manuscrit de la BnF fr. 111 du *Lancelot du Lac* contient quatorze miniatures représentant la reine Guenièvre, ce qui est très peu par rapport à l'ampleur du cycle iconographique (deux cent vingt-quatre miniatures dont cent vingt et une avec des personnages féminins). De plus, seules huit miniatures montrent Guenièvre avec Lancelot, et la scène emblématique du premier baiser n'est pas figurée. Certains manuscrits sont donc marqués par un désintérêt pour l'histoire d'amour entre Guenièvre et Lancelot – non représentés ensemble – ou pour la reine elle-même, peu figurée. La relation du couple est ignorée ou brièvement évoquée dans les images qui y font référence sans toutefois montrer l'intimité partagée par les amants.

Le traitement de l'infidélité de la reine Guenièvre dans les enluminures varie donc en fonction des manuscrits. Trois solutions sont adoptées par les enlumineurs pour aborder le délicat problème de la figuration de l'adultère féminin, un tabou de la société médiévale :

- L'expression de la pudeur et de la pureté des sentiments est privilégiée dans certaines images aux sujets typiques de l'iconographie courtoise (rendez-vous entre les amants ; amant au pied d'une tour dans laquelle se trouve la dame). Les images illustrent un amour avant tout spirituel qui se nourrit de l'admiration du chevalier pour la reine. Elles permettent d'évoquer l'adultère à travers des représentations dénuées de toute subversion, provenant de la culture courtoise commune à la noblesse de l'époque.
- À l'inverse, Guenièvre peut être figurée en séductrice. Le péché d'adultère donne lieu à des représentations sensuelles, voire érotiques, de la reine. Les images montrent le caractère charnel de la relation entre Guenièvre et Lancelot grâce soit aux gestes (baiser où les lèvres se touchent, enlacement, relation sexuelle), soit à l'apparence physique (nudité, longue chevelure, formes du corps se dessinant sous les draps du lit) de la souveraine. La représentation de la liaison adultère de Guenièvre dans les manuscrits est paradoxale, la reine apparaissant tour à tour comme une dame supérieure, inaccessible pour Lancelot, et une femme entreprenante qui s'offre au chevalier. La perception du personnage oscille entre deux archétypes féminins, entre l'idéal courtois de la dame et le fantasme de la femme tentatrice. Les images de

Guenièvre se font l'écho d'une dualité profondément ancrée dans les mentalités médiévales³⁷⁰.

- De plus, certains cycles iconographiques témoignent d'un évitement de la question de l'adultère. Cela passe par un rejet de Guenièvre, peu représentée, et/ou de sa relation avec Lancelot qui est négligée ou traitée de manière indirecte. Dans ce dernier cas, la passion amoureuse entre Guenièvre et Lancelot est évoquée par des épisodes liés à l'histoire d'amour du couple sans que celui-ci soit figuré ensemble. Les personnages au rôle d'intermédiaire sont donc importants (chevaliers envoyés par Guenièvre chercher des nouvelles de Lancelot ; messagère amenant à la souveraine une lettre de son amant...). Ces choix de représentation rappellent que Guenièvre et Lancelot se voient peu dans le récit, le chevalier étant souvent parti en quête d'aventure. Mais ils peuvent aussi signifier un embarras à figurer l'adultère, ou simplement indiquer un plus grand intérêt des lecteurs, généralement masculins, pour les aventures chevaleresques et merveilleuses vécues par Lancelot que pour les amours du héros.

En conclusion, la difficulté d'appréhender la dualité du personnage de Guenièvre se traduit par des manières différentes de l'aborder et de le représenter dans l'iconographie du *Lancelot*. Certains aspects de Guenièvre peuvent en effet être privilégiés au détriment d'autres, les images rendent compte de la complexité du personnage ou témoignent d'un parti pris. L'identité de Guenièvre se dédouble au sein d'une image, du cycle iconographique d'un manuscrit ou suivant les manuscrits. Guenièvre est davantage figurée comme la reine épouse d'Arthur (par exemple dans les manuscrits Rennes ms. 255 ; BnF fr. 339 ; Oxford Rawl. Q.b.6) ou la femme adultère amante de Lancelot (dans, entre autres, BnF fr. 344 ; Londres Add. 10293). Mais, le plus souvent, les statuts de puissante souveraine et de belle dame suscitant l'amour des chevaliers se mêlent dans les enluminures afin d'entretenir une dualité expliquant le pouvoir de séduction du personnage.

Quelques manuscrits révèlent un désintérêt pour Guenièvre ou une perception négative de celle-ci car le personnage y est peu représenté ou occulté de l'iconographie. Il est possible que les commanditaires, pouvant donner des directives aux enlumineurs, aient tout simplement préféré mettre en avant un aspect du roman qui ne soit pas favorable à la figuration de Guenièvre. Mais ce choix peut aussi révéler un malaise vis-à-vis de la représentation d'une femme adultère, un rejet de la séductrice détournant Lancelot de la quête

³⁷⁰ RIEGER Dietmar, 2009, p. 22.

du Graal. Cependant, de manière globale, la capacité de Guenièvre à séduire Lancelot semble fasciner les enlumineurs car la plupart des manuscrits octroient une place importante à la représentation de ce personnage. La majorité des images restent sages, fidèles à la culture courtoise de la noblesse et sans doute influencées par les discours des clercs et moralistes médiévaux. Guenièvre est donc essentiellement représentée dans des thèmes iconographiques liés à Lancelot, même si ce dernier n'est pas forcément figuré avec la reine. Elle est en revanche peu montrée dans l'exercice de sa fonction royale, en compagnie de son époux Arthur, et, lorsque c'est le cas, les enlumineurs ne manquent généralement pas de suggérer le double jeu de la reine. Par exemple, Guenièvre peut être montrée face à un chevalier agenouillé qui, par sa parenté (Lionel dans le manuscrit 255 de Rennes) ou son rôle narratif (Margonde), fait référence à Lancelot. Les relations dans les images entre Guenièvre et les personnages masculins suggèrent les liens de la souveraine avec Lancelot, et rappellent sa situation de femme pécheresse. L'adultère est constamment évoqué mais rarement représenté explicitement. Cela ajoute un sens supplémentaire à des images semblant *a priori* constituer des scènes courtoises conventionnelles. Ainsi, les enlumineurs parviennent à exprimer l'ambiguïté d'un personnage qui n'est pas sans aspérité.

Par ailleurs, quelques rares images paraissent aussi avoir pour fonction de charmer les lecteurs afin de leur faire saisir la force du pouvoir de séduction du personnage. Certains épisodes fournissent le prétexte à des images érotiques dans lesquelles s'imisce parfois une réprobation morale du comportement de la reine, représentée en tentatrice. La pudeur de l'art médiéval vis-à-vis de la nudité et de la sexualité ainsi que l'idéalisation de Guenièvre dans le cadre de l'amour courtois expliquent le faible nombre de ces images. Le pouvoir d'attraction de Guenièvre sur son entourage, en particulier sur Lancelot, est signifié par d'autres moyens : la reine est souvent au centre de la composition des enluminures, les actions et les regards des autres personnages convergent vers elle. La beauté de Guenièvre est mise en valeur par la représentation de costumes et coiffures qui la différencient des autres figures féminines voire la subliment par rapport à celles-ci. La reine peut être dotée de cheveux longs, attributs spécifiques à la féminité, symboles de séduction impropres au statut de femme mariée. Parfois, des parties du corps de Guenièvre sont dénudées afin de créer des images sensuelles de la souveraine. Guenièvre, dans l'iconographie des manuscrits, est à la fois une figure personnifiant le pouvoir royal et l'amour courtois, et un personnage profondément humain dont les enluminures montrent les passions et les vices.

1.3. DEMOISELLES : IMAGES-MIROIRS DES CHEVALIERS ET DE LA REINE

La prouesse chevaleresque est, dans le roman de *Lancelot*, indissociable de la femme qui est souvent une condition nécessaire à l'irruption de l'aventure dans le récit³⁷¹. Selon les règles courtoises et celles du royaume arthurien (*pax arthuriana*), le chevalier est au service de toutes les dames et demoiselles. Ces demoiselles, généralement anonymes, ont un rôle bref dans le récit. Leur contexte d'apparition est récurrent et répétitif³⁷² : se promenant à cheval dans la forêt, une lande, aux abords d'un château ou d'une rivière, elles croisent momentanément la route des chevaliers, leur apportent un message, une information, les accompagnent ou les guident un certain temps avant de disparaître de la narration. Les demoiselles garantissent la cohérence et l'évolution de la narration en entretenant un « mouvement continu³⁷³ ». Elles peuvent aussi aider le héros ou être des jeunes filles en détresse³⁷⁴ secourues par les chevaliers, à l'instar de la petite-nièce de Callès et de la fille du roi Bademagu avec lesquelles Lancelot noue une relation particulière, définie par la notion de service réciproque. Les demoiselles permettent alors au chevalier de réintégrer l'aventure et de prouver sa valeur. Étroitement liées aux chevaliers, les demoiselles en constituent les pendants, les auxiliaires indispensables. Quelques jeunes filles, notamment Élizabel – la fille du roi Pellès gardien du saint Graal – se démarquent par leur action prolongée ayant des conséquences importantes sur la suite de l'histoire. Élizabel est un personnage incontournable car elle est reliée aux deux principales quêtes du roman – celle du Graal (la demoiselle est la porteuse du saint vessel au château de Corbénic) et celle de la dame aimée (Élizabel conçoit Galaad avec Lancelot et est donc la rivale de Guenièvre). De même, les nombreuses demoiselles du roman, en plus d'encourager et de favoriser l'aventure, sont comme l'image-miroir omniprésente, démultipliée, de la reine Guenièvre rappelant constamment aux chevaliers leur devoir guerrier et moral : défendre ou conquérir les jeunes femmes pour les protéger. Comment ces personnages de demoiselles, figure-types possédant néanmoins une certaine complexité, sont-ils traités dans les enluminures ?

³⁷¹ STANESCO Michel, 2002.

³⁷² Voir l'étude de Bénédicte Millande-Bove sur la demoiselle arthurienne. MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006.

³⁷³ MICHA Alexandre, 1987, p. 107.

³⁷⁴ Le type de la demoiselle en détresse est fixé par le genre littéraire arthurien : MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006, p. 209-210.

1.3.1. *Pendants féminins des chevaliers.*

a. La demoiselle à cheval

La femme circulant seule à cheval est un personnage fréquent du roman courtois et caractéristique du roman arthurien où il foisonne³⁷⁵. Ce type de demoiselle est particulièrement présent dans le *Lancelot* où la femme à cheval³⁷⁶ constitue le pendant féminin du chevalier errant³⁷⁷. De nombreuses images montrent une rencontre entre un chevalier et une demoiselle, ou un chevalier et une demoiselle chevauchant côte à côte. Dans les deux cas, la jeune fille introduit une nouvelle aventure dans le récit en demandant l'aide du chevalier ou en le guidant. Existe-il un équivalent féminin du chevalier dans l'iconographie des manuscrits ? Nous nous intéresserons d'abord aux scènes de rencontre entre un chevalier et une demoiselle. La composition la plus souvent symétrique des images montre deux personnages se faisant face. Le chevalier errant est semblable à la jeune fille se promenant comme lui sur les chemins. La demoiselle est le reflet du chevalier, elle évolue dans le même environnement que lui, emprunte une partie de son apparence, de ses attitudes et gestes, et transmet aussi un idéal noble. Parfois, elle adopte d'ailleurs une position masculine, enfourchant sa monture. Toutefois, le caractère surprenant de la situation de la demoiselle, *a priori* typiquement masculine, est aussi signifié dans les images. Nous verrons que certaines images peuvent faire allusion à la figure de la femme guerrière. Cela grâce à l'association de la demoiselle à une arme attribut de la chevalerie – l'épée – dans le cas d'une jeune fille rencontrée par Gauvain, par le biais de la dérision, de la parodie lorsqu'une demoiselle frappe à mains nues un nain pour se défendre, ou, dans de rares images, à cause de l'ambivalence créée par la position de la demoiselle à cheval aux côtés du chevalier durant un combat pouvant donner l'illusion que la jeune fille se bat également.

³⁷⁵ PARADIS Françoise, « La triple mise au monde d'un héros, ou trois images d'une féminité maîtrisée dans le début du *Lancelot* en prose », dans DUFOURNET Jean (études recueillies par), 1984, p. 170 : « [...] la description de la femme voyageant à cheval est un thème banal du roman courtois ».

³⁷⁶ CONTAMINE Philippe, « Dames à cheval », dans *Autour de Marguerite d'Écosse...*, 1999, p. 201-207 et « Le cheval "noble" aux XIV^e-XV^e siècles... », *Comptes-rendus des séances de l'Académie*, 2008, p. 1695-1726 ; CLOSSON Monique, « La femme et le cheval du XII^e au XVI^e siècle », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), actes de colloque du CUERMA, 1992, p. 59-89 ; Notice « Pferd/reiten », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t.3, col. 534-538 ; ROQUES Mario, « Sur l'équitation féminine au Moyen Âge... », dans *Mélanges offerts à Charles Bruneau*, 1954, p. 209-225.

³⁷⁷ CHÊNERIE Marie-Luce, 1986.

Nous recensons dans notre corpus de manuscrits quatre-vingt-quatorze enluminures représentant la rencontre entre un chevalier et une demoiselle, tous deux montés à cheval³⁷⁸. Plusieurs combinaisons de personnages sont possibles dans ces images : soit un chevalier est face à une demoiselle, soit un chevalier et une demoiselle, ou plusieurs chevaliers, sont devant une jeune fille. La rencontre a toujours lieu dans un espace naturel, généralement un paysage sylvestre.

Les représentations de rencontre entre un chevalier et une demoiselle à cheval illustrent la fonction narrative de cette dernière. Le caractère répétitif de ces scènes à la composition similaire structure, dans les manuscrits où elles sont récurrentes, les cycles iconographiques. La succession d'images quasi identiques donnent en effet du rythme à la narration en exprimant la continuité de l'errance chevaleresque interrompue par une rencontre imprévue avec une demoiselle annonçant une action à venir. Les images semblables renvoient au caractère stéréotypé des personnages dans le roman.

L'apparition furtive, l'entrée en scène³⁷⁹ subite de la demoiselle à cheval dans la narration est, de plus, très bien exprimée par les images. En effet, la demoiselle à cheval est liée à l'image du chevalier dont elle partage la vie d'errance. Beaucoup de représentations semblent donc insister sur le fait que celle-ci est un personnage provisoire simplement de passage dans le récit. Trois exemples provenant de manuscrits du XIII^e (BnF fr. 123, folio 57), du XIV^e (Oxford Rawl. Q.b.6, folio 220) et du XV^e siècle (BnF fr. 115, folio 447v) montrent la permanence et la ressemblance des scènes de rencontre au cours du temps. Dans les initiales des manuscrits fr. 123 et Rawl. Q.b.6, la demoiselle à cheval est partiellement hors du cadre de la lettrine, comme si elle était en train de pénétrer dans l'image, ce qui matérialise son rôle narratif marqué par une apparition soudaine et éphémère (Fig. 61 et 62). Le chevalier dépasse aussi du cadre, cependant moins que la demoiselle : il est la figure centrale de l'image du manuscrit Rawl. Q.b.6 – seule une jambe postérieure de sa monture est masquée – tandis que la demoiselle a le corps accolé à la bordure de la lettrine et l'arrière de son cheval est caché. La position en marge de la demoiselle est, dans le manuscrit fr. 123, accentuée car les jambes de son cheval sont projetées en arrière, en dehors de l'initiale, à l'inverse de celles de

³⁷⁸ Le manuscrit BnF fr. 111 est celui en contenant le plus (douze images), suivi par Amsterdam BPH 1 (dix images), BnF fr. 344 (neuf images), Oxford Rawlinson Q.b.6 (sept images) et BnF fr. 339 (six images). Les autres possèdent entre une et cinq enluminures ayant pour sujet la rencontre entre un chevalier et une demoiselle.

³⁷⁹ RIEGER Angelica, « Balade des demoiselles du temps jadis. Essais sur l'entrée en scène des personnages féminins dans les romans arthuriens de Chrétien de Troyes », dans WOLFZETTEL Friedrich (dir.), 1995, p. 79-103.

la monture du chevalier dont la représentation est gênée par la présence d'une colonne de texte. De plus, la tête de la demoiselle mord largement sur la bordure et le cadre de la lettrine, ce qui n'est pas le cas du chevalier. Les raisons formelles expliquant ces choix de composition sont aussi signifiantes : la demoiselle paraît entrer de façon impromptue dans l'espace occupé par le chevalier. De surcroît, dans la plupart des images, par exemple une miniature du manuscrit fr. 115 (Fig. 63), la demoiselle croisant le chevalier est représentée derrière celui-ci, de sorte qu'elle est, avec sa monture, en partie dissimulée. La figure du chevalier sur son cheval somptueusement harnaché prédomine sur celle, en retrait, de la demoiselle. Cela indique sans doute une préférence pour la figure du héros masculin, une hiérarchie entre personnage principal et secondaire, mais reflète aussi le rôle discret de la demoiselle qui surgit dans un épisode et disparaît de la narration peu après. Le lieu de la rencontre est aussi important. Le paysage sauvage de la forêt – identifiée par quelques arbres, des rochers... – évoque l'aventure – dont il est un lieu typique – nouvelle introduite par la demoiselle sur le parcours du chevalier et souligne le rôle du hasard dans la rencontre, les routes des personnages se croisant au milieu de nulle part³⁸⁰. Ainsi, la demoiselle constitue dans les images l'*alter ego* du chevalier errant, sans toutefois se substituer à ce dernier qui reste la figure de premier plan.

D'autres éléments, observables dans certaines images, contribuent cependant à faire de la demoiselle à cheval le pendant parfait du chevalier errant. Les enluminures donnent un visage à des personnages qui, dans le texte, sont désincarnés au profit de leur utilité narrative³⁸¹.

La noble jeune fille montée sur palefroi (monture utilisée surtout par les femmes³⁸²) reflète la chevalerie mondaine, courtoise, du *Lancelot*. L'expression de la noblesse de la demoiselle passe par le costume – dont la beauté répond à l'équipement (lance, épée, écu, heaume, armure, harnachement) soigneusement orné du chevalier –, par sa position élégante

³⁸⁰ Bénédicte Milland-Bove traite à ce sujet de la métonymie du personnage de la demoiselle que les espaces et objets contribuent à définir, MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006, p. 616. Marie-Luce Chênerie rappelle également à ce propos que la demoiselle doit nécessairement se trouver en dehors du royaume arthurien pour être susceptible d'éveiller l'intérêt du chevalier errant, CHÊNERIE Marie-Luce, 1986, p. 413.

³⁸¹ Angelica Rieger évoque une demoiselle « immatérielle et omnisciente », sans identité propre par négligence ou misogynie. RIEGER Angelica, « Balade des demoiselles du temps jadis... », dans WOLFZETTEL Friedrich (dir.), 1995, p. 100.

³⁸² CLOSSON Monique, « La femme et le cheval... », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), actes de colloque du CUERMA, 1992, p. 59-89.

en amazone³⁸³ et, parfois, par la nature du cheval – animal indispensable à la vie noble, à la fois utile et signe de richesse³⁸⁴ – pouvant faire penser aux haquenées, des juments d'allure douce marchant à l'amble destinées aux dames de la haute société³⁸⁵. Les haquenées étaient souvent, mais pas obligatoirement, de couleur blanche, appréciée des princes. Dans une miniature du manuscrit Arsenal 3480 (folio 125), Lancelot rencontre une demoiselle se lamentant à cause de la condamnation à mort de la fille du roi Bademagu, qu'il a auparavant aidée (Fig. 64). La demoiselle est assise en amazone sur un cheval blanc. Elle porte une magnifique robe rouge aux manches amples retombant élégamment et a une attitude gracieuse, penchée légèrement en avant, pour saluer le chevalier et s'adresser à lui. Ses cheveux sont relevés et ornés d'une coiffe bleue. Ces vêtements de cour sont surprenants compte tenu de la situation de la demoiselle voyageant seule dans la forêt. Ils font écho à la tenue de chevalerie d'apparat de Lancelot dont les armes aux bandes blanches et vermeilles sont en harmonie avec le cheval et la robe de la jeune fille, également blanc et vermeil. Une autre miniature, venant du manuscrit fr. 111 (folio 117), représente la rencontre entre Galehaut, accompagné de quatre hommes, et une demoiselle (Fig. 65). Celle-ci est richement vêtue et coiffée comme dans l'image précédente. Elle est montée sur un cheval blanc – ce qui est le cas dans la moitié des scènes de rencontre (six sur douze) entre un chevalier et une demoiselle dans ce manuscrit³⁸⁶ – qui marche à l'amble, deux jambes levées d'un même côté, comme celui de Galehaut. La marche à l'amble n'est pas systématique dans ce type d'image et est parfois difficile à déterminer car les membres postérieurs des chevaux des demoiselles sont souvent coupés par la bordure des enluminures. Elle se retrouve néanmoins dans plusieurs représentations, par exemple sur le folio 174v du manuscrit fr. 111 (Hector rencontrant une demoiselle l'informant que Lionel a été enlevé par Terrican). La réunion des figures de la belle demoiselle et du preux chevalier constitue une synthèse de l'essence du roman – mêlant armes et amour – et diffuse un idéal aristocratique à la fois masculin et

³⁸³ Cette manière de monter, typiquement féminine, se développe au XIV^e siècle. *Ibid.*

³⁸⁴ CONTAMINE Philippe, « Dames à cheval », dans *Autour de Marguerite d'Écosse*, 1999, p. 201-207.

³⁸⁵ CLOSSON Monique, « La femme et le cheval... », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), actes de colloque du CUERMA, 1992, p. 59-89 ; CONTAMINE Philippe, « Le cheval "noble"... », *Comptes-rendus des séances de l'Académie*, 2008, p. 1695-1726. Le mot « haquenée » apparaît au XIV^e siècle en moyen français. Il désigne des animaux d'origine anglaise dont il existe aussi des élevages continentaux.

³⁸⁶ La couleur blanche du cheval est associée à la noblesse, mais aussi au merveilleux (Lancelot a d'ailleurs des armes et un cheval blancs offerts par la Dame du lac, symboles de son enfance féerique). Les montures blanches des demoiselles pourraient donc suggérer leur origine merveilleuse.

féminin³⁸⁷. Les représentations évoquent certaines scènes de l'iconographie courtoise prisées par la noblesse médiévale. Les couples courtois sont, dans les enluminures ainsi que dans les objets en ivoire³⁸⁸, fréquemment représentés à cheval, chevauchant côte à côte plutôt qu'affrontés. La beauté et la jeunesse des demoiselles dans ces images les désignent, en accord avec le rôle des femmes dans l'amour courtois, comme des appâts pour les hommes. Le lien est d'ailleurs effectué entre ces images et l'iconographie cynégétique où la femme, selon une allégorie courtoise de la séduction amoureuse répandue (venant de l'*Art d'aimer* d'Ovide), est comparée au gibier poursuivi par les chasseurs³⁸⁹. De même, dans les images du *Lancelot*, la beauté des jeunes filles rencontrées par les chevaliers reflète un idéal et rappelle que celles-ci souhaitent attirer les hommes errants pour les inciter à agir, obtenir leur aide, leur compassion, leur amour. De plus, la forêt où se déroule les scènes de rencontre peut renvoyer au lieu de chasse très fréquenté par les nobles mais dont l'accès est interdit, ou limité, aux paysans. L'environnement sylvestre, symbole de domination seigneuriale, fait partie du monde aristocratique idéal des romans arthuriens.

De surcroît, l'emplacement de la demoiselle – peinte de manière symétrique au chevalier – et sa ressemblance – d'attitude, de gestes, de situation – avec le chevalier dans de nombreuses images en font l'égale de ce dernier pour exprimer la cohésion de personnages dépendants l'un de l'autre. La demoiselle et le chevalier sont dans une position identique – à cheval, se faisant face –, ont la même taille, font des gestes soit similaires pour se saluer, soit caractéristiques de leur identité narrative : le chevalier tient sa lance et son écu, la demoiselle

³⁸⁷ Voir CHÊNERIE Marie-Luce, 1986, p. 415.

³⁸⁸ Voir, par exemple, les ivoires conservés au musée du Louvre : *Chevauchée*, valve de boîte à miroir en ivoire d'éléphant, Paris, 1^{ère} moitié du XIV^e siècle, Musée du Louvre, OA7278 ; *Chevauchée*, feuillet de tablette à écrire en ivoire d'éléphant, Paris, XIV^e siècle, Musée du Louvre, OA112 ; *Scènes courtoises*, coffret en ivoire d'éléphant, Paris, XIV^e siècle, Musée du Louvre, LP615.

³⁸⁹ La chasse symbolise la conquête de la femme. Les personnages (l'homme, la demoiselle ou les deux) figurés sur les objets signalés dans notre précédente note portent un oiseau de proie car la fauconnerie est le type de chasse le plus pratiqué par les femmes de la noblesse. De plus, sur la valve de miroir du musée du Louvre, des chiens de chasse sont représentés accompagnant les amants à cheval. Nous remarquons également que la demoiselle rencontrée par Perceval et Hector à l'Île de Joie est, dans les manuscrits d'Amsterdam BPH1 et de la BnF fr. 111, représentée à cheval et tenant un faucon sur sa main ce qui fait directement référence à cette iconographie courtoise et cynégétique. Consulter VAN DEN ABEELE Baudouin, 2013 ; BRUNEL Ghislain, AINSWORTH Peter, CONTAMINE Philippe [et al.], cat. d'exposition, 2011 ; WIRTH Jean, *Les marges à drôleries...*, 2008, p. 181-207 ; Henri de Ferrières, TILANDER Gunnar (adapt.), THOSS Dagmar (préf.), 1989 ; Centre d'études médiévales (dir.), actes de colloque, 1980 ; VAN MARLE Raimond, t.1, 1971 [1931], p. 197-278.

se lamente ou s'adresse au chevalier³⁹⁰. Cet aspect des représentations de demoiselles à cheval est renforcé dans des enluminures où la jeune fille est assise à califourchon sur sa monture, et non en amazone comme cela est le plus courant dans l'iconographie³⁹¹. Ainsi, dans une miniature du manuscrit fr. 122 (folio 48v), la demoiselle est clairement assise à califourchon, à l'instar du chevalier, sur une selle haute appropriée pour ce style de monte (Fig. 66). La posture masculine de la demoiselle rappelle celle adoptée, pour plus de confort, par les femmes allant à la chasse³⁹² et est ici justifiée par le rôle actif du personnage qui se déplace, sans doute sur une longue distance, dans un milieu hostile. Cette position peut aussi révéler une volonté de rapprocher davantage la figure du chevalier de celle de son avatar féminin.

Toutefois, si l'errance du chevalier est un devoir dû à son statut et donc normale, celle de la demoiselle ne va pas de soi et paraît incongrue. En effet, le vagabondage d'une jeune fille dans un lieu sauvage, sans escorte, est une situation de pure fiction, impensable dans la réalité, sauf pour les femmes de mauvaise vie³⁹³. Les femmes nobles, au Moyen Âge, sont attachées à leurs demeures, se déplacent peu excepté à l'occasion de chasses ou de voyages de la cour. Elles sont confinées à l'intérieur plutôt que libres d'évoluer à l'extérieur³⁹⁴. Celles qui, dans les romans, se promènent sur les chemins, dans les forêts, apparaissant subitement aux chevaliers symbolisent une féminité angoissante³⁹⁵ et sont forcément de nature suspecte. Or, les représentations de rencontre entre un chevalier et une demoiselle à cheval comportent des éléments récurrents semblant suggérer l'étrangeté de cette dernière.

Ainsi, comme nous l'avons déjà signalé, les demoiselles à cheval ont, dans les images, tendance à être partiellement dissimulées (une partie de leur corps ou de leur monture n'est pas visible, soit en dehors du champ de représentation, soit masquée par celui du chevalier), en marge, contre la bordure des enluminures. Par exemple, dans une initiale du manuscrit fr. 339 (folio 167v), Hector, accolé à la bordure, rencontre une demoiselle située au cœur de la

³⁹⁰ Bénédicte Milland-Bove analyse dans son ouvrage la fonction primordiale de la parole des demoiselles. MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006.

³⁹¹ Par exemple la représentation de la Vierge dans les images de la Fuite en Égypte. CONTAMINE Philippe, « Dames à cheval », dans *Autour de Marguerite d'Écosse...*, 1999, p. 206-207.

³⁹² *Ibid.*, p. 215. Nous pouvons, par exemple, observer une femme enfourchant sa monture pour chasser dans le manuscrit d'Henri de Ferrières, *Livres du roi Modus et de la reine Ratio*, Paris, 1379 (BnF, fr. 12399), folios 72v et 73.

³⁹³ DUBY Georges, 2010, p. 1292 ; KLAPISCH-ZUBER Christiane (éd.), DUBY Georges, PERROT Michelle, 2002.

³⁹⁴ CONTAMINE Philippe, « Dames à cheval », dans *Autour de Marguerite d'Écosse...*, 1999.

³⁹⁵ RIEGER Angelica, « Balade des demoiselles du temps jadis... », dans WOLFZETTEL Friedrich (dir.), 1995, p. 91.

lettrine mais montée sur un cheval dont les membres postérieurs dépassent des contours de l'initiale et s'appuient sur le cadre de celle-ci (Fig. 67). Dans une autre initiale provenant du manuscrit Rawl. Q.b.6 (folio 200), le chevalier et la demoiselle occupent chacun la moitié de l'image (Fig. 68). Une jambe du cheval de la jeune fille déborde du cadre de la lettrine, ce qui n'est pas le cas de la monture du chevalier. La demoiselle tend parfois à s'effacer pour laisser l'essentiel de la surface de l'image à la figure du chevalier. Celle représentée dans une initiale (folio 35v) du manuscrit Rawl. Q.b.6 (XIII^e siècle) est reléguée au second plan par rapport au chevalier qui a une place centrale (Fig. 69). La jeune fille est derrière le chevalier et son corps épouse la forme courbe de la lettre O contre laquelle elle est placée. Le cheval de la demoiselle est invisible, sa présence se devine grâce à la position assise de sa cavalière. Nous observons une composition semblable dans la miniature d'un manuscrit du XV^e siècle, fr. 115 (folio 494v), qui nous offre un véritable portrait équestre de Lancelot témoignant du goût pour l'héraldique et les armoiries de Jacques V d'Armagnac, commanditaire de l'ouvrage (Fig. 70). En revanche, la demoiselle est une figure accessoire, au second plan. Son visage est peint dans l'angle supérieur droit de l'image et sa coiffe est coupée par la bordure de la miniature. De plus, sa monture n'est pas entièrement représentée (la tête et la partie postérieure de l'animal sont masquées). La demoiselle peut aussi être séparée du chevalier par un élément de la composition – un arbre puisque les rencontres se produisent en forêt – délimitant clairement l'espace réservé à chaque personnage, pour renforcer l'harmonie d'images à la composition symétrique ou, peut-être, pour sous-entendre la nature différente de la jeune fille provenant potentiellement d'un autre monde. Yvain est représenté dans le manuscrit d'Amsterdam BPH 1 (folio 102) rencontrant une demoiselle qui lui demande son aide (Fig. 71). Les personnages sont répartis de manière symétrique, à gauche et à droite de la miniature de format rectangulaire. Parmi les trois arbres signalant la forêt, un se trouve au milieu de l'image divisée en deux parties égales. L'arbre est au premier plan, devant l'encolure du cheval d'Yvain. Les trois arbres encadrent et séparent l'une de l'autre les figures. Seule la tête du cheval d'Yvain pénètre dans la partie droite de la miniature où est représentée la demoiselle. Nous constatons le même cloisonnement de l'image par quatre arbres dans le manuscrit de la BnF fr. 333 (folio 12) montrant la rencontre entre Gaheriet et la fille du comte de Valingues (Fig. 72). Ce cloisonnement est accentué par l'inclinaison des deux arbres centraux vers les personnages donnant l'impression que l'espace se referme sur le chevalier et la demoiselle. Nous remarquons également que la demoiselle est souvent seule, face à deux ou plus chevaliers, ce qui contribue à indiquer la marginalité de la jeune fille errante par rapport au chevalier. L'image du manuscrit d'Amsterdam BPH 1 (folio 9) représentant Yvain et Lancelot

face à une demoiselle leur indiquant le chemin d'Estrangorre condense les observations faites précédemment : la solitude de la demoiselle, confrontée aux deux chevaliers, renvoie à l'errance commune des personnages (Fig. 73). Un arbre se situe entre les chevaliers et la demoiselle comme pour matérialiser la frontière entre deux mondes et deux pôles, masculin et féminin. De plus, les chevaliers sont représentés dans leur entier alors que la demoiselle est proche de la bordure de l'image qui coupe une partie de sa monture. Enfin, un sabot du cheval de la jeune fille est placé sur la bordure de la miniature, contrairement aux montures d'Yvain et Lancelot marchant sur l'herbe.

Les représentations d'une demoiselle à cheval croisant le chemin d'un chevalier sont donc ambiguës, à l'image de l'étrange apparition de la jeune fille. La belle demoiselle à cheval symbolise – par son élégance et son raffinement courtois – l'idéal féminin de la noblesse, de même que le chevalier en est l'idéal masculin. La composition des images, la situation des personnages, la position parfois masculine de la demoiselle à cheval, visent d'ailleurs à l'assimiler à la figure du chevalier. La demoiselle à cheval est, du moins en apparence, l'exact pendant du chevalier errant. La symétrie des images évoquent une certaine idée de l'harmonie, de l'équilibre entre les personnages renvoyant à la nécessité de la demoiselle, qui entraîne le chevalier vers l'aventure, dans le récit.

Mais l'emplacement de la demoiselle à cheval dans les images reflète également sa fonction narrative, aussi brève qu'inattendue, et exprime sa marginalité : la demoiselle a souvent une position périphérique aux limites de l'image, sort partiellement du cadre, est placée frontalement au chevalier comme pour y être confrontée, opposée (un arbre peut séparer nettement les personnages) ou derrière celui-ci qui la cache. Les images comportent des indices signalant aux lecteurs l'anormalité de la situation.

Il convient maintenant de s'intéresser à un autre aspect de la relation entre le chevalier et la demoiselle à cheval dans les images. La majorité des demoiselles sont représentées en retrait des chevaliers qui assurent leur sécurité. Cependant, leur récurrence auprès de ces derniers souligne leur fonction essentielle de guide, d'informatrice et de soutien. Le lien indéfectible unissant ces figures du roman de *Lancelot* prend véritablement forme lorsque les figures du chevalier et de la demoiselle se rejoignent au point de ne plus sembler constituer qu'une seule entité. Ainsi, quelques enluminures du *Lancelot* laissent entrevoir, derrière l'image de la demoiselle à cheval accompagnant le chevalier, celle d'une femme guerrière, pour la valoriser ou pour s'en moquer.

Sophie Cassagnes-Brouquet nous rappelle à ce propos que les termes « chevaleresse » ou « chevalière », pouvant désigner l'épouse d'un chevalier, une cavalière, une femme combattant à cheval ou une dame appartenant à un ordre de chevalerie, existent au Moyen Âge à la fois en latin, en langue d'oc et d'oïl³⁹⁶. De plus, la culture de la fin du Moyen Âge contient de nombreux modèles – mythologiques, chrétiens ou historiques – de femmes combattantes et preuses³⁹⁷. Cette « chevalerie au féminin » dont nous parle Sophie Cassagnes-Brouquet prend d'autant plus d'importance dans la littérature et l'art que la chevalerie devient, aux XIV^e-XV^e siècles, un idéal de vie noble et courtois plutôt qu'une véritable fonction guerrière. La Prouesse est d'ailleurs souvent personnifiée sous les traits d'une femme couronnée, en armure et tenant une épée, et le thème des Neuf Preuses (créé par Jehan Le Fèvre, *Livre de Léesce*, 1373-1387) apparaît dans l'iconographie à la fin du XIV^e siècle, en pendant de celui des Neuf Preux³⁹⁸. Parmi ces preuses, citons Penthésilée, reine des Amazones, représentée dans les manuscrits en puissante souveraine et guerrière en armure, portant un arc et des flèches, parfois une lance ou une épée³⁹⁹. La Bible fournit également des exemples de courage et d'héroïsme féminins⁴⁰⁰, notamment Judith (*Livre de Judith*, Ancien Testament) figurée dans les enluminures en train de décapiter le général assyrien Holopherne pour sauver la ville de Bethulia en Israël⁴⁰¹. Les images reposent sur un contraste entre la beauté de Judith et la brutalité de son geste afin de mettre en valeur la détermination de la

³⁹⁶ CASSAGNES-BROUQUET Sophie, 2013, p. 9.

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ FAVIER Jean, Institut de France (éd.), cat. d'exposition, 2003 ; CASSAGNES-BROUQUET Sophie, « Les Neuf Preuses, l'invention d'un nouveau thème iconographique... », 2003, p. 279-290 ; SALAMON A., « Les Neuf Preux : entre édification et glorification », *Questes*, 2008, p. 38-52.

³⁹⁹ Dans un manuscrit du XIII^e siècle (*Histoire ancienne jusqu'à César*, Israël, Acre, BnF, fr. 20125, folio 142), Penthésilée, en armure et portant un heaume, est représentée dans une scène de combat contre Néoptolème. Un manuscrit de Boccace (*De mulieribus claris*, France, Cognac, BnF, fr. 599, folio 27v) est décoré d'un portrait de la reine des Amazones, associant la beauté féminine aux attributs guerriers. De même, un portrait équestre de Penthésilée dans un armorial de la fin du XVe siècle (*Petit armorial équestre de la Toison d'or*, France, BnF, Clairambault 1312, folio 248) mêle tenue d'apparat et armes de la chevalerie (écu, épée, étendard). Sur les Amazones, voir notamment l'article de JAMES-RAOUL Danièle, « Les Amazones au Moyen Âge, autres façons de penser la femme », dans JAMES-RAOUL Danièle, THOMASSET Claude (dir.), 2005, p. 195-230

⁴⁰⁰ CASSAGNES-BROUQUET Sophie, DUBESSET Mathilde (éd.), revue *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 30 « Héroïnes », 2009.

⁴⁰¹ Notice « Judith », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 2, col. 454-458.

jeune femme. Enfin, Jeanne d'Arc, à la fin du XV^e siècle, devient une célèbre figure historique de femme combattante⁴⁰².

Il serait donc logique, compte tenu du développement de l'image de la femme d'armes dans les trois derniers siècles du Moyen Âge, que des références à l'iconographie de la « chevaleresse » soient perceptibles dans les enluminures du roman de *Lancelot*, emblématique d'une chevalerie courtoise où la femme est le moteur de l'action.

La demoiselle qui conduit Gauvain auprès de son frère Agravain souffrant (qu'il doit guérir en lui offrant son sang) est représentée dès le premier manuscrit du *Lancelot* enluminé connu, Rennes ms. 255 (folio 230v, Fig. 74). La mystérieuse jeune fille, tenant une épée, est face au chevalier, debout, contrairement à sa représentation dans le manuscrit fr. 339, datant du milieu du XIII^e siècle, la montrant à cheval (Fig. 75). Dans cette image, la demoiselle, cavalière portant (conformément au texte) l'épée – attribut de la chevalerie – attachée à son buste, incarne une version féminine du chevalier. Cela est encore plus flagrant dans les manuscrits tardifs (milieu du XIV^e siècle-début du XV^e siècle) où la demoiselle tend à se substituer à la figure du chevalier (BnF fr. 16999) ou à personnifier la chevalerie (BnF Arsenal 3479 et fr. 118). La miniature du manuscrit fr. 16999 montre la jeune fille à cheval, devançant Gauvain qui la suit. Elle avance, sûre d'elle, se tenant droite sur sa monture (Fig. 76). L'épée qu'elle porte d'une main est appuyée contre son cou. Gauvain, légèrement penché en avant, est vêtu d'une armure mais ne possède pas d'épée qui, dans l'image, est un accessoire réservé à la demoiselle. Notons la présence dans la marge d'un chevalier, portant écu et épée. Celui-ci est peut-être une référence ironique à Gauvain qui semble s'être fait subtiliser son arme par la jeune fille. La représentation de l'épisode dans les manuscrits apparentés Arsenal 3479 et fr. 118 est aussi intéressante (Fig. 77 et 78). La demoiselle est située entre Gauvain et un chevalier en train de combattre devant un château. Elle est à cheval, ne se bat pas mais est placée au centre de l'image, au cœur du combat, une épée à la main. La figure de la demoiselle émerge du chaos et brandit l'attribut de la chevalerie dont elle paraît être le symbole.

D'autres images, où la demoiselle à cheval est aux côtés d'un chevalier pendant un combat, peuvent avoir un caractère équivoque non dû à l'épisode raconté : alors que, dans le récit, la jeune fille est en retrait du chevalier, elle semble dans l'image, grâce au jeu de la composition, prendre part au combat, porter elle-même les armes. La demoiselle fait corps avec le chevalier contre leur adversaire commun. Par exemple, une miniature du manuscrit de

⁴⁰² Notice « Jungfrau von Orléans », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t.7, col. 74-78.

la BnF fr. 333 (folio 73v)⁴⁰³ représente Lancelot qui, après avoir tué Terrican (dont le cadavre gît à gauche de l'image), se bat contre un mauvais chevalier ayant, dans l'épisode, désarçonné la demoiselle accompagnant le héros (Fig. 79). Mais l'image ne montre pas la chute de la demoiselle. Au contraire, celle-ci est à cheval, aux côtés de Lancelot, derrière l'écu du chevalier auquel elle est étroitement liée. L'image donne l'illusion que la demoiselle pourrait tenir la lance de Lancelot sur laquelle est suspendue un mouchoir comme lors des tournois, rappelant que le chevalier puise sa force dans la présence féminine à ses côtés. De même, dans une enluminure du manuscrit d'Oxford Douce 199, une demoiselle à cheval – située derrière Bohort et Yvain qui se combattent à pied – tend les bras en avant comme pour saisir l'épée d'un chevalier, dont elle effleure la lame de sa main droite (Fig. 80). La demoiselle, de même que dans l'exemple précédent, regarde vers la direction pointée par l'épée. Les deux images pourraient signifier que, derrière les prouesses des chevaliers, il y a toujours une femme menant l'action.

Les enlumineurs apprécient l'épisode où une demoiselle, accompagnée par le chevalier Dodinel, est attaquée par un nain qui essaie de l'embrasser de force⁴⁰⁴. La demoiselle se défend en giflant le nain, s'en suit un combat entre Dodinel et Malruc, le chevalier propriétaire du nain. Les images peuvent représenter la rencontre entre les personnages, montrer la demoiselle comme une victime (BnF fr. 115), ou être centrées uniquement sur la demoiselle et le nain, excluant les chevaliers (BnF fr. 16999). Mais, dans les manuscrits de la BnF fr. 344, Arsenal 3480 et fr. 119, les images font ressortir l'agressivité de la demoiselle dont la représentation prime sur celle des chevaliers, au second plan, regardant la scène tels les spectateurs d'un combat, à l'instar du rôle d'ordinaire attribué aux femmes. Le nain, dans l'initiale du manuscrit fr. 344 (folio 354v), tente d'embrasser de force la demoiselle qui lève le bras pour gifler son agresseur (Fig. 81). Une partie du bras et la main de la jeune fille dépassent de la bordure de la lettrine. Or, dans ce manuscrit, nous observons plusieurs exemples où l'arme du chevalier sort ainsi de l'initiale. C'est d'ailleurs le cas de la lance du chevalier situé derrière le nain, symétrique au bras de la demoiselle dans la composition. Le geste de la demoiselle est assimilé à celui d'un chevalier. Le combat entre la jeune fille et le nain est au premier plan d'une miniature du manuscrit fr. 119 (XV^e siècle). La violence de la scène est mise en avant, la demoiselle saisit le visage du nain et projette son bras en arrière

⁴⁰³ Voir également la scène du folio 42 à la composition similaire.

⁴⁰⁴ L'épisode est représenté dans neuf manuscrits : Amsterdam BPH1 ; British Library Add. 10293 ; BnF Arsenal 3480, fr. 122, fr. 339, fr. 344, fr. 115, fr. 119, fr. 16999.

pour le frapper (Fig. 82). La main droite au poing fermé de la demoiselle, placée contre la lance de Dodinel, paraît saisir l'arme du chevalier. La lance de Malruc est dirigée vers la demoiselle plutôt qu'en direction de Dodinel qui est passif (il n'attaque pas son adversaire). La demoiselle mène un double combat, contre le nain et Malruc. Les images de cette jeune fille défendant son honneur par ses propres moyens mettent en valeur la hardiesse du personnage. Il y a aussi certainement de l'ironie dans cette représentation d'une demoiselle sans armes, mais imitant les gestes du chevalier, pour combattre une créature souvent considérée comme négative et ridicule dans la littérature médiévale. Il s'agit d'une sorte de combat « de femme », précédant celui opposant Dodinel et Malruc, et pouvant être perçu comme une parodie de ce dernier.

L'image de la demoiselle à cheval se fond dans celle du chevalier afin, dans les enluminures étudiées, de concrétiser le lien entre deux types de personnages caractéristiques du *Lancelot*, de refléter l'identité profondément courtoise, féminine de la chevalerie dans ce roman. Les images soulignent la particularité d'un récit où les chevaliers agissent pour, grâce et à cause des femmes qui « tirent les ficelles » de l'aventure. Le rapprochement entre les représentations des demoiselles et des chevaliers est soit induit par le texte (notamment dans le cas de la jeune fille à l'épée), soit voulu par les enlumineurs. Les demoiselles évoquent le mythe de la femme guerrière : à cheval, elles portent l'arme symbolique de la chevalerie (épée) ou épaulent les chevaliers lors d'un combat (BnF fr. 339 ; Oxford Rawl. Q.b.6). Leur violence peut aussi être mise en avant, comme pour l'amie de Dodinel qui, dans des images non dénuées d'humour ni d'ironie, se bat contre un adversaire « à sa taille », un nain. La place des demoiselles dans la composition indique aussi une volonté de les valoriser par rapport aux personnages masculins : les jeunes filles devancent les chevaliers, sont au premier plan et/ou au centre de l'image, placées contre la figure du chevalier qu'elles semblent dédoubler. Loin de montrer les demoiselles comme des faire-valoir des chevaliers, les images illustrent la relation de dépendance et de rivalité entre ces figures typiques du *Lancelot*.

b. La sauveuse et la victime : la petite-nièce de Callès et la fille de Bademagu

La petite-nièce de Callès et la fille du roi Bademagu sont deux figures féminines importantes du *Lancelot* car, à l'inverse de la majorité des demoiselles, elles ont un rôle prolongé dans la narration. Leur relation avec Lancelot est en effet marquée par la notion de réciprocité : Lancelot est secouru par les demoiselles, puis celles-ci sont à leur tour sauvées par le chevalier. Alexandre Micha⁴⁰⁵ remarque la similarité existant entre les épisodes mettant en scène la fille de Bademagu et la petite-nièce de Callès. L'une aide Lancelot, prisonnier d'une tour, à s'évader en lui lançant une corde, l'autre secourt le chevalier tombé dans un puits en lui jetant une corde. Toutes deux, pour sauver Lancelot, entrent en conflit avec leur famille, responsable de la captivité ou des mauvais traitements subis par le héros, et sont condamnées à mourir sur le bûcher. Les demoiselles se caractérisent, de plus, par la dualité de leur fonction. Elles ont à la fois un rôle masculin – en aidant le chevalier de même que celui-ci défend les jeunes filles – et féminin – elles renvoient à un personnage-type du roman arthurien : la demoiselle en détresse. Comment la relation de réciprocité entre le chevalier et ces demoiselles se manifeste-t-elle dans les images ? Les enluminures fonctionnent par contraste entre les représentations de ces deux figures indissociables qui sont tour à tour, suivant la situation, montrées fortes ou vulnérables, actives ou inactives. Des caractéristiques iconographiques similaires sont successivement associées à Lancelot ou à la demoiselle. Les images peuvent ainsi correspondre aux types masculins et féminins du chevalier et de la jeune fille en détresse tels qu'ils se constituent dans le roman. Ceux-ci possèdent des traits spécifiques, facilement identifiables par les lecteurs car ils sont inspirés par l'identité fondamentale des personnages et par des modèles culturels communs venant de l'iconographie chevaleresque et religieuse. Mais les images peuvent aussi déconstruire ces types en inversant les rôles habituellement dévolus au chevalier et à la demoiselle. Les représentations de la petite-nièce de Callès et de la fille de Bademagu font référence aux représentations de Lancelot. Ce dernier est, de même, figuré dans des situations ou avec une apparence rappelant les demoiselles.

La fille du roi Bademagu et la petite-nièce de Callès sont chacune représentées dans quatorze manuscrits de notre corpus⁴⁰⁶. Nous recensons dix images montrant la fille de Bademagu aidant Lancelot à s'échapper de prison et trois de la demoiselle conduite au bûcher.

⁴⁰⁵ MICHA Alexandre, 1987, p. 109.

⁴⁰⁶ Se reporter aux tableaux 9 et 11 des annexes, p. 20-21 et p. 24-25

Le sauvetage de Lancelot par la petite-nièce de Callès est moins figuré (quatre enluminures), par contre, nous comptons quatre images représentant la jeune fille amenée au bûcher. Ces quatre scènes peuvent être incluses de façon indépendante dans les manuscrits (surtout la première, qui est la seule figurée dans cinq manuscrits). Mais elles sont aussi parfois associées au sein du même cycle iconographique, ce qui met en évidence soit l'inversion des rôles entre le chevalier et la demoiselle dans un épisode, soit le parallélisme entre les épisodes.

Les images montrant Lancelot sauvant la petite-nièce de Callès ou la fille de Bademagu sont conformes aux types littéraires fixés par le roman, à savoir d'un côté le preux chevalier, d'un autre côté la jeune fille en détresse. Ainsi, Lancelot fait irruption au bon moment dans la narration, quand les demoiselles vont être exécutées. Le chevalier se précipite pour les secourir et combat seul plusieurs dizaines d'adversaires qu'il terrorise. Les auteurs utilisent l'hyperbole pour décrire la fureur de Lancelot, à la fois guerrier, sauveur et justicier, tuant ceux qui veulent s'en prendre aux demoiselles⁴⁰⁷. À l'inverse, celles-ci font l'objet d'une description pathétique pour provoquer la compassion du lecteur. Le texte offre un spectacle visuel, jouant sur la différence entre la beauté de la jeune fille et la dureté du châtiment infligé, pour transmettre de l'émotion⁴⁰⁸. Les demoiselles, livrées aux mains de plusieurs hommes les menant au bûcher, sont des êtres fragiles, sans défense, vêtues d'une simple chemise et pleurant sur leur sort⁴⁰⁹. Les images expriment l'aspect spécifique de ces personnages qu'elles constituent également en types iconographiques, leur composition étant basée sur un contraste entre, d'une part, Lancelot dont la représentation transmet un idéal chevaleresque, et, d'autre part, la demoiselle victime évoquant les images traditionnelles de femmes suppliciées telles qu'on les trouve notamment dans les scènes relatives aux martyrs

⁴⁰⁷ Les morts tués par Lancelot sont énumérés, les mots et expressions insistant sur la colère du chevalier et décrivant les supplices infligés à ses ennemis se succèdent : « Quant Lancelos voit cele qu'il queroit que on voloît metre a dolour si en est molt dolans. Si traist l'espee fors del fuerre, car del glaive n'avoit il point, si court sus a ciaux quil tenoient et en fiert un si qu'il li fait la teste voler et il en refiert un autre si qu'il le rue mort et puis le tiers et puis le quart. Et quant li autre voient ce si ont paour de mort et tournent en fuies li uns cha li autres la pour garantir lor vies. Et Lancelos les enchaue si les detrenche et esboiiele et les vait ociant li uns cha li autres la conme bestes mues. Si en a apres lui si dolerouse trace qu'il en a plus de .XX. abatus qui tout sont mort ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 346, §314.

⁴⁰⁸ MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006, p. 200.

⁴⁰⁹ « Et quant il [Lancelot] vint la, si vit la damoisele qui ja est oit menee au fu pour destruire ; si estoit en une povre chemise et le tenoient .VI. pautonnier, .III. d'une part et .III. d'autre. Si n'atendoient a jeter le el fu fors le commandement as juges, et elle plouroit moult tenrement et regretoit Lancelot [...] ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1546, §116.

de saintes. Par exemple, la fille de Bademagu est représentée dans le manuscrit d'Amsterdam BPH1 vêtue d'une chemise déchirée, pieds nus et mains jointes comme en prière pour renforcer l'aspect poignant de la scène (Fig. 83). La demoiselle est entourée de plusieurs hommes qui la tiennent, la regardent et la désignent du doigt pour l'accuser. Elle est isolée, à la merci de la foule. L'attitude et la situation de la fille de Bademagu rappellent les représentations de martyres où la sainte est violentée par des bourreaux. Lancelot est figuré entre la jeune fille et le bûcher dans lequel est tombé un chevalier qu'il a vaincu. Il s'interpose ainsi entre la demoiselle et les flammes. En armure, portant heaume, écu et épée, surplombant son adversaire, Lancelot est une figure de vainqueur, un symbole de domination et de protection. Il s'oppose à la fille de Bademagu, figure de victime, entièrement de couleur blanche attachée à l'idée de pureté et d'innocence⁴¹⁰. Les caractéristiques iconographiques du chevalier et de la demoiselle dans les scènes de sauvetage semblent se fixer dans le temps, puisque nous les observons également, avec peu de variations, dans une miniature du manuscrit de la BnF fr. 111 (fin du XV^e siècle). Des hommes sortent d'un porche pour assister à l'exécution de la petite-nièce de Callès (Fig. 84). L'un d'entre eux se retourne vers Lancelot qui, en armure et monté sur un cheval cabré, brandit son épée pour frapper un chevalier. L'élan vers le haut de Lancelot l'identifie à nouveau à une figure forte et dominante. La petite-nièce de Callès est placée dans l'angle inférieur droit de l'image, à l'opposé de Lancelot. La distance entre les deux personnages suggère les obstacles que doit encore franchir le chevalier avant de la libérer. Cependant ils sont liés par leur position au premier plan, tournée l'un vers l'autre, et la couleur blanche. Le cheval de Lancelot s'apprête à piétiner un fagot de bois isolé signifiant que l'arrivée du chevalier a interrompu la préparation du bûcher. La demoiselle, attachée à un poteau, porte une longue jupe mais est à moitié nue, poitrine dévoilée, et a de longs cheveux blonds déliés. L'image du supplice est donc le prétexte à une représentation sensuelle de la jeune femme car il n'est pas fait mention de la nudité du personnage dans le récit. La beauté peut aussi symboliser l'innocence de la demoiselle, meurtrie dans ce qui constitue l'essence même de sa féminité. La beauté, la nudité, la blancheur de la peau et du vêtement lui confèrent une impression de fragilité qui renforce le caractère émouvant et cruel de la scène. L'image rappelle les représentations hautement émotionnelles⁴¹¹ de saintes – toujours jeunes et belles⁴¹² – partiellement dénudées

⁴¹⁰ Michael Camille remarque à ce sujet que le corps nu de la femme s'oppose à la carapace du chevalier protégé par l'armure. CAMILLE Michael, 2000, p. 35.

⁴¹¹ GATHERCOLE Patricia, 2000, p. 86.

⁴¹² GRÖSSINGER Christa, 1997, p. 30.

sur le bûcher ou martyrisées par leurs attributs féminins – comme sainte Agathe –⁴¹³, ce qui n'exclut pas d'exprimer la séduction de ces figures.

Ce contraste fort entre deux types, masculin et féminin, indique la nécessité pour un personnage, clairement en position de faiblesse, d'être secouru par l'autre, visiblement en position de force. Il accentue la situation pathétique, dramatique, des demoiselles pour mettre en valeur l'exploit de Lancelot afin de se conformer à l'idéal chevaleresque du roman qui fascine les lecteurs. Ceci, et les références à l'iconographie des martyres de saintes, permet aussi d'exprimer de manière visuellement saisissante une scène caractéristique du *Lancelot* : le héros chevalier sauve une demoiselle en danger de mort.

Lorsque Lancelot est sauvé par les demoiselles, le renversement de situation, le bouleversement des rapports habituels entre sauveur et sauvée, se manifestent dans les images par une interversion des caractéristiques iconographiques des personnages : celles associées à la petite-nièce de Callès ou à la fille de Bademagu sont attribuées à Lancelot, et inversement. Dans une miniature du manuscrit de New-York Morgan 105 (XIV^e siècle), Lancelot est sorti d'un puits⁴¹⁴ – prenant l'apparence d'une grotte creusée dans un monticule de terre situé sous un arbre – par la petite-nièce de Callès (Fig. 85). Lancelot, au vêtement et à la peau de couleur blanche comme pour les demoiselles, est à moitié nu, ses bras et jambes sont égratignés. Le corps vulnérable et souffrant du héros, ses blessures aux membres, font écho aux images des demoiselles étudiées précédemment et à celles de saints martyrisés ou portant des stigmates. La construction symétrique de la miniature met d'ailleurs en relation, à gauche, Lancelot sorti du puits et, à droite, une demoiselle nue torturée par un chevalier. La petite-nièce de Callès, debout à côté de Lancelot, est vêtue d'une longue robe bleue et a les cheveux relevés sur les tempes. La belle et noble jeune femme est le pendant du preux chevalier en armure. Les deux personnages sont ensuite représentés, au centre de la miniature, chevauchant côte à côte après

⁴¹³ Voir à ce sujet BAERT Barbara, « Mantle, Fur, Pallium : Veiling and Unveiling in the Martyrdom of Agnes of Rome », dans BAERT Barbara, RUDY Kathryn Margaret (dir.), 2007, p. 216-238. Sur sainte Agathe, consulter TIXIER Frédéric, « Du texte aux images : quelques remarques à propos de l'iconographie de sainte Agathe au Moyen Âge », 2014, p. 141-154 et « Sainte Agathe de Catane au regard de l'iconographie médiévale », 2010, p. 87-105 ; Notice « Agatha von Catania », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 5, col. 44-48 ; RÉAU Louis, t.3/I, 1958.

⁴¹⁴ Il ne s'agit pas de la seule image éloignée de l'aspect réel d'un puits. À la même époque (premier quart du XIV^e siècle), dans le manuscrit de Londres Add. 10293 (folio 303v), Lancelot est figuré à l'intérieur d'un puits prenant la forme d'une sorte de vase transparent. Le confinement du chevalier est accentué par sa taille d'enfant. Il est sauvé par la demoiselle qui, par contraste, ressemble à une géante.

le sauvetage de Lancelot par la demoiselle. L'image de l'épisode dans le manuscrit de la BnF fr. 119, plus récent d'un siècle, montre également Lancelot, tiré du puits par la petite-nièce de Callès, le buste nu et portant de nombreuses blessures (Fig. 86). La demoiselle, habillée d'une magnifique robe rouge, remonte le chevalier du puits grâce à une corde. Elle se substitue au héros en tant que figure libératrice, forte et déterminée, non en vainquant plusieurs adversaires, mais en soulevant Lancelot à la force de ses bras. La demoiselle utilise une corde – objet utilitaire, du quotidien – plutôt qu'une épée – arme guerrière réservée au chevalier. La corde semble matérialiser le lien unissant les personnages⁴¹⁵. Représentée dans son entier, debout et plus haute que Lancelot dans la composition de l'image, la demoiselle a une position de supériorité par rapport au chevalier au corps à moitié visible, abaissé et vulnérable.

Les demoiselles prennent aussi la place du chevalier dans des scènes faisant référence à une iconographie typiquement courtoise. Ainsi une initiale du manuscrit de la BnF fr. 339, représentant la fille de Bademagu aidant Lancelot prisonnier de Méléagant, reprend le thème traditionnel courtois d'une femme retenue captive dans une tour et attendant d'être secourue par un chevalier (Fig. 87). Mais les rôles hommes/femmes sont intervertis. La fille de Bademagu est debout au pied de la tour où Lancelot est emprisonné. La demoiselle, à gauche de l'image, est séparée de Lancelot, à droite, par la barre centrale du M exprimant, comme la tour, la difficulté d'accéder au prisonnier. Lancelot regarde la jeune fille depuis une fenêtre en haut de la tour. Il appuie son visage contre sa main, attendant la venue de sa sauveuse. Le rôle passif de la femme dans ce genre de représentation est attribué au héros. Une initiale du manuscrit Morgan 105 représente le même épisode (Fig. 88). Cette fois, seule la fille de Bademagu est figurée. Elle lève les yeux vers le sommet de la tour comme si elle espérait voir Lancelot. L'image évoque celle d'un amant souhaitant apercevoir sa bien-aimée à la fenêtre. La haute porte close, les créneaux et l'extrémité murée de la tour indiquent que Lancelot est bien gardé, telle une jeune fille dont on voudrait empêcher l'accès à un homme. Nous signalons en dernier exemple la surprenante miniature du manuscrit de la BnF fr. 115 montrant la fille de Bademagu et Lancelot quittant ensemble la prison de Méléagant. Lancelot, pour s'enfuir discrètement, a enfilé une robe de la demoiselle (Fig. 89). Il s'agit à

⁴¹⁵ Le motif de l'homme suspendu à une corde (souvent tenue par une femme) le long d'un mur est fréquent dans l'iconographie médiévale, tant profane que religieuse. Il peut, comme l'explique Christian Heck, avoir un sens allégorique dans le cadre de l'amour courtois (l'homme se hisse au niveau de la dame de rang supérieur) ou être associé, entre autres, au thème du sauvetage (par exemple dans le cas de Mikal aidant son époux David à échapper à Saül, le père de la jeune femme). Voir HECK Christian (dir.), 2013, p. 8-15.

notre connaissance de la seule représentation de cette scène de l'épisode dans l'iconographie du *Lancelot*. L'image renvoie aux représentations de chevauchées courantes dans l'iconographie courtoise et dans celle du roman, mais l'échange des rôles masculins et féminins est poussé à son paroxysme. La fille de Bademagu, à cheval, devance Lancelot, le guide car celui-ci est sous sa protection, comme le ferait un chevalier pour une demoiselle. Lancelot, travesti, est représenté selon l'apparence et dans la situation d'une jeune fille.

Les images expriment la réciprocité des relations entre Lancelot et les demoiselles en représentant ces personnages – dans les scènes où le chevalier porte secours à une jeune fille – selon leur nature propre, leur essence, tels qu'ils sont déterminés par le texte, dans les scènes où le chevalier porte secours à une jeune fille. Les personnages sont représentés de façon très typée : Lancelot est conforme à l'image enjolivée du valeureux et puissant chevalier combattant pour une juste raison. Il revêt l'équipement et les armes de la chevalerie, est montré dans le feu de l'action ou ayant déjà vaincu l'ennemi. La volonté de montrer la fragilité de la demoiselle en fait presque une personnification de l'innocence : la jeune fille est forcément belle – cheveux lâchés et blonds, corps dénudé, vêtements en lambeaux dévoilant la peau – et douce – comportement passif s'opposant à la brutalité des hommes, importance de la couleur blanche. De plus, l'apparence, les gestes et la situation du personnage établissent un fort parallèle visuel avec certaines images de saintes subissant le martyre.

Quand la demoiselle aide le chevalier, le renversement de situation se manifeste dans les images par la transposition d'un ensemble de traits – physiques et comportementaux – d'un personnage à un autre. La demoiselle devient à son tour la bienfaitrice et la protectrice du héros. Comme Lancelot défendant une femme, elle est représentée active, domine un homme en état de dépendance et de faiblesse. Les belles robes et la corde, vecteur de libération, remplacent l'armure et l'épée du chevalier pour symboliser un idéal physique et moral. Lancelot, prisonnier d'un puits ou d'une tour, occupe à l'inverse dans les images la place d'une demoiselle en détresse. Il passe au second plan, son corps est en partie caché (lorsqu'il sort du puits), voire totalement absent (New-York Morgan 805), ou épouse l'apparence de celui d'une jeune fille dans la miniature du manuscrit de la BnF fr. 115 qui rappelle peut-être le caractère habituellement typiquement féminin de la situation du héros. L'épisode où la fille de Bademagu aide Lancelot, lié au thème fréquent dans la littérature et l'iconographie courtoises de la femme retenue dans une tour sauvée par son amant-chevalier, se prête particulièrement bien à l'expression d'une inversion des rôles entre homme et femme, ce qui contribue certainement à expliquer son succès dans les enluminures du *Lancelot*.

1.3.2. *Élizabel, des images entre idéalisation et réprobation*

Élizabel est une figure féminine complexe et ambivalente, successivement présentée comme une jeune fille idéalisée, gardienne du saint Graal, aux qualités liées à des valeurs religieuses – chasteté, sacrifice de la virginité pour accomplir la naissance prophétique de Galaad –, et l'amante de Lancelot, séductrice et manipulatrice, rivale de la reine Guenièvre. Comment les images rendent-elles compte de la dualité du personnage ? Élizabel donne lieu à des représentations variées témoignant de visions très contrastées, voire opposées, du personnage par les enlumineurs. Les images mettent soit en avant, soit en retrait, certains aspects du récit qui changent radicalement la perception du personnage. Elles peuvent éluder les circonstances troubles qui entourent la conception de Galaad. Élizabel est représentée sous les traits d'une demoiselle innocente, pudique, dans les scènes d'engendrement et apeurée face à la colère de Lancelot. De rares enluminures soulignent la fonction maternelle de la jeune femme se rendant à Camelot pour présenter à la cour son fils. Au contraire, les images peuvent montrer l'aspect plus sombre du personnage. Elles insistent sur l'enchantement à l'origine de l'union des amants, sur l'acte de chair se produisant à deux reprises, et sur la rivalité avec Guenièvre : Brisane est figurée dans les images ; Élizabel apparaît comme une femme coupable, une tentatrice charnelle qui se confronte à Guenièvre dont elle est le reflet en même temps que l'opposé.

a. La conception de Galaad : la jeune fille innocente et l'amante de Lancelot

Élizabel n'est presque jamais associée au Graal dans les images du *Lancelot* (sauf dans le manuscrit de Londres Add. 10293, folios 244v et 287). L'épisode de la conception de Galaad est préféré par les enlumineurs à celui du cortège du Graal car il renvoie aux origines du principal héros de *La Quête du Saint Graal*. Les représentations relatives à cet épisode montrent soit l'engendrement charnel de Galaad, soit les conséquences directes de celui-ci, à savoir la découverte par Lancelot de la trahison de la demoiselle. La variété du traitement iconographique de ces scènes révèle des compréhensions divergentes du rôle d'Élizabel, perçue de façon positive ou négative, par les enlumineurs.

Les images de la conception charnelle de Galaad sont explicites ou, au contraire, pudiques. Brisane l'enchanteresse peut être présente ou non auprès du couple. Les

enluminures insistent soit sur l'acte de chair commis et l'enchantement à l'origine de l'union de la demoiselle et du chevalier, soit sur la pureté des deux êtres réunis par la volonté divine.

Le manuscrit de Bonn S. 526 (1286) contient la plus ancienne représentation d'Élizabel dans le roman (folio 352v). La jeune fille y apparaît comme une séductrice usant de ses charmes pour parvenir à ses fins et s'unir à Lancelot (Fig. 90). En effet, l'enlumineur privilégie l'efficacité de l'image en montrant l'instant essentiel de l'épisode : la relation sexuelle entre les personnages. Le couple est figuré en plein ébat, enlacé et couché l'un sur l'autre dans un lit. Les plis des draps suggèrent la position des corps et renforcent l'érotisme de la scène. De plus, les rideaux écartés qui encadrent le couple sont une allusion explicite à la relation sexuelle, ils évoquent l'ouverture du sexe féminin. Étant donné que les images de coït sont peu courantes dans l'art médiéval, ce choix de représentation indique le goût du commanditaire pour les images érotiques et une volonté de créer une image marquante d'un épisode primordial du roman.

À l'inverse, une initiale historiée du manuscrit de la BnF fr. 1422, plus tardive (c. 1330-1340), représente Élizabel et Lancelot couchés l'un à côté de l'autre dans un lit, sans insistance sur le caractère sexuel et illégitime de leur relation (Fig. 91). Lancelot dort car l'image figure un moment postérieur à l'acte charnel qui a déjà eu lieu. Seule la nudité des corps suggère la relation sexuelle qui s'est auparavant produite. La sérénité qui se dégage de l'image, aux coloris doux, et l'absence de Brisane – qui permet d'occulter la ruse à l'origine de la relation charnelle –, rapprochent cette image de celle d'époux partageant leur intimité dans une chambre pour rappeler que l'union des amants est placée sous la bienveillance de Dieu et n'est, par conséquent, pas considérée comme un péché. Rien ne semble indiquer la manipulation dont Lancelot est victime – sauf peut-être le fait que la demoiselle, éveillée, regarde le chevalier alors que celui-ci est endormi.

Les deux interprétations possibles de l'épisode dont témoignent les images des manuscrits de Bonn et de la BnF fr. 1422 se retrouvent aussi dans les représentations du XV^e siècle (manuscrits jumeaux de la BnF Arsenal 3480 et fr. 119). Toutefois, les images n'ont pas pour principal sujet l'union des amants, mais le mystère entourant l'engendrement de Galaad car Brisane fait son apparition dans les enluminures. La miniature du manuscrit Arsenal 3480, suggestive, représente Lancelot comme un homme abusé, victime des manipulations féminines : le chevalier écarte les draps du lit pour rejoindre la demoiselle et passer avec elle une nuit d'amour (Fig. 92). Élizabel, allongée dans le lit, est fortement sexualisée : sa poitrine est découverte, elle est une véritable figure de tentatrice qui expose ses

attraits féminins⁴¹⁶. Derrière Lancelot, Brisane contemple le résultat de son enchantement et ferme la porte de la chambre comme pour signifier que la scène doit rester secrète. Élizabel n'est pas montrée ici comme une jeune fille passive, ignorant le plan conçu par Brisane et souhaitant juste accomplir la prophétie sans séduire Lancelot. Elle semble, au contraire, mettre tout en œuvre pour attirer le chevalier. La nudité partielle de la jeune femme est supprimée du manuscrit fr. 119 (Fig. 93). Le corps d'Élizabel est dissimulé par les draps du lit, le caractère sexuel de la rencontre avec Lancelot est atténué. Le rôle déterminant de Brisane dans l'épisode est par contre renforcé : l'enchanteresse est le principal personnage de l'image, mis en valeur par la couleur rouge de sa robe qui attire le regard et son geste dynamique saisissant la poignée de la porte pour la refermer et laisser seul le couple. Élizabel, à l'inverse de Brisane, a dans l'image une présence discrète et passive. Le sens de la scène, et surtout la façon de percevoir Élizabel, s'en trouvent modifiés. Le lecteur comprend que Brisane est l'unique instigatrice du plan pour duper Lancelot, et qu'Élizabel est une demoiselle innocente, victime comme le chevalier de la ruse de l'enchanteresse.

L'image du manuscrit de Bonn demeure une représentation exceptionnelle de la conception charnelle de Galaad⁴¹⁷. Les enlumineurs, aux siècles suivants, peignent plutôt une scène banale de couple au lit pour éluder le caractère sexuel de la scène (BnF fr. 1422) ou se focalisent sur l'enchantement pour signifier l'irresponsabilité soit uniquement de Lancelot, soit du couple (BnF Arsenal 3480 ; fr. 119). Cela permet aussi de souligner l'origine merveilleuse – due à un enchantement favorisant la réalisation d'une prophétie – de l'engendrement de Galaad, ainsi rapproché de la conception et de l'enfance liées au surnaturel d'autres personnages importants du *Lancelot-Graal* (Merlin, Arthur, Lancelot).

Nous constatons par ailleurs que deux fois plus de manuscrits possèdent une image de la colère de Lancelot contre Élizabel (New-Haven Beinecke 229 ; BnF fr. 344 ; fr. 12573 ; fr. 115 ; Oxford Rawl. Q.b.6 ; Manchester Ryl. French 1) que de la conception de Galaad (BnF fr. 1422 ; Arsenal 3480 ; fr. 119). Seuls les manuscrits de Bonn S. 526 et de Londres Add. 10293 (folio 288) contiennent une représentation de chaque scène. Il y a donc une réticence à figurer une relation sexuelle, de surcroît adultère. La figure d'Élizabel, dans les images illustrant la découverte par Lancelot de l'identité de la jeune fille, a une signification

⁴¹⁶ Patricia Gathercole rappelle que l'apparence des femmes doit les faire paraître comme des pièges pour les hommes. GATHERCOLE Patricia, 2000.

⁴¹⁷ Le manuscrit de Bonn est orné d'une image sur le thème de l'union charnelle entre Élizabel et Lancelot, mais le roman conservé à la British Library (Add. 10293) est le seul de notre corpus décoré de miniatures représentant les deux relations sexuelles entre les amants, aux châteaux de Corbénic et de Camelot (folios 288 et 374).

ambiguë : sa représentation, implorant Lancelot de lui pardonner, souligne la culpabilité des amants dont la relation, dans un contexte courtois, a des conséquences néfastes (Lancelot réalise son infidélité envers la reine Guenièvre) et révèle aussi l'image touchante d'une demoiselle victime de la violence d'un chevalier. Élizabel, dans ces images, apparaît sous un meilleur jour que celui d'une femme séductrice et compromise, même à son insu, dans les plans sournois de Brisane.

Les images exprimant franchement une vision négative d'Élizabel lors de cet épisode ne sont en effet pas courantes dans l'iconographie du *Lancelot*. Nous en comptons seulement deux peintes dans des manuscrits réalisés à deux siècles d'intervalle (Bonn S. 526 et BnF fr. 115). Lancelot, dans le manuscrit de Bonn, porte son armure de chevalier (alors qu'il devrait venir de sortir du lit), saisit Élizabel par l'épaule et brandit une épée pour tuer la jeune fille. La demoiselle tente de fuir le chevalier qui la rattrape (Fig. 94). Elle se retourne pour regarder son agresseur et place sa main contre sa poitrine, ce qui traduit sa peur. La colère de Lancelot est à la hauteur de la gravité de son péché, représenté sur le folio 352v. Cependant, même si Élizabel essaie d'échapper au chevalier dont la réaction semble disproportionnée, la demoiselle n'en est pas moins désignée comme la cause de ce déchaînement de violence : la couleur rouge de la robe⁴¹⁸ et la fuite de la demoiselle reflètent sa culpabilité.

La miniature du manuscrit de la Bn fr. 115 fait plus que suggérer la culpabilité d'Élizabel : la demoiselle est représentée entièrement nue, son corps est un objet de luxure, sa poitrine et son sexe sont exposés au regard de Lancelot et à celui du lecteur⁴¹⁹ (Fig. 95). Élizabel, à genoux sur un lit, supplie Lancelot de ne pas la tuer. L'image résume parfaitement l'ambivalence du personnage : la nudité reflète la fragilité de la demoiselle sans défense, mais renvoie aussi au péché de chair lié à la séduction féminine⁴²⁰. L'ambivalence de l'image est inspirée par le texte. Celui-ci précise que la demoiselle est sauvée par sa beauté car Lancelot, ému par la détresse d'Élizabel, n'a pas le courage de tuer une aussi belle femme. Mais

⁴¹⁸ Voir notre note 356, p. 138.

⁴¹⁹ WIRTH Jean, 2013 ; LINDQUIST Sherry, 2012 ; COLIN-GOGUEL Florence, PASTOUREAU Michel, 2008 ; Notices « Luxuria » et « Nacktheit », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 3, col. 123-124, col. 308-309.

⁴²⁰ Élizabel renvoie à la dualité de la conception de la nudité, d'abord liée à l'innocence originelle puis symbole de honte et de sexualité après le péché d'Adam et Ève. François Garnier souligne, de plus, à ce sujet : « La femme nue donnant des signes de détresse et de désespoir est l'image la plus typique de la luxure punie par le châtement éternel », GARNIER François, *Le langage de l'image...*, t. 2, 1989, p. 269.

Élizabel est aussi comparée dans le texte à Marie-Madeleine, la pécheresse repentie⁴²¹. Par contre, il n'y est pas fait mention de la nudité du personnage⁴²². L'enlumineur peint une image érotique d'Élizabel pour faire de la demoiselle une figure de tentatrice et rejeter sur elle la faute des amants.

Cette image offre une interprétation unique de l'épisode car Élizabel est généralement représentée en victime de la violence aveugle de Lancelot plutôt qu'en pécheresse. Cela est particulièrement flagrant dans le manuscrit d'Oxford Rawl. Q.b.6 où Lancelot, debout face à Élizabel, brandit une épée qui sort en partie du cadre de l'initiale (Fig. 96). La place marginale de l'arme dans l'image exprime la négativité de l'action de Lancelot. Élizabel est agenouillée, vêtue d'une chemise blanche (couleur de la vertu) et mains jointes. Le vêtement de la demoiselle évoque la chemise portée par les condamnés à mort, et ses gestes rappellent ceux de la prière. Ces éléments assimilent Élizabel à une figure de pénitente ou à une victime devant son bourreau, telle une sainte martyre, et non à une femme séductrice et coupable⁴²³. Le fait que la scène soit sortie du contexte de la chambre renforce le parallèle. La demoiselle est entourée d'or – qui orne le fond de l'initiale – ce qui contribue également à la rapprocher d'une sainte figure, auréolée d'un halo doré lumineux.

Toutefois, les représentations les plus courantes de l'épisode sont plus nuancées : Élizabel apparaît comme une jeune femme vulnérable confrontée à la fureur du chevalier et est aussi liée à un élément de décor signifiant et récurrent dans les images, le lit. Celui-ci relie directement la demoiselle au symbole de son péché charnel et rappelle les représentations de femmes tentatrices, pouvant être associées au lit comme l'épouse de Putiphar ou, dans le *Lancelot*, la demoiselle séductrice de la fée Morgane. Mais l'image peut aussi faire penser à une scène de viol, en particulier celui de Lucrece par Sextus Tarquin. Lucrece, comme Élizabel, est en effet représentée dans l'iconographie allongée sur un lit, dans une chambre, face à son agresseur qui la menace avec une épée ou un couteau. Élizabel, figure-type de la

⁴²¹ « Ha, pour Dieu, frans chevaliers, ne m'ociés mie, aiies pitié de moi pour icele pitié que Dix ot de Marie Magdalainne ! », POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 241. Cette phrase du texte a peut-être inspiré l'enlumineur du manuscrit de Bonn qui représente Élizabel vêtue d'une robe rouge, à l'instar de Marie-Madeleine dans de nombreuses images.

⁴²² Élizabel porte une chemise, mais n'est pas entièrement dévêtue : « Et cele li crie toutes voies merci et est devant lui as as jenous toute nue en sa chemise », POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 241.

⁴²³ L'image d'Élizabel ressemble beaucoup aux représentations de la petite-nièce de Callès et de la fille de Bademagu étudiées dans la partie précédente, et faisant aussi écho aux scènes de martyres de saintes.

victime féminine, reflète le désir coupable⁴²⁴ de Lancelot dont le comportement est condamné. L'ambivalence de la demoiselle, à la fois innocente et fautive, est ainsi rendue manifeste.

La diversité des représentations d'Élizabel traduit l'ambivalence d'un personnage dont l'identité fait l'objet d'un questionnement de la part des enlumineurs qui s'approprient cette figure pour en proposer leur vision dans les images. La perception de la demoiselle est sans doute liée à ce que les enlumineurs retiennent de la suite du récit : la quête du graal accomplie par le fils d'Élizabel ou la déchéance du héros Lancelot.

Les images de la conception de Galaad ont pour sujet principal le repentir d'Élizabel. De nombreux manuscrits passent sous silence l'union charnelle des amants pour représenter Élizabel dans une situation et avec une attitude analogues à celles d'autres femmes de l'iconographie médiévale qui, comme elle, sont maltraitées, à l'instar de saintes, de Lucrece ou des demoiselles étudiées dans notre précédente partie. La demoiselle est aussi associée, par ses vêtements, ses gestes, à l'image de la pénitente, telle Marie-Madeleine à laquelle le texte fait d'ailleurs référence et qui est un modèle très positif sous-entendant néanmoins que la jeune fille a commis un péché. L'aura de sainteté entourant Élizabel, liée à l'ancien statut du personnage gardien du Graal, semble donc préserver. La demoiselle est valorisée au détriment de Lancelot. La colère du chevalier contre la jeune fille est proportionnelle à son amour pour Guenièvre qu'il a trahi et qui le privera de la quête du graal. Ainsi, les images de l'épisode préfigurent la suite du récit où Lancelot est écarté de la *Quête* à cause de son mauvais comportement au profit de son fils.

Cependant Élizabel n'est pas idéalisée. Elle est presque toujours représentée dans ou près d'un lit qui est souvent un symbole du péché de luxure lorsqu'il est lié à une figure féminine et, en tout cas, renvoie à l'acte sexuel entre la jeune fille et Lancelot. Les enlumineurs ont, de plus, parfois préféré une image érotique de la demoiselle montrée dénudée ou en plein acte sexuel ce qui va à l'encontre du personnage chaste décrit dans le récit. La pure demoiselle du Graal n'échappe donc pas aux représentations l'assimilant à une femme séductrice liée, de surcroît, à la mystérieuse Brisane dans certaines images, ce qui la rend encore plus troublante aux yeux des lecteurs (cet aspect de l'épisode est davantage développé dans les manuscrits tardifs que dans ceux plus anciens). Ces choix anticipent peut-

⁴²⁴ Élizabel est dans cette image, selon les mots empruntés à Chiara Frugoni, une « projection du désir coupable » de Lancelot. FRUGONI Chiara, « L'iconographie de la femme au cours des X^e-XII^e siècles », 1977, p. 180.

être le changement de comportement d'Élizabel envers Lancelot, qu'elle tente de séduire, à la fin du roman.

b. Le séjour à Camelot : la mère de Galaad et la rivale de Guenièvre

Élizabel intervient une seconde fois dans le récit pour conduire au château de Camelot son fils Galaad qu'elle souhaite présenter à la cour du roi Arthur. La demoiselle est alors très différente de la sage jeune fille du début du roman : désormais amoureuse de Lancelot⁴²⁵, elle est déterminée à s'unir à nouveau au chevalier grâce à l'aide de Brisane.

L'arrivée d'Élizabel et de Galaad à Camelot n'a pas rencontré un grand succès dans l'iconographie du *Lancelot*. Celle-ci n'est représentée que dans quatre manuscrits (Londres Add. 10293 ; BnF fr. 342 ; Arsenal 3480 et fr. 119) et seules deux images (BnF Arsenal 3480 et fr. 119) figurent Galaad. La fonction maternelle de la jeune fille ne retient donc pas l'attention des enlumineurs. Il est, de plus, très intéressant de constater que les deux manuscrits contenant une image de la présentation de Galaad à Arthur et Bohort par Élizabel sont également les seuls (excepté BnF fr. 115) ornés d'une image montrant les familles de Lancelot, Bohort et Lionel ensemble. Cela met en valeur dans les cycles iconographiques la transmission entre père et fils du lignage, du pouvoir, du nom (Galaad est le nom de Lancelot avant que celui-ci ne soit enlevé par la Dame du lac) et du destin (Galaad se substituant à Lancelot en tant que meilleur chevalier du monde et élu de la quête du graal). Lancelot, s'effaçant au profit de son fils, n'est d'ailleurs pas représenté. Peut-être faut-il aussi comprendre dans ces images une volonté d'effectuer un lien entre les représentations d'Élaine et d'Élizabel ? La demoiselle est en effet parfois nommée Élane dans les manuscrits, ce qui pourrait inspirer aux enlumineurs la comparaison. De plus les deux femmes, de sang royal et louées pour leur valeur, sont les mères respectives de Lancelot et Galaad. Le fait qu'Élane et Élizabel aient des rôles similaires, puisqu'elles engendrent les héros du *Lancelot* et de la *Quête*, justifierait le parallèle entre les personnages⁴²⁶. La miniature du manuscrit Arsenal 3480 (folio 360) offre une vision solennelle de la présentation de Galaad (Fig. 97). Élizabel

⁴²⁵ Élizabel « qui de Lancelot avoit eü Galaad et qui tant l'avoit honéré et ele ama tant Lancelot comme feme pooit plus amer home [...] », POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 747.

⁴²⁶ Consulter à ce sujet MACCRACKEN Peggy, « Mothers in the Grail Quest : Desire, Pleasure and Conception », *Arthuriana*, 1998, p. 35-48.

est assise entre son père le roi Pêcheur et Bohort. Face à ces trois personnages, un religieux porte dans ses bras le jeune Galaad qu'il tend à Bohort. La présence du religieux rappelle que Galaad sera le représentant de la chevalerie céleste, combattant pour l'amour de Dieu⁴²⁷. Élizabel est figurée en belle et noble dame. À sa droite, le roi Pêcheur renvoie à l'origine royale de la demoiselle et de Galaad. À sa gauche, Bohort, cousin de Lancelot et lui-même fils de roi, est vêtu de son armure de chevalier. Il évoque la figure de Lancelot, le père de Galaad. Élizabel a une position d'intermédiaire entre sa famille et celle de Lancelot qu'elle réunit grâce à son fils. Elle fait partie des trois figures – roi, chevalier, mère – transmettant à l'enfant leur sang et leur valeur. L'image est une sorte de portrait de famille excluant Lancelot, Guenièvre et le roi Arthur. Seuls les personnages qui compteront dans la *Quête* sont réunis. L'image valorise Élizabel qui, par son statut de mère, assure l'avenir de la lignée du meilleur des chevaliers – Lancelot – et celui du royaume car Galaad surpassera en prouesses et en valeur son père. Mais le choix de représentation effectué dans les manuscrits Arsenal 3480 et fr. 119 demeure exceptionnel. Il correspond sans doute à un intérêt personnel des propriétaires des manuscrits, Jean Sans Peur et Jean duc de Berry, pour le thème du lignage familial.

Les enlumineurs accordent, d'après ce que nous pouvons observer dans les images, une plus grande importance au thème de la rivalité entre Élizabel et Guenièvre, les deux amantes de Lancelot. Cette rivalité s'exprime dans deux types de scène qui se développent dans l'iconographie du *Lancelot* soit aux XIII^e-XIV^e siècles, soit au XV^e siècle.

Élizabel, dans les manuscrits des XIII^e-XIV^e siècles (BnF fr. 339 ; fr. 342 ; fr. 344 ; fr. 12573), est représentée dans des scènes de confrontation avec Guenièvre. La demoiselle reproche à la reine, trompée par Lancelot, de s'être vengée en chassant le chevalier de la cour. Les personnages, assis ou debout, s'opposent dans un face à face. Élizabel est désignée par les images comme étant une menace pour Guenièvre. Par exemple, dans le manuscrit fr. 339 (folio 225v), Élizabel et Guenièvre, assises l'une en face de l'autre, font des gestes – mains avec l'index pointé – exprimant leur vif échange verbal (Fig. 98). La main d'Élizabel, au-dessus de celle de la reine, indique que la demoiselle domine la conversation. Un rapport de force, dans lequel Élizabel semble avoir l'avantage, s'instaure entre les deux personnages. L'initiale historiée est très abîmée, mais nous remarquons que le visage d'Élizabel est moins gracieux, plus sévère, que celui de la reine. Les deux figures ont pu être peintes par des enlumineurs différents. Mais il peut aussi s'agir d'un choix de l'enlumineur, revêtant un sens

⁴²⁷ GIRBEA Catalina, 2007.

particulier. Beauté et bonté étant souvent liées au Moyen Âge⁴²⁸, cela pourrait refléter la mauvaise opinion qu’a l’enlumineur d’Élizabel qui, à cause de sa liaison avec Lancelot, sème la discorde. Une miniature du manuscrit fr. 12573 (folio 172) illustre le même épisode (Fig. 99). Au centre de l’image, Guenièvre et Élizabel se disputent à cause de Lancelot. Les deux femmes se font face, le rapprochement de leurs corps – presque l’un contre l’autre – reflète un climat de tension entre les personnages. Guenièvre et Élizabel ont, excepté pour la couronne, une apparence similaire : de taille identique, elles portent une robe et un ample manteau, et sont coiffées d’un voile blanc. Les différences et la hiérarchie entre les personnages sont atténuées afin de mieux exprimer leur rivalité. Toutefois, Élizabel est la figure essentielle de la scène. La demoiselle est en effet dédoublée et semble faire un volte-face pour se tourner vers Arthur auquel elle s’adresse. Les représentations successives d’Élizabel montrent les différentes facettes, négatives et positives, du personnage, rival de Guenièvre et objet de l’admiration de la cour, mais qui, dans les deux cas, semble usurper la place de la reine.

La scène du bannissement de Lancelot par la reine Guenièvre, représentée avant le XV^e siècle uniquement dans le manuscrit d’Oxford Rawl. Q.b.6⁴²⁹, se développe dans l’iconographie du *Lancelot* à partir des années 1400. Elle se déroule à l’intérieur d’une chambre. Élizabel est allongée dans un lit et donc à nouveau liée à cet élément de mobilier, lieu de l’intimité et de la sexualité. À ses côtés, Guenièvre découvre la trahison de Lancelot qui essaie de s’expliquer ou fuit la colère de la reine. Le fait qu’Élizabel soit la seule à être couchée dans le lit – dont Lancelot est sorti – souligne la négativité du rôle de la demoiselle qui a volontairement attiré le chevalier auprès d’elle et se substitue, à nouveau, à la figure de la femme aimée, pour faire écho à l’épisode de la conception de Galaad. Pourtant, les images des manuscrits de la BnF Arsenal 3480 (folio 423) et fr. 119 (folio 493v), centrées sur la querelle entre Guenièvre et Lancelot, octroient une faible importance à Élizabel. Dans le manuscrit Arsenal 3480, Guenièvre se tord de souffrance et empoigne fermement Lancelot pour l’éloigner du lit où Élizabel se trouve encore (Fig. 100). La demoiselle est en retrait, elle n’a pas de rôle actif mais apporte une explication à la douleur de la souveraine. La figure de la femme coupable se juxtapose à celle de la femme trahie, toutefois, Lancelot est présenté

⁴²⁸ CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), actes de colloque du CUERMA, 2000.

⁴²⁹ Toutefois Élizabel n’est pas figurée dans l’initiale de ce manuscrit montrant Lancelot, accompagné d’un chevalier, suppliant Guenièvre de lui pardonner. La composition et le sujet de la scène font écho à l’image représentant Élizabel, face à Lancelot qu’elle implore de ne pas la tuer, dans le même manuscrit, établissant ainsi un lien de cause à effet entre les épisodes.

comme le principal fautif sur lequel se concentre la colère de Guenièvre. La mise au second plan d'Élizabel évite sans doute de nuire à l'image positive de cette figure féminine peinte auparavant sous les traits d'une respectable jeune femme, mère de Galaad. Elle permet aussi d'attirer l'attention du lecteur sur l'événement essentiel de l'épisode, celui qui aura le plus de répercussion sur la suite de l'histoire.

Il en va autrement dans les manuscrits de la BnF fr. 115 (folio 568v) et fr. 111 (folio 229v) où Élizabel, accusée ou accusatrice, a une place primordiale. Les miniatures portent avant tout sur le conflit opposant Élizabel à Guenièvre, et sur la folie de Lancelot. Cependant, elles illustrent des moments différents de l'épisode : l'image du manuscrit fr. 115 montre l'instant où Guenièvre découvre la trahison de son amant alors que celle du manuscrit fr. 111 figure une scène légèrement postérieure, lorsqu'Élizabel tance la reine pour son attitude envers Lancelot. Ces choix témoignent de compréhensions divergentes de l'épisode, soit Élizabel, soit Guenièvre, étant considérée comme la cause de la démence du héros. La miniature du manuscrit fr. 115 représente, au centre, Guenièvre, à gauche, Élizabel est allongée dans le lit, à droite, Lancelot, en chemise, quitte précipitamment la chambre (Fig. 101). La reine dirige l'action : par ses gestes, elle tance Élizabel et chasse Lancelot dans un même temps. Mais Guenièvre tourne le dos à Lancelot pour regarder la jeune fille à laquelle ses reproches sont adressés. Sa colère est focalisée sur Élizabel pour signifier que celle-ci est l'unique responsable des événements ayant provoqué la folie de Lancelot. Cela est, de plus, en accord avec la représentation précédente de la demoiselle dans le manuscrit, la montrant en séduisante femme dénudée. La situation représentée dans le manuscrit fr. 111 est inverse (Fig. 102). Guenièvre et Élizabel, à une fenêtre de Camelot, se disputent. Pendant ce temps Lancelot, en proie à une crise de folie, sort du château pour fuir vers la forêt. L'image exprime une nouvelle fois le rapport de force entre Élizabel et Guenièvre. La demoiselle mène le jeu : elle est la seule à faire le geste de la parole (main ouverte dirigée vers la souveraine). Guenièvre est passive, elle écoute les reproches d'Élizabel sans se défendre des accusations portées à son encontre et semble donc reconnaître indirectement sa faute.

Les enlumineurs, et sans doute les commanditaires pour lesquels ils oeuvrent, s'intéressent donc peu à la fonction maternelle d'Élizabel. Les images traitent plutôt du triangle amoureux formé par Élizabel, Lancelot et Guenièvre, dont le couple est mis en danger par la mère de Galaad qui mêle « la figure du double à celle de la rivale »⁴³⁰. Ainsi, les

⁴³⁰ MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006, p. 299.

enluminures peintes entre le XIII^e et le XIV^e siècle montrent Élizabel face à Guenièvre. La demoiselle paraît être le miroir peu flatteur de la reine dont elle reflète le mauvais comportement. Chacune, en effet, aime Lancelot et a une liaison illégitime avec le chevalier qui finit par le rendre fou. Élizabel est aussi parfois représentée devant Arthur (fr. 12573), comme si elle remplaçait Guenièvre aux côtés du roi. La demoiselle est figurée telle l'égale de la reine, ou du moins sa concurrente.

Les images du bannissement de Lancelot par Guenièvre ornent les manuscrits du XV^e siècle. La rivalité entre la reine et Élizabel s'exprime cette fois par le thème de la trahison. Les images sont focalisées sur la découverte de l'infidélité de Lancelot par Guenièvre et non sur la relation charnelle entre Élizabel et le chevalier qui n'est jamais représentée (sauf au XIV^e siècle, sur le folio 374 du manuscrit Add. 10293). La demoiselle est secondaire dans les images centrées sur la colère et le désespoir de la reine. Elle est toutefois figurée dans le lit, symbole de son union charnelle avec Lancelot, ce qui souligne son importance dans l'épisode en la désignant clairement comme une usurpatrice, occupant une place réservée à la reine, et donc comme la cause des événements survenus

Les manuscrits Arsenal 3480 et fr. 119 constituent un cas particulier car ils contiennent à la fois des images de la présentation de Galaad à la cour et du bannissement de Lancelot par Guenièvre. Les enluminures donnent une vision complexe et ambivalente d'Élizabel en soulignant à la fois sa fonction très positive de mère de Galaad et son rôle extrêmement négatif de demoiselle séductrice. La figure de la mère idéalisée et respectable contraste avec celle de la belle jeune fille, associée au péché de chair, afin d'exprimer toutes les nuances de la personnalité d'Élizabel.

Globalement, les scènes les plus populaires dans les manuscrits sont celles où Élizabel s'oppose au couple formé par Lancelot et Guenièvre en étant confrontée soit au chevalier, soit à la reine. Les épisodes où la jeune femme a un rôle plus positif sont peu représentés ou figurés d'une façon qui ne met pas en valeur le caractère bénéfique du personnage. Élizabel est surtout perçue comme un élément perturbateur par les enlumineurs qui préfèrent néanmoins montrer la nature paradoxale du personnage dont la dualité et l'ambivalence sont renforcées par les images. De fait, Élizabel est souvent successivement représentée dans les manuscrits sous les traits d'une victime implorant Lancelot de l'épargner et la rivale de la reine Guenièvre dont elle constitue une sorte de double.

2. SIGNIFIER L'AMBIVALENCE D'UNE FÉMINITÉ MERVEILLEUSE OU MYSTÉRIEUSE

2.1. LES FÉES ET ENCHANTERESSES, ENTRE NORMALISATION ET MARGINALISATION

2.1.1. Les séjours de Lancelot dans l'Autre monde : la Dame du lac et Morgane

Morgane et la Dame du lac, seules véritables fées du *Lancelot*, connaissent, d'après le récit, la science des enchantements, les pouvoirs des éléments naturels (herbes, pierres...), et vivent dans de splendides châteaux. Toutefois, le roman de *Merlin* nous apprend qu'elles sont aussi les filles de simples mortels et, qu'à ce titre, elles ne possèdent initialement pas une identité surnaturelle ou un savoir spécifique inné. Morgane et la Dame du lac acquièrent en fait leur statut grâce à l'enseignement de Merlin, ce qui ne permet *a priori* pas de les différencier de simples enchantresses. Nous avons d'ailleurs constaté, dans notre typologie des figures féminines du *Lancelot*, le flou terminologique qui entoure ces personnages, surtout la distinction entre « fée » et « enchantresse », à cause d'une tendance à rationaliser et à christianiser le merveilleux, d'origine païenne, à la fin du Moyen Âge⁴³¹. L'adjectif « merveilleux », et le nom « merveille » à partir duquel il est construit, désignent une chose, un être, un événement soit réellement surnaturel, extraordinaire, soit remarquable, provoquant un sentiment d'étonnement, d'admiration⁴³². Dès lors, comment la nature ambivalente, indéterminée, de Morgane et de la Dame du lac, à la fois humaines et fées, bienfaisantes et malfaisantes, est-elle transmise par les enluminures ? Pour répondre à cette question, nous étudierons les représentations, d'une part, de l'enfance de Lancelot auprès de la Dame du lac, d'autre part, des captivités du chevalier chez Morgane. Nous verrons que les images peuvent exprimer le caractère merveilleux des fées, qui appartiennent à un Autre Monde⁴³³, en montrant leur marginalité de diverses façons : grâce à la représentation de l'environnement dans lequel la Dame du lac et Morgane évoluent et aux thèmes principalement figurés qui révèlent le comportement transgressif de ces êtres vis-à-vis des normes sociales et courtoises,

⁴³¹ HARF-LANCNER Laurence, 1984 et 2003.

⁴³² FERLAMPIN-ACHER Christine, 2003 ; LECOUTEUX Claude, 1998 ; VALETTE Jean-René, 1998 et « Pour une poétique du personnage merveilleux... », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), actes de colloque du CUERMA, 2006 ; DUBOST Francis, 1991 ; LE GOFF Jacques, 1991 ; MESLIN Michel (éd.), 1984. Christine Ferlampin-Acher, comme Jacques Le Goff, souligne par ailleurs l'importance du regard dans la perception du merveilleux : le mot latin *mirabilia* a pour racine « mir- », de même que *miror/mirari*, qui signifie admirer, être surpris.

⁴³³ FERLAMPIN-ACHER Christine, HÜE Denis (dir.), 2002.

s'exprimant dans les images notamment par la situation des fées qui les isole des autres personnages. Mais les images semblent également refléter une banalisation de la représentation du merveilleux féerique. Les fées sont montrées comme de belles châtelaines dans des situations quotidiennes ce qui atténue leur caractère merveilleux. Les références, dans certaines enluminures, aux iconographies religieuses et courtoises contribuent à diminuer l'aspect étrange, extraordinaire, des fées rendues plus familières aux lecteurs.

a. Faire voir le merveilleux

La rencontre avec l'être féerique a toujours lieu dans un environnement soit franchement extraordinaire, soit dont il émane une sensation d'étrangeté, d'incongruité. Le contexte d'apparition de la fée est marqué par la récurrence d'éléments naturels – eau, forêt, air – qui peuvent être réels ou illusoires. De plus, la fée vit dans un château décrit comme exceptionnellement beau, luxueux, où règne l'abondance, habité par des hommes et/ou des femmes heureux, profitant d'une vie de loisirs. Ainsi, Merlin, dans le roman éponyme du *Lancelot-Graal*, rencontre la Dame du lac, alors appelée Niniane, dans la forêt de Brioscque, près d'une fontaine⁴³⁴. La jeune fille correspond donc au type de la fée à la fontaine, courant dans la littérature médiévale⁴³⁵. Niniane devient ensuite l'élève de l'enchanteur et vit dans un magnifique palais construit en forêt de Brocéliande⁴³⁶, caché aux yeux du monde extérieur par un lac qui est en fait une illusion magique servant de frontière avec le monde des hommes⁴³⁷.

⁴³⁴ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 1, 2001, p. 1057, §255.

⁴³⁵ Laurence Harf-Lancner remarque que la fée des bois et des eaux est un type de fée qui s'élabore et se développe dans la matière de Bretagne. HARF-LANCNER Laurence, « Fairy Godmothers and Fairy Lovers », dans FENSTER S. Thelma (dir.), 2000, p. 135-151 ; GALLAIS Pierre, 1992. Voir aussi CHÊNERIE Marie-Luce, « Le motif de la Fontaine dans les romans arthuriens en vers des XII^e-XIII^e siècles », dans Université de Rennes 2 (dir.), *Mélanges Charles Foulon*, vol. 1, 1980, p. 99-104 : « Il apparaît en effet qu'un caractère presque toujours féerique est attribué à l'eau par l'imagination naïve et poétique, car elle est la matière cosmique fondamentale, qui assure la fécondation et la croissance des espères » (p. 101).

⁴³⁶ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 1, 2001, p. 1632, §810.

⁴³⁷ « L'éloignement du héros déclenche l'aventure merveilleuse qui se produit dans un lieu frontière, la forêt le plus souvent, mais aussi la mer, ou une montagne », HARF-LANCNER Laurence, 1984, p. 204.

La Dame du lac évolue dans un milieu à la fois sylvestre, aquatique et castral caractéristique d'un environnement merveilleux⁴³⁸.

Le texte du Lancelot insiste sur l'aspect inquiétant du Val sans retour, ou Val aux faux amants⁴³⁹, de Morgane⁴⁴⁰. Le château de la fée est situé dans une dangereuse forêt traversée par un chemin nommé « chemin du diable »⁴⁴¹. Les chevaliers doivent franchir de nombreux obstacles, qui sont en réalité des enchantements, pour y accéder : un mur d'air, semblable à un nuage de fumée qui, comme le lac, dissimule le château féerique au monde extérieur⁴⁴², des lions, des dragons et une rivière. Il est aussi précisé que le val, vaste, profond et entouré de hauts tertres, possède une source « belle et claire ». Les royaumes des fées, associés à la nature et aux enchantements évanescents, à un environnement sauvage isolé et civilisé, peuplé de nombreux habitants, symbolisent l'hybridité de créatures au statut imprécis, liées à deux mondes, mi humaines mi merveilleuses⁴⁴³.

⁴³⁸ FASSEUR Valérie, JAMES-RAOUL Danièle, VALETTE Jean-René (éd.), 2010 ; JAMES-RAOUL Danièle, THOMASSET Claude (éd.), 2002. Sur la symbolique de la forêt dans les romans médiévaux, voir aussi LE GOFF Jacques, 2005 et 1991 ; COMBARIEU DU GRÈS Micheline, 2000, p. 212-231 ; CASSAGNES-BROUQUET Sophie, CHAMBARLHAC Vincent, 1995 ; SAUNDERS Corinne, 1993.

⁴³⁹ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1199, §271.

⁴⁴⁰ Le nom de « Morgane » serait d'origine celte, plus précisément irlandaise, et ferait référence à la déesse de la guerre Morrígan, « Reine de la mer ». Cette origine possible de la mauvaise fée du *Lancelot* la lierait donc à la fois à l'élément aquatique, comme la Dame du lac, et à une divinité puissante, effrayante, évoquant la violence et la mort. Voir BERTHELOT Anne, « La dame du lac, Sebile l'enchanteresse, la dame d'Avalon... et quelques autres » et BROULAND Marie-Thérèse, « Morrigan, déesse de la guerre et grande reine », dans BUSCHINGER Danielle (dir.), 1994, p. 55-68 et p. 9-18 ; MARKALE Jean, 1985, p. 93.

⁴⁴¹ Un écuyer met en garde le chevalier Galeschin qui souhaite entrer dans le val : « Sire, bien saciés que nous sommes el plus salvage lieu et en la plus perillouse partie de la forêt [...] ». Le val se trouve dans la « Forêt Malaventureuse » parcourue par le « chemins au Diable ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1193, §263.

⁴⁴² « Et li vals estoit clos de merveillouse fermeté, car li mur i estoient fait si soutill comme d'air, et si tost com chevaliers i venoit, si i pooit sans desfense entrer, mais puis qu'il estoient ens, n'avoient il pooir de fors issir ne ne pooient trouver le lieu par ou il estoient entré », *Ibid.*, p. 1202, §273. Le mur d'air du château de Morgane fait écho à la prison d'air dans laquelle Viviane enferme Merlin dans le roman de *Merlin*. L'élément aérien, comme celui aquatique, est un composant récurrent de l'environnement féerique.

⁴⁴³ Voir à ce sujet CAZENAVE Annie, 2007, p. 123. L'auteure remarque que le double décor, naturel et bâti, dans lequel se déroule les épisodes avec des fées met en évidence l'union de deux êtres d'essence différente. Michel Meslin souligne aussi le mélange entre réel et merveilleux dans la littérature narrative médiévale. MESLIN Michel (éd.), 1984, p. 33.

La proximité entre la Dame du lac et l'élément aquatique est constamment soulignée dans les représentations, bien sûr, de l'enlèvement de Lancelot par la fée, mais aussi dans certaines scènes montrant ces derniers dans le château féerique. Le lac peut prendre différentes formes. Aux XIII^e et XIV^e siècles, il a généralement l'aspect d'une étendue d'eau à la surface ondulée près de laquelle se trouve la Dame du lac qui, souvent, y pénètre (BnF fr. 754, folios 27 et 44 ; fr. 110, folio 164 ; Oxford Ashmole 828, folio 5 ; New-York Morgan 805a, folio 5v). Par exemple, dans le manuscrit de New-York Morgan 805a, la Dame du lac emmène le nourrisson Lancelot qu'elle tient tendrement dans ses bras, comme une mère (Fig. 103). Mais la fée entre dans le lac et semble flotter sur les eaux, ce qui indique l'anormalité de la situation. La Dame du lac ne disparaît pas dans les eaux, peut-être pour signifier que le lac n'est qu'un enchantement, ou pour exprimer le pouvoir de la fée, supérieure aux lois de la nature. Le cas du manuscrit d'Oxford Ashmole 828 est remarquable car l'ensemble des miniatures liées à l'enfance de Lancelot et de ses cousins Bohort et Lionel sont ornées, sur toute la longueur ou une partie de la bordure inférieure, d'un motif d'eaux ondulées qui se juxtapose ou se superpose au cadre de l'image, qui est lui-même décoré d'une ligne de couleur blanche formant vagues, spirales ou ondulations⁴⁴⁴. La fée est, sur l'image du folio 5, au milieu du lac dont les eaux coulent sur la bordure de la miniature, sans doute pour signifier la nature marginale de l'être féerique qui sort littéralement des limites imposées par le cadre de la représentation (voir Fig. 24).

Au XV^e siècle, le lac a visuellement une place plus importante dans la composition des images et ses représentations se diversifient. Celui-ci a l'apparence d'une rivière (BnF fr. 113, folio 156v, voir Fig. 28), d'une mare aux contours bien délimités pour matérialiser la frontière entre les mondes féeriques et humains (Cologny-Genève Bodmer 105a, folio 12) ou d'une mer encerclant une île (BnF fr. 111, folios 4, 17, 23v, 120). Une miniature du manuscrit de la BnF fr. 111 (folio 120) montre le château féerique construit sur un îlot, situé au milieu des eaux mouvementées du lac (Fig. 104). Au loin est visible un paysage de roches et de végétation (arbres). L'isolement géographique et l'allure de forteresse du château affirment dans l'image la marginalité de la fée. Toutefois, le château de la Dame du lac peut aussi, dans le manuscrit fr. 111, ressembler à un palais aux couleurs vives et aux formes extravagantes (par exemple la tour torsadée sur le folio 120). Les images n'imitent pas la réalité⁴⁴⁵ pour inscrire la demeure féerique dans un monde imaginaire, fantasmagorique et poétique.

⁴⁴⁴ Pour les références des folios concernés, voir notre note 311, p. 116.

⁴⁴⁵ WHITAKER Muriel, 1990, p. 46.

Les images de la Dame du lac peuvent évoquer certaines représentations de nymphes – en particulier les néréides, nymphes marines⁴⁴⁶ – ou de la déesse chasserresse Diane – à laquelle la fée est rattachée et comparée dans le récit – qui se trouvent souvent à proximité d’une étendue d’eau, dans laquelle elles sont parfois immergées (par exemple dans les représentations de la métamorphose en cerf du chasseur Actéon, puni par Diane pour l’avoir surprise au bain)⁴⁴⁷. Des enluminures montrent aussi le palais de Diane, situé au milieu d’une forêt, près d’un cours ou d’un plan d’eau⁴⁴⁸. Les ressemblances iconographiques entre les images de la Dame du lac et de Diane sont justifiées par le parallèle effectué entre les personnages dans le texte. Elles contribuent également à inscrire la fée dans un monde hors du temps, lointain et ancien. De même, il existe des liens entre les images de la Dame du lac et celles de la figure mythologique grecque Mantô, une prophétesse fille du devin de Thèbes Tirésias. Celle-ci peut être figurée pratiquant la divination (pouvoir que possède aussi la fée) sur une île qui rappelle l’emplacement géographique du château féerique tel qu’il apparaît dans les images du manuscrit fr. 111. Mantô est, de plus, montrée proche des éléments naturels (eau, terre, feu, plantes)⁴⁴⁹. Les éléments iconographiques communs contribuent à signifier au lecteur la nature merveilleuse de la Dame du lac, dont la représentation est

⁴⁴⁶ Voir, par exemple, *Ovide moralisé*, Maître du roman de Fauvel et collab., Paris, c. 1330 (Paris, BnF, Arsenal 5069), folio 76, *Alphée découvrant Aréthuse*. La nymphe Aréthuse, figurée nue, est immergée dans l’eau, dont la transparence est rendue par la superposition de lignes ondulées. L’image de la Dame du lac enlevant Lancelot dans le manuscrit Bodmer 105 (folio 12), daté de la fin du XV^e siècle, est analogue à celle d’une néréide : seul le buste dénudé de la fée, tenant Lancelot dans ses bras, émerge des eaux du lac. Consulter à ce sujet GALLAIS Pierre, 1992. Voir aussi l’article d’Anne Berthelot sur les transformations de Niniane – ou Dame du lac – dans les récits arthuriens. La chercheuse montre que cette figure, à l’origine inspirée par des ondines et clairement surnaturelle, est ensuite rationalisée et christianisée en devenant l’élève de l’enchanteur Merlin, le « fils du diable » : BERTHELOT Anne, « From Niniane to Nimüe : Demonizing the Lady of the Lake », dans TOLHURST Fiona, WHEELER Bonnie (dir.), 2001, p. 89-101.

⁴⁴⁷ Nous remarquons également que plusieurs manuscrits (Oxford, BL Ash. 828, folio 13, Rawl. Q.b.6, folio 8v ; Cologny-Genève, Bodmer 105a, folio 109) contiennent des représentations de Lancelot pratiquant la chasse sur les terres de la fée. L’adolescent tire à l’arc dans la forêt, une arme et un lieu associés à la déesse Diane, sous le regard bienveillant de la Dame du lac (Ash. 828, Rawl. Q.b.6). Dans le manuscrit Bodmer 105a, Lancelot amène un cerf qu’il a tué à la fée, ce qui peut faire penser à la scène mythologique où Actéon, transformé en cerf par Diane, meurt dévoré par sa meute de chiens.

⁴⁴⁸ Comme dans les enluminures du manuscrit des *Échecs amoureux* d’Évrard de Conty, Robinet Testard, Cognac, c. 1496-1498 (Paris, BnF, fr. 143), folios 116, 168v, 198v, *Diane*.

⁴⁴⁹ Voir, par exemple, les représentations de Mantô dans les manuscrits de Boccace, *De mulieribus claris* : Paris, début du XV^e siècle (Paris, BnF, fr. 598), folio 43 ; Paris, 1402 (Paris, BnF, fr. 12420), folio 42v.

comparable à celle d'une figure antique aux dons surnaturels, liée à la connaissance et à la sagesse, qualités également associées à la fée.

Dans les images relatives à la fée Morgane, la clôture d'air entourant le château de la fée n'est jamais peinte par les enlumineurs, ce qui indique la difficulté pour ceux-ci de représenter quelque chose d'impalpable, d'irrationnel. Morgane, dans les images illustrant les emprisonnements de Lancelot, est pourtant toujours liée à son château qui a généralement l'apparence d'une puissante forteresse, excepté dans le manuscrit de la BnF fr. 111 où une architecture parfois fantaisiste intègre la fée – à l'instar de la Dame du lac – dans un espace de pure fiction. Morgane peut être représentée soit à l'extérieur du château, tandis que Lancelot se trouve en prison à l'intérieur⁴⁵⁰, soit dans le château avec le chevalier, le plus souvent dans la chambre où ce dernier est retenu captif⁴⁵¹. Par exemple, dans le manuscrit de la BnF fr. 122, Lancelot est gardé dans une pièce fermée par une arcade, un mur crénelé et deux tours dont les portes possèdent des herses (Fig. 105). Morgane, en dehors du château, regarde Lancelot qu'elle surveille telle une geôlière. Dans une autre enluminure, provenant du manuscrit de la BnF fr. 344, Morgane et Lancelot sont dans une chambre surmontée d'un mur crénelé et close par une porte (Fig. 106). Lancelot, allongé dans un lit, est endormi. Morgane s'approche du dormeur pour lui subtiliser un anneau, cadeau de la reine Guenièvre. La chambre et la proximité physique introduisent une intimité entre les personnages, mais forcée, factice, provoquée par Morgane à l'insu du héros, aimé par la fée⁴⁵². Ainsi, dans les deux cas, même si le mur d'air autour du château féérique n'est pas figuré, les enlumineurs parviennent à transmettre au lecteur dans les images la sensation de confinement, d'oppression, que peut ressentir le héros chez la fée.

Morgane peut aussi être représentée dans un espace sylvestre (arbres, rochers), par exemple dans l'épisode dit des « trois enchanteresses ». Lancelot, endormi sous un pommier, est découvert par Morgane, l'enchanteresse Sebile et la reine de Sorestan qui l'enlèvent et lui demandent de choisir la plus séduisante d'entre elles. L'épisode renvoie à celui mythologique du Jugement de Pâris où un mortel doit décider quelle déesse est la plus belle entre Aphrodite, Héra et Athéna en lui offrant une pomme d'or⁴⁵³. Le lien thématique est voulu par les auteurs

⁴⁵⁰ Bonn ULB S. 526, folio 289v ; Paris BnF fr. 114, folio 341v, fr. 122, folio 160, fr. 344, folio 311 ; Oxford BL Rawl. Q.b.6.

⁴⁵¹ Paris BnF fr. 110, folio 287, fr. 111, folios 113, 116v, 118, fr. 112(1), folio 226, fr. 114, folio 346, fr. 344, folio 317v ; Oxford BL Rawl. Q.b.6, folio 154.

⁴⁵² GINGRAS Francis, 2002.

⁴⁵³ ABED Julien, « Bonnes et mauvaises élèves... », dans *Questes. La transmission*, 2007, p. 6.

du roman. Le Jugement de Pâris se déroule, de surcroît, dans un cadre sylvestre et montagneux (mont Ida) semblable à celui de prédilection des fées⁴⁵⁴. L'aspect merveilleux de cet épisode du *Lancelot* est accentué par le parallèle avec une célèbre histoire mythologique dont les principales protagonistes sont des figures féminines surnaturelles. Mais le caractère surprenant de l'apparition des trois femmes, accompagnées d'un important cortège, dans un milieu isolé et hostile, est aussi renforcé par l'endormissement du chevalier qui pourrait sembler rêver la scène. Parfois, les enlumineurs prennent des libertés avec le texte pour renforcer l'aspect inquiétant de la fée. Ainsi, dans le manuscrit de la BnF fr. 339 (folio 90v), Lancelot n'est pas enfermé dans un château mais dans une grotte, constituée d'un monticule de terre et d'une cavité obscure, peinte en noir (Fig. 107). Morgane, à l'extérieur de la grotte, se penche vers Lancelot qui est à moitié enterré. La fée, selon le texte, vit dans « de grans sousterins »⁴⁵⁵. L'image serait une illustration littérale de l'habitat de Morgane.

Le contexte topographique est important dans les images pour rendre compte de l'atmosphère féerique des scènes représentées. La Dame du lac et Morgane sont figurées hors du monde civilisé des hommes, dans des lieux sauvages considérés au Moyen Âge comme des endroits inquiétants où règne le désordre car les normes sociales y sont inexistantes. Cet environnement est traditionnellement lié au surnaturel, comme en témoignent les analogies entre les représentations des fées et de certaines figures féminines mythiques de l'Antiquité. Les fées sont aussi montrées dans leurs châteaux, symboles d'un univers courtois qu'elles pervertissent en le transformant en un lieu isolé – île ou prison – où Lancelot, enfant ou adulte, est maintenu à l'écart de la société.

La nature hors normes de ces personnages n'est cependant pas, de prime abord, aussi évidente dans les images que celle, par exemple, d'une autre fée qui bouleverse clairement l'ordre naturel, Mélusine, représentée avec une tête et un buste de femme, et une queue de serpent à la place des jambes⁴⁵⁶. Les enlumineurs ne différencient pas physiquement, dans les

⁴⁵⁴ Nous remarquons que les trois enchanteresses, dans le manuscrit fr. 339 (folio 31v), sont toutes couronnées (ce qui n'est pas le cas dans les autres manuscrits où seule la reine de Sohestan porte la couronne), ce qui rend plus évidente encore la comparaison avec les trois déesses antiques, généralement représentées coiffées d'une couronne dans l'iconographie du Jugement de Pâris.

⁴⁵⁵ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1200, §271.

⁴⁵⁶ Sur Mélusine, consulter, entre autres, WALTER Philippe, 2008 ; WHITE LE GOFF Myriam, 2008 ; BOIVIN Jean-Marie, MAC CANA Proinsias (dir.), actes de colloque, 1999 ; VINCENSINI Jean-Jacques, « Mélusine ou les vertus de la trahison », *Revue des langues romanes : Merveilleux et fantastique au Moyen Âge*, 1996, p. 111-139 ;

images du *Lancelot-Graal*, la Dame du lac et Morgane de simples femmes⁴⁵⁷. C'est d'une autre manière que l'étrangeté de ces personnages, qui transgressent les règles de la société courtoise, est signalée aux lecteurs.

Le merveilleux s'exprime notamment dans les thèmes traités par les images, renvoyant à des actes graves, criminels, chez les hommes : le rapt d'un enfant pour la Dame du lac ; l'enlèvement, l'empoisonnement, l'emprisonnement injuste et le vol pour Morgane. La Dame du lac est représentée dans dix-huit manuscrits de notre corpus et cinquante enluminures. Mais seules douze images représentent l'enlèvement de Lancelot par la fée – référence à la fée voleuse d'enfants du folklore populaire⁴⁵⁸ – sans doute car les enlumineurs ont préféré retenir l'aspect positif du personnage. Morgane est figurée dans quinze manuscrits et quarante-cinq enluminures. Trente-deux images montrent directement un des méfaits commis par Morgane (sinon, les images représentent la libération de prison de Lancelot, la découverte – et non l'enlèvement – du chevalier par les enchanteresses). Il y a donc une volonté d'exprimer le côté maléfique de la fée. Néanmoins, les méfaits représentés sont les plus ordinaires (enlèvement, emprisonnement, vol), non ceux relevant d'un savoir ou pouvoir particulier (empoisonnement grâce à des boissons et poudres). Ces scènes rappellent la fonction primordiale de compensation du merveilleux⁴⁵⁹ révélant un désir de désobéissance aux règles sociales et morales, un besoin de se défouler des lecteurs par le biais de l'imaginaire.

Au-delà des thèmes iconographiques, ce qui retient notre attention est surtout la façon dont les enlumineurs parviennent à exprimer le merveilleux grâce à un jeu d'opposition dans les images entre les personnages humains et féériques. Ainsi, nous avons déjà remarqué, dans notre partie sur Élaïne, que la Dame du lac, en plus d'être distinguée de la mère de Lancelot par sa situation dans le lac, est généralement représentée tournant le dos à la reine (BnF Arsenal 3481, fr. 110 ; New-York Morgan 805 ; Oxford Ashmole 828). L'apparence paisible

CLIER-COLOMBANI Françoise, LE GOFF Jacques (préf.), 1991 ; PILLARD Guy-Édouard, 1989 ; HARF-LANCNER Laurence, 1984 ; LE GOFF Jacques, chap. « Mélusine maternelle et défricheuse », 1977, p. 307-331 ; Notice « Melusine », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 3, col. 245 ; MARTIN-CIVAT Pierre, 1969. Édition : Jean d'Arras (auteur), VINCENSINI Jean-Jacques (éd.), 2003 ; Coudrette (auteur), HARF-LANCNER Laurence (éd.), 1993.

⁴⁵⁷ Certainement car il n'existe pas dans le roman de topique propre à la beauté merveilleuse : FERLAMPIN-ACHER Christine, 2003, p. 141-143.

⁴⁵⁸ HARF-LANCNER Laurence, « Lancelot et la dame du lac », *Romania*, 1984, p. 26.

⁴⁵⁹ LECOUEUX Claude, 1998, p. 13-14, p. 27 ; LE GOFF Jacques, 1991, p. 24 ; MESLIN Michel (éd.), 1984, p. 34. Selon Jacques Le Goff, le merveilleux n'est pas forcément contre-nature, mais il élargit et déforme le monde normal, augmentant ainsi le champ des possibles (1999, p. 473-474).

de la fée, sans expression sauf de tendresse envers Lancelot, contraste avec la surprise et la tristesse d'Élaine. Elle est aussi en décalage avec la gravité de l'acte d'enlèvement car la fée, insensible aux émotions humaines, poursuit ses propres desseins sans se soucier des interdits. Élaine regarde la fée – or la vue est le principal sens rendant la merveille perceptible – ou montre son étonnement (bras levés, mains écartées), une réaction spécifique provoquée par l'apparition merveilleuse. C'est selon cette attitude qu'Élaine est représentée, debout au bord du lac, dans le manuscrit de Londres Add. 10293 (folio 5v). Aux pieds de la reine, la Dame du lac emporte Lancelot dans les eaux (Fig. 108). La fée tourne le dos à Élaine, elle est en partie immergée, penchée vers le nourrisson emmaillotté qu'elle tient dans ses bras. Les regards des deux figures féminines convergent dans la même direction, vers un château situé à droite de l'image. Il pourrait s'agir du château de Trèbes où Élaine vivait avec son fils, mais l'édifice n'est pas en flammes, ou, peut-être, du palais de la Dame du lac où Lancelot est amené par la fée (la porte de château est d'ailleurs ouverte). Il y a donc dans cette image une ambiguïté, une incertitude, pour signifier la rencontre entre deux mondes, qu'un humain est élevé par un être merveilleux. La situation est différente dans le manuscrit, plus tardif, de Cologny-Genève Bodmer 105a (c. 1480). La Dame du lac, qui s'est emparée du nouveau-né, regarde Élaine, mais la reine est tournée vers le roi Ban décédé (Fig. 109). De même, l'écuyer qui accompagne les souverains réconforte Élaine sans prêter attention à la fée. Aucun personnage ne remarque l'intrusion furtive de la fée chez les hommes, ce qui donne un caractère insolite, déconcertant, à l'apparition merveilleuse. Les images de ces deux manuscrits montrent, de manières différentes, l'étrangeté du merveilleux, toujours énigmatique, inattendu. La Dame du lac enlevant Lancelot peut également être placée dos à dos avec Élaine pour accentuer l'opposition entre les personnages (BnF fr. 110 ; Oxford Ash. 828), isolée de la reine dans une image (BnF fr. 113, fr. 754, fr. 16999 ; New-York Morgan 805) ou dans le compartiment d'une image (BnF fr. 344). Les contours de l'initiale ou de la miniature semblent alors constituer une bulle hermétique autour de la fée reflétant la coupure entre les mondes humains et merveilleux.

Cette coupure est encore plus flagrante dans les images de Morgane et Lancelot. L'opposition entre la fée et le chevalier se manifeste en effet par de nombreux contrastes indiquant que Lancelot se trouve dans un Autre monde, sous l'emprise d'un être merveilleux. Lancelot peut être représenté à l'intérieur de la prison, alors que Morgane est à l'extérieur. L'enfermement physique reflète l'isolement psychologique du chevalier, contraint par la fée. Une miniature du manuscrit de Bonn S. 526 (folio 289v), par exemple, montre Lancelot prisonnier dans une tour (voir Fig. 7). Morgane, en dehors de la tour, est de même hauteur que

l'édifice pour accentuer sa domination sur Lancelot qui, à l'inverse, est abaissé physiquement (seule sa tête est visible). Lancelot porte encore des vêtements de chevalier, symboles de force, pourtant, il est à la merci de Morgane ce qui constitue en soi un fait merveilleux. Ce type de représentation semble immuable. En effet une image du manuscrit de la BnF fr. 114 (XV^e siècle) figure une scène identique (voir Fig. 8). Lancelot, retenu captif dans la tour d'une austère forteresse, parle à la fée à travers une fenêtre close par des barreaux de fer. Morgane est en dehors de la tour, elle tend la main au prisonnier pour passer avec lui un accord sur ses conditions de libération. L'image montre l'impuissance de Lancelot et l'ambivalence de la fée. Morgane est en effet belle et élégante d'apparence, mais, par son geste d'autorité, elle affirme son pouvoir et oblige Lancelot à se soumettre à sa volonté⁴⁶⁰. Lorsque Morgane est dans la chambre de Lancelot, le jeune homme est généralement montré allongé dans un lit, endormi. La fée, à l'inverse, est éveillée, active (elle vole, drogue, contemple sa victime) et, parfois, accompagnée d'une ou plusieurs demoiselles. Le manuscrit de Londres Add. 10293 est décoré d'une représentation originale de la prison de Morgane (voir Fig. 10). Lancelot est enfermé dans une cage de fer, et non dans une confortable chambre comme l'indique le récit. Il dort (yeux clos, visage reposant dans le creux de la main) dans une position qui évoque celle du rêveur dans l'iconographie médiévale⁴⁶¹. Cela confère une dimension irréaliste à la scène semblant émaner de l'esprit du dormeur⁴⁶². La porte ouverte de la cellule révèle la domination de Morgane sur le chevalier qui ne tente pas de s'enfuir. La solitude du héros masculin est souvent opposée dans les images à la multitude des figures féminines, reflétant à la fois la situation délicate dans laquelle se trouve Lancelot et le désir de Morgane et ses demoiselles pour ce dernier⁴⁶³. Dans le manuscrit de la BnF fr. 112(1) datant du XV^e siècle (folio 226), Morgane et ses cinq demoiselles, debout près du lit de Lancelot, regardent le prisonnier (Fig. 110). Elles sont immobiles, impassibles, sauf Morgane qui s'approche de Lancelot pour lui jeter un sort. Le texte n'indique pas qu'autant de demoiselles sont présentes lors de cet épisode. La multiplication des figures féminines, unies derrière la fée, reflète la

⁴⁶⁰ « Un véritable rapport de force s'instaure entre les deux personnages et par là même entre les deux mondes qu'ils représentent ». HARF-LANCNER Laurence, 1984, p. 272.

⁴⁶¹ Pour des références bibliographiques sur les représentations du rêve, se reporter à notre note 309, p. 116.

⁴⁶² Claude Lecouteux remarque à ce sujet que les faux rêves – dont Morgane a d'ailleurs l'usage – sont une manifestation du surnaturel, souvent diabolique. L'endormissement fréquent de Lancelot lorsqu'il se trouve avec Morgane souligne la négativité de la fée, troublant le sommeil – qu'elle a provoqué – tel un démon. LECOUTEUX Claude, 1998.

⁴⁶³ Morgane renvoie à l'image inquiétante du désir féminin. HARF-LANCNER Laurence, 1984, p. 86.

menace pesant sur Lancelot, qui suscite la curiosité. Ce dernier est victime d'une action collective de femmes ligüées pour le tromper. Les images expriment le fantasme, en même temps que la crainte, d'une puissance féminine totale, ne pouvant cependant exister que dans un monde merveilleux, où les règles sociales sont abolies, rendant possible l'inversion des rapports de force entre hommes et femmes⁴⁶⁴. Les oppositions entre Morgane et Lancelot dans les images désignent la fée comme une figure de transgression, réduisant le chevalier à un état transitoire entre la vie et la mort à cause d'une perte d'activité, d'identité et même de conscience.

L'anormalité des fées ne s'exprime pas, dans les images, grâce à leur apparence physique – elles sont semblables aux autres personnages féminins –, ni simplement aux thèmes qui leur sont associés – la Dame du lac est moins représentée en ravisseuse qu'en noble dame ; Morgane est figurée telle une mauvaise femme emprisonnant, volant, plutôt que comme une créature aux pouvoirs magiques. Elle se manifeste surtout dans la construction des images, élaborée suivant une série d'oppositions, de contrastes, entre les personnages féeriques et humains. D'autres moyens peuvent être utilisés : création d'une ambivalence entre ce qui relève de l'humain et du merveilleux (Add. 10293, folio 5v), hommes ignorant la présence de la fée, soit qu'ils s'en détournent (Bodmer 105a, folio 12), soit qu'ils dorment (Morgane manipulant Lancelot endormi), comme si le merveilleux échappait à leur perception. Ces éléments permettent au lecteur de saisir aisément la dimension extraordinaire de la scène représentée.

b. La féerie estompée

Au contraire, le caractère hors norme des fées tend dans certaines images à se dissoudre dans une iconographie courtoise conventionnelle⁴⁶⁵. La Dame du lac est figurée comme une châtelaine entourée de demoiselles de compagnie effectuant des activités communes, par exemple, s'occuper de son domaine, éduquer les enfants. Morgane, dans des scènes paraissant anodines, est représentée invitant Lancelot à sa table ou discutant avec le chevalier. Il semble difficile pour le lecteur de reconnaître une fée dans ces scènes *a priori* ordinaires sans avoir recours au texte. Toutefois, certains éléments peuvent signaler l'inverse au lecteur. En effet,

⁴⁶⁴ Voir sur ce thème SMITH L. Susan, 1995.

⁴⁶⁵ GLANZ Katharina, 2005 ; PORTER Pamela, 2003 ; CAMILLE Michael, 2000.

les choix de représentation témoignent d'une humanisation seulement partielle de la fée à la fin du Moyen Âge⁴⁶⁶, celle-ci étant intégrée à un décor familier au lecteur pour favoriser la projection de ce dernier dans un univers merveilleux. L'assimilation des fées à des nobles dames reflète aussi la nature rassurante de la Dame du lac ou inquiétante de Morgane que rien ne distingue d'une mortelle, ce qui l'a rend d'autant plus dangereuse. Une miniature du manuscrit de la BnF fr. 110 (folio 189v) représente la Dame du lac assise face à Lancelot qui est agenouillé (Fig. 111). La fée ressemble à une reine trônant, et l'image évoque une scène classique de l'iconographie courtoise où un chevalier (Lancelot est d'ailleurs représenté comme un adulte et non comme un enfant) s'agenouille devant la dame aimée en signe de respect. Le modèle courtois influence la représentation de la Dame du lac pour exprimer la force des liens unissant la fée à son fils adoptif, et la puissance d'une créature aimée et admirée par Lancelot. Il contribue à magnifier la Dame du lac, similaire à la dame idéalisée de l'amour courtois. L'image préfigure la suite du récit où Guenièvre se substitue à la fée pour l'éducation de Lancelot⁴⁶⁷. Une autre enluminure, dans le manuscrit de Londres Add. 10293 (folio 23v), montre Lancelot et ses cousins, assis sur un banc, en train de discuter (Fig. 112). Debout à leurs côtés, la Dame du lac les écoute attentivement. Elle est vêtue d'une robe rouge, d'un surcot bleu aux plis élégants et coiffée d'un voile blanc entourant son visage. La représentation gracieuse de la fée est caractéristique de l'art parisien du début du XIV^e siècle, qui influence les artistes des régions septentrionales⁴⁶⁸. La Dame du lac caresse un petit chien qu'elle porte dans ses bras. Cet animal, qui figure couramment dans les représentations de la vie de cour, appartient au répertoire iconographique courtois⁴⁶⁹. Mais la position de la fée en retrait à droite de l'image, le corps mordant sur les bordures de la miniature, signifie peut-être que, sous une apparence commune, la Dame du lac est un être en marge des hommes. Ainsi,

⁴⁶⁶ Les images remémorent au lecteur la part d'humanité des fées, filles de mortels. Elles renvoient à une ambiguïté présente dans le texte où soit Dame du lac, soit Morgane, peut être désignée comme une fée, une enchantresse, un diable, une dame, une demoiselle, une vieille femme.

⁴⁶⁷ Lorsque Lancelot voit Guenièvre pour la première fois, il compare d'ailleurs la beauté de la reine à celle de la Dame du lac : « si s'esmerveille comment si grans biautés puet venir com il voit en li aparoir, que la biauté de sa Dame del Lac ne nule autre biauté qu'il onques eüst veüe ne prise il riens envers cesti ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 276, §265. De plus, la fée, qui veille sur les amours du chevalier, rencontre Guenièvre à plusieurs reprises. Les nombreux liens établis dans le roman entre la Dame du lac et la souveraine de Logres contribuent à inspirer aux enlumineurs le parallèle dans les images entre la fée et la dame courtoise.

⁴⁶⁸ *L'art au temps des Rois maudits....*, cat. exposition, 1998 ; *Les fastes du gothique....*, cat. d'exposition, 1981.

⁴⁶⁹ Sur le chien dans les manuscrits médiévaux, voir WALKER-MEICKLE Kathleen, 2013.

l'identification de la fée à une noble dame dans les images permet aux enlumineurs d'incarner en cette figure un idéal féminin conforme aux valeurs courtoises tout en reflétant la nature différente, supérieure, de la Dame du lac.

Morgane aussi épouse parfois les traits d'une dame de cour dans les images, même si les enlumineurs préfèrent souvent montrer les actes néfastes de la fée. Par exemple, dans le manuscrit de Londres Add. 10293 (folio 324v), Lancelot dîne en compagnie de Morgane qui lui tend une coupe de vin, contenant en réalité un breuvage empoisonné (Fig. 113). Lancelot n'est pas vêtu en chevalier mais en homme de cour, portant une élégante coiffe. L'image semble représenter un couple partageant un repas festif. La table, recouverte d'une nappe blanche, est parsemée de somptueuses pièces de vaisselle en or et de mets⁴⁷⁰. Le luxe de l'architecture et du mobilier, l'abondance de nourriture, expriment la richesse des personnages et la nature merveilleuse du palais de Morgane qui est d'une grande beauté⁴⁷¹. Le contexte est un indice pour identifier le véritable sens de la scène. De plus, seulement deux convives partagent cet opulent repas dont l'aspect démesuré constitue un fait étonnant. Morgane, qui offre la boisson à Lancelot, apparaît comme une bonne hôte mais aussi telle une manipulatrice altérant la lucidité du chevalier grâce à des enchantements. Une autre enluminure (BnF fr. 339, folio 96v) montre une discussion entre Morgane et Lancelot, assis côte à côte sur un banc dans un lieu indéfini (le fond de l'initiale, de couleur or, ne possède aucun décor). L'image rappelle les représentations de rencontre entre deux amants parlant de leurs amours dans un lieu isolé qui symbolise leur intimité (Fig. 114). Les enlumineurs utilisent l'iconographie courtoise comme référence pour transmettre au lecteur l'atmosphère merveilleuse de la scène, aux apparences trompeuses, reflétant le type de relation que la fée souhaiterait avoir avec Lancelot.

Les images révèlent donc à la fois la part d'humanité et d'altérité de la Dame du lac et de Morgane, auxquelles les enlumineurs confèrent l'apparence de belles mortelles, peintes dans des scènes typiques de l'art courtois, pour mieux signifier – par assimilation ou perversion de ce modèle – leur singularité. Elles renforcent la majesté de l'une, rapprochée d'une puissante dame, et la fourberie de l'autre qui semble inoffensive mais manipule en fait Lancelot.

⁴⁷⁰ Van Marle Raimond, t.1, 1971 [1931], p. 109-118.

⁴⁷¹ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1202, §274.

La difficulté des enlumineurs à représenter des êtres surnaturels est en effet souvent contournée par l'utilisation de modèles iconographiques extérieurs au roman, appartenant à la culture commune des hommes médiévaux, qui témoignent d'une appropriation du merveilleux féerique par ces derniers⁴⁷². Les enlumineurs représentent les fées en s'inspirant de modèles qui sont imités ou détournés pour distinguer la positive Dame du lac de la négative Morgane. Ces références ont pour résultat paradoxal d'explicitier le caractère surnaturel des fées, tout en assimilant celles-ci à des images connues, familières, qui effacent un peu de leur magie, de leur capacité à susciter l'étonnement.

L'importance de la Dame du lac dans le roman est due à sa double fonction maternelle, concrète car elle élève Lancelot comme s'il était le fruit de sa chair, et symbolique puisque la fée et l'enfant n'ont aucun lien de parenté⁴⁷³. La Dame du lac est à la fois humanisée et idéalisée par son rôle de mère. Or, le modèle maternel par excellence au Moyen Âge est la Vierge Marie dont le culte se développe dès le XII^e siècle (période d'essor de la littérature courtoise durant laquelle sont écrits les premiers romans arthuriens⁴⁷⁴) jusqu'à la fin du Moyen Âge. La figure religieuse de la Vierge influence donc les auteurs du *Lancelot* lorsqu'ils décrivent la Dame du lac⁴⁷⁵. Celle-ci est belle, vierge et pourtant mère⁴⁷⁶. Elle enseigne à Lancelot les devoirs, guerriers et spirituels, du chevalier dans un long monologue

⁴⁷² Voir notre note 267, p. 83, sur le concept d'*Analogiebildung* défini par Erwin Panofsky.

⁴⁷³ LONGLEY Anne, « The Lady of the Lake : Lancelot's Mirror of Self Knowledge », dans BUSBY Keith, JONES Catherine (dir.), 2000, p. 311-321 ; HARF-LANCNER Laurence, « Lancelot et la dame du lac », *Romania*, 1984, p. 28-29.

⁴⁷⁴ Les troubadours et les trouvères peuvent d'ailleurs, dans la poésie lyrique courtoise, chanter les louanges de la Vierge Marie comme celles de la dame aimée ce qui témoigne du lien existant entre la littérature profane et le sacré.

⁴⁷⁵ Jacques Le Goff constate une récupération chrétienne, symbolique et moralisatrice, du merveilleux qui tend vers le miraculeux, dans *L'imaginaire médiéval...*, 1991, p. 27

⁴⁷⁶ La Dame du lac se protège de la lubricité de son maître Merlin en l'emprisonnant grâce à un enchantement et n'engendre pas charnellement Lancelot qu'elle enlève à sa mère biologique Elaine. Le texte relie explicitement les deux épisodes : « Cele [Dame du lac] qui l'endormi et enseela [Merlin], ce fu cele qui emporta Lanselot el lac ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 46, §44. Plusieurs passages du récit insistent néanmoins sur les qualités maternelles de la fée dont l'amour pour son fils adoptif surpasse les liens du sang : « ele [Dame du lac] le gardoit plus doucement que nul autre feme peüst faire, qui porté ne l'eüst dedens son ventre », p. 47, §44 ; « Et plus l'amoit ele assés que pitiés de nourreture ne requeroit ; car nuele feme ne pooit tant amer enfant qu'ele eüst porté en son ventre », p. 188, §183.

derrière lequel transparaît le discours des clercs qui ont certainement écrit le roman⁴⁷⁷. Des paroles prononcées par la Dame du lac à Lancelot font, de plus, référence à la Vierge⁴⁷⁸. Enfin, le cortège féerique conduisant Lancelot à la cour du roi Arthur est entièrement de couleur blanche (vêtements, armes, chevaux), liée au merveilleux mais aussi à la Vierge Marie⁴⁷⁹. De même les enlumineurs, notamment au XV^e siècle, s'inspirent de l'iconographie mariale⁴⁸⁰ pour représenter la fée car la comparaison, induite par le texte, est sans doute évidente pour des artistes ayant l'habitude de peindre la Vierge dans les manuscrits religieux qu'ils produisent en atelier. La mère du Christ, femme liée au surnaturel grâce au mystère de l'Incarnation, médiatrice entre l'humain et le divin, est figurée, à partir du XIII^e siècle, dans des scènes tendres et émouvantes⁴⁸¹, à l'instar de la Dame du lac, intermédiaire entre l'Autre monde merveilleux et le monde des hommes. Trois miniatures ornant des manuscrits de la fin du XV^e siècle (c. 1470-1480) attestent du lien entre les images de la Vierge Marie et de la Dame du lac⁴⁸². Celle-ci, dans le manuscrit de la BnF fr. 113 (folio 156v), est figurée avec

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 248-257. La principale mission du chevalier est de défendre l'Église et les faibles. Ainsi, chaque élément constituant l'équipement du chevalier a un sens allégorique : par exemple, l'écu sert au chevalier à s'interposer entre l'Église et les malfaiteurs ; le double tranchant de l'épée signifie que le chevalier doit protéger à la fois l'Église et le peuple en faisant régner l'ordre grâce à la pointe de son arme. La Dame du lac, à l'image de la Vierge Marie, peut ainsi être considérée, au début du roman, comme une personnification de l'Église – qui éduque, aime, nourrit, guide le fidèle.

⁴⁷⁸ La fée déclare à Lancelot : « Et Dix qui de la Virgine nasqui pour son peuple rachater, autresi come sains Jehans fu li plus haus hom de guerredon et de merite qui onques en feme fust conceüs par charnel assablement, autresi vous doinst il le don qui vous trespasés de bonté et de chevalerie tous les chevaliers qui ore sont ; et je sai grant partie comment il vous en avenra », *Ibid.*, p. 259, §252.

⁴⁷⁹ La couleur blanche est un symbole de pureté, de vertu et d'innocence. Elle est donc couramment associée à la Vierge Marie qui la porte sur ses vêtements ou son voile. Nous retrouvons aussi cette couleur sur la fleur de lis dans les scènes de l'Annonciation. La Dame du lac est également liée au blanc dans cet épisode ce qui contribue à l'assimiler à la figure mariale. Voir *Ibid.*, p. 266-267. La scène du cortège féerique menant Lancelot à Camelot est uniquement représentée dans le manuscrit de la BnF, fr. 112(1), folio 61 (Ahun, c. 1470).

⁴⁸⁰ VERDON Timothy, 2005 ; IOGNA-PRAT Dominique, PALAZZO Éric, RUSSO Daniel, 1996 ; PRACHE Anne, SOLMS Elisabeth, WITTERS Willibrord, 1994 ; Notice « Maria, Marienbild », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 3, col. 154-210.

⁴⁸¹ BOESPFLUG François, « De la Vierge "pleine de grâces" à la Madone comblée de rôles. Bribes d'histoire d'une figure de femme exceptionnelle (1150-1450) », dans CORINNE Charles (dir.), 2001, p. 5-9 ; SCHINE GOLD Penny, 1987 [1985], voir le chap. 2, « Religious Image : The Iconography of the Virgin Mary », p. 43-77.

⁴⁸² Le parallèle entre la Dame du lac et la Vierge Marie est plus évident dans les manuscrits à la fin du XV^e siècle peut-être en partie car l'on sort d'une période très tourmentée à cause de divers facteurs (Guerre de Cent Ans, Grand schisme, épidémies...). En effet, dans ce contexte, la fée enlevant Lancelot à un monde chaotique, marqué

Lancelot au milieu d'une rivière sinueuse (voir Fig. 28). La sérénité qui émane de l'image transmet au lecteur un sentiment de mystère et d'apaisement. La scène est irréelle, semblable à un mirage, un rêve, pour signifier qu'il s'agit d'une apparition merveilleuse. Les gestes et le regard tendres de la Dame du lac envers Lancelot sont identiques à ceux d'une Vierge à l'enfant de l'art gothique. La fée partage aussi avec la Vierge les mêmes canons de beauté : pâleur du teint, douceur et grâce du visage, voile blanc lui conférant une allure virginale. Celui-ci coiffe rarement les figures féminines du manuscrit fr. 113-116, les enlumineurs l'utilisent donc pour faire sciemment allusion à la Vierge Marie⁴⁸³. Toutefois, la robe de la fée est de couleur rouge afin de la différencier de son modèle religieux, traditionnellement vêtu de bleu. De plus, la Dame du lac, qui emmène Lancelot dans le lac, accomplit un geste similaire à celui effectué lors du baptême⁴⁸⁴ où un enfant est plongé dans l'eau bénite. L'eau, caractérisée par la transparence et l'immatérialité, est un symbole de pureté et de spiritualité⁴⁸⁵. L'acte négatif du rapt est comparé à un rituel chrétien très positif. La fée veille sur Lancelot en lui offrant une seconde naissance symbolique, tel le fidèle qui naît une deuxième fois sous la protection de Dieu lors du baptême. L'affection maternelle de la fée pour Lancelot est aussi mise en valeur dans le manuscrit de la BnF fr. 111 (folio 4). La Dame du lac, assise à l'intérieur de son palais aquatique, regarde le nourrisson qui est dans ses bras (Fig. 115). Le lecteur paraît surprendre un moment d'intimité entre une mère et son fils. La scène, humaine et intemporelle, se déroule néanmoins dans un lieu résolument fantastique, avec un château peint dans des tons de rose, situé au milieu des eaux. La fée, vêtue à la mode contemporaine, porte une robe bleue qui, associée au thème de la maternité, fait inévitablement penser à la Vierge Marie. Enfin, une miniature du manuscrit de Cologny-Genève Bodmer 105a (folio 17) montre la Dame du lac assise avec Lancelot sur ses genoux (Fig. 116). Le nourrisson est nu et tend un bras vers la poitrine de la fée, ce qui identifie celle-ci à une mère nourricière, pouvant évoquer le thème de la Vierge allaitante/lactation de la Vierge⁴⁸⁶. Les personnages se trouvent dans un décor végétal offrant une vision paisible de la

par la destruction et la mort, doit être perçue de façon très positive, telle la Vierge offrant une voie de Salut à l'humanité.

⁴⁸³ BERTHELOT Anne, 2004.

⁴⁸⁴ HARF-LANCNER Laurence, 2003 ; « Lancelot et la dame du lac », *Romania*, 1984, p. 27 : « La chute dans l'eau de l'enfant et de la femme étroitement embrassés est une image de la naissance, la seconde naissance de Lancelot ».

⁴⁸⁵ GUERREAU-JALABERT Anita, « Fées et chevalerie... », *Actes des Congrès de la SHMESP*, 1994, p. 133-150.

⁴⁸⁶ SPERLING Jutta Gisela (dir.), 2013 ; BERRUTI Paolo, 2006.

vie au domaine féerique, ressemblant à un jardin d'Éden où règne l'harmonie. Il est possible de rapprocher cette image de l'iconographie de la Vierge au jardin clos par un mur ou un treillis de fleur, évocation de la virginité et du Paradis, auxquels les hommes adultes n'ont pas accès⁴⁸⁷. Le royaume de la fée est aussi protégé de l'extérieur par un lac visible au loin, où l'eau de couleur blanche se confond avec le ciel bleu azur.

Ces enluminures témoignent d'une récupération du modèle marial pour valoriser, d'une part, la mère féerique de Lancelot, et, d'autre part, le héros aux origines merveilleuses érigé en exemple par les nobles qui commandent les manuscrits et s'identifient au chevalier. Elles pourraient aussi révéler un effacement du merveilleux féerique, assimilé au surnaturel chrétien. L'inspiration formelle aurait pu aboutir à la reprise d'un motif vidé de contenu, par simple commodité de représentation. Mais le texte, qui justifie la comparaison, confère à celle-ci du sens. De surcroît, l'image hyperbolique de la Dame du lac – renvoyant à la fois au *mirabilis* et au *miraculosus* – montre efficacement la dimension surnaturelle de la fée. La figure de la Vierge Marie n'éclipse par celle de la fée mais la complète, opérant ainsi le lien entre les iconographies sacrées et profanes⁴⁸⁸, entre deux types de surnaturel.

La figure de Morgane se construit en revanche par opposition au modèle courtois⁴⁸⁹. En effet, les enlumineurs reprennent des thèmes de l'iconographie courtoise en y apportant des modifications qui en déforment le sens habituel. Par exemple, il est courant qu'une dame ou une demoiselle soit figurée prisonnière dans la tour d'un château⁴⁹⁰, attendant qu'un chevalier vienne la délivrer. L'amant peut aussi être représenté à l'extérieur d'un château, regardant la dame qui se trouve à une fenêtre. Mais les images relatives à Morgane sont l'antithèse de ce schéma classique. Lancelot est souvent représenté emprisonné alors que la fée est libre. Une miniature du manuscrit de la BnF fr. 333 (folio 77v), montrant l'évasion de Lancelot du château de Morgane, constitue le retournement d'une situation fréquente dans l'iconographie courtoise : Morgane et une demoiselle, à l'intérieur d'une pièce, sont associées à une tour (Fig. 117). La fée évoque une dame prisonnière, et montre d'ailleurs des signes de tristesse et de désarroi. Mais Lancelot, qui sort du château, se détourne de la fée au lieu d'aller vers elle. Le chevalier ne cherche pas à secourir les deux femmes mais, au contraire, à les fuir. Celle qui pourrait sembler captive est en fait une geôlière, furieuse de voir le chevalier lui échapper.

⁴⁸⁷ WIRTH Jean, 2011, p. 186

⁴⁸⁸ Sur les relations entre le sacré et le profane dans la littérature et les images au Moyen Âge, consulter WHITE-LE GOFF Myriam, 2014 ; HECK Christian (dir.), actes de colloque du RILMA, 2013 ; GIRBEA Catalina, 2010.

⁴⁸⁹ BERTHELOT Anne, 2004, p. 100-135 ; HARF-LANCNER Laurence, 2003, p. 86-88.

⁴⁹⁰ CAMILLE Michael, 2000, p. 88.

Une image plus tardive (fin du XV^e siècle) du manuscrit de la BnF fr. 111 (folio 113) représente Morgane dans son palais, surveillant Lancelot auquel elle parle à travers l'ouverture d'un mur (voir Fig. 12). Elle tend la main pour obtenir la soumission du chevalier qui lui résiste, comme l'indique sa main droite repliée sur le cœur, exprimant sa sincérité et sa fidélité envers Guenièvre. Cette scène est une référence explicite à l'amour courtois car Morgane, dont seul le haut du corps est figuré, surplombe Lancelot qu'elle semble regarder depuis la fenêtre d'une tour. L'image montre les dérives de l'amour courtois où l'homme doit être entièrement dévoué à la femme pour la mériter. Morgane, qui domine le chevalier qu'elle espère séduire⁴⁹¹, paraît aussi agir en réaction contre la place souvent subalterne des femmes dans la littérature de courtoisie. Mais Lancelot rejette cette relation, il ne regarde pas la fée et fait un geste de repli. Morgane ne respecte pas les interdits de la capture et de la passion, elle confond le contrôle de soi et de l'autre. Les valeurs positives de l'amour courtois deviennent, sous l'effet des actions de la fée, négatives⁴⁹².

La scène du vol de l'anneau de Lancelot par Morgane, figuré dans cinq manuscrits (Londres Add. 10293 ; BnF fr. 110, fr. 111, fr. 114, fr. 344), renvoie au thème courtois du gage d'amour. Les dames et les demoiselles offrent souvent des présents aux chevaliers pour les remercier ou matérialiser le lien d'affection qui les unit. Guenièvre, par exemple, donne à Lancelot un anneau symbole d'engagement réciproque, qui scelle la relation entre les amants. La représentation métaphorique du « don du cœur » est ainsi caractéristique de l'iconographie courtoise. Mais l'anneau, dans le *Lancelot*, est aussi un objet magique : celui que possède Lancelot a le pouvoir de révéler les enchantements. Morgane maintient un temps son prisonnier endormi en lui passant un anneau enchanté au doigt. Puis, lorsqu'elle découvre que Lancelot porte un autre anneau, qui est un cadeau de Guenièvre, elle décide de s'emparer du bijou et le confie à une demoiselle chargée de montrer au roi Arthur la preuve de l'infidélité de son épouse. Le manuscrit de la BnF fr. 113-116 contient des miniatures mettant en

⁴⁹¹ Au sujet du thème du pouvoir des femmes dans l'art médiéval, voir SMITH Susan, 1995. La chercheuse explique en particulier que l'inversion des rapports de domination et de subordination homme/femme est primordiale pour exprimer une situation problématique, inhabituelle, cause de désordre. Consulter aussi à ce sujet FERGUSON Gary, « Symbolic Sexual Inversion and the Construction of Courtly Manhood in Two French Romances », dans BUSBY Keith (dir.), *Arthurian Yearbook*, vol. 3, 1993, p. 203-213.

⁴⁹² Morgane humilie Lancelot, comme Guenièvre l'a toutefois fait avant elle (voir l'épisode de la charrette d'infamie conduite par un nain dans laquelle monte Lancelot pour secourir sa bien-aimée captive qui, dans le roman de Chrétien de Troyes (*Lancelot ou le chevalier de la charrette*), reproche durement au chevalier son action). Cependant, Morgane, à l'inverse de Guenièvre, impose l'humiliation à Lancelot qui ne dispose plus de son libre arbitre.

évidence le parallèle entre les deux épisodes. Sur le folio 370v (fr. 115), Guenièvre et Lancelot sont assis sur un lit de couleur rouge dans une chambre (Fig. 118). Le contexte symbolise un amour secret et passionnel⁴⁹³. Les amants comparent les anneaux donnés au chevalier par la reine et la fée. Or, l'image du vol de l'anneau de Lancelot par Morgane (fr. 114, folio 346v) a une composition similaire : chambre, draps rouges du lit, sol en damier, murs gris, porte à droite (Fig. 119). Seule la position des personnages diffère. Au centre, Morgane ôte au chevalier endormi son anneau. Elle effectue donc un geste inverse à celui initial de la reine. De plus, la fée échange le bijou contre une autre bague dépourvue de charge symbolique. L'objet précieux preuve d'amour devient une preuve de trahison. Morgane est de surcroît l'unique personnage actif de la scène. Il s'agit d'un simulacre de don puisque celui-ci n'est pas accepté par le chevalier. La situation indique la nature factice de l'union entre le mortel et la fée. Toutefois, l'érotisme de la scène (chambre, nudité de Lancelot dans le lit, geste de Morgane qui tient la main de son prisonnier comme le ferait une demoiselle avec son ami) reflète aussi le fantasme d'une femme puissante allant à l'encontre des principes de courtoisie pour assouvir ses désirs, en forçant l'amour des hommes⁴⁹⁴. La figure de Morgane évoque également celle de Dalila représentée dans l'iconographie médiévale s'approchant de son ami Samson assoupi pour lui couper une mèche de cheveux dont il tient sa force légendaire. La scène du vol de l'anneau – donnant aussi à Lancelot sa force puisqu'il a un pouvoir magique – renvoie à cet épisode biblique. Morgane est rapprochée d'un célèbre exemple de femme traîtresse et perfide qui, comme la fée, manipule les sentiments de l'homme.

Les influences iconographiques permettent donc d'ériger la Dame du lac en modèle, et d'insister sur le fait que Morgane, dans le *Lancelot*, incarne l'anti-modèle courtois. Elles favorisent l'expression picturale du merveilleux car les enlumineurs, en s'inspirant des images de la Vierge et de la Dame, créent une figure de fée conforme à un idéal reconnu par tous les lecteurs ou, au contraire, capable de renverser un idéal absolu. Les échos aux représentations mariales et courtoises reflètent ainsi la singularité de chaque fée : ils mettent en relief les deux versants, positifs et négatifs, de la féerie et le fait que Morgane, qui agit par vengeance et par amour, a un comportement imparfait, plus humain que celui de la Dame du lac qui intervient de façon désintéressée pour sauver un enfant dont elle connaît le grand destin. C'est pourquoi

⁴⁹³ Cependant, la présence d'Arthur, quittant la chambre par une porte à l'arrière-plan de l'image, rappelle que les amants trahissent le roi en cachant leur relation.

⁴⁹⁴ HARF-LANCNER Laurence, 1984, p. 315.

la première serait comparée à un modèle profane seulement spirituel et la seconde à une figure sacrée liée au seul véritable surnaturel.

Les images de la Dame du lac et de Morgane sont, à l'instar des personnages qu'elles figurent, contrastées. Les fées ressemblent à de nobles dames. Leur apparence est homogénéisée, elles ne sont pas différenciées l'une de l'autre, ni des dames plus ordinaires du roman. Le visage de Morgane, par exemple, n'a pas la couleur brune indiquée dans le récit qui use de superlatifs pour décrire la fée⁴⁹⁵. La Dame du lac et Morgane sont conformes à l'idéal esthétique courtois. De plus, les lieux qui leur sont associés sont caractéristiques du merveilleux médiéval, mais correspondent aussi à l'environnement traditionnel de l'aventure chevaleresque. Ainsi, de nombreuses dames et demoiselles sont figurées dans une forêt, près d'un point d'eau ou à l'intérieur d'un château. Ces milieux ne sont donc pas, en tant que tel, spécifiques aux fées. Par ailleurs, les principaux épisodes illustrés ne sont pas forcément ceux les plus susceptibles de faire ressortir la nature extraordinaire de celles-ci. La Dame du lac est moins représentée en effrayante kidnapeuse qu'en châtelaine et mère, vivant dans un palais entourée de ses enfants. Morgane est figurée en geôlière et voleuse, mais les images la montrant jetant un sort ou droguant Lancelot grâce à ses pouvoirs sont peu courantes. Les enlumineurs jouent dans un certain nombre d'images sur l'ambiguïté entre les fées et les belles mortelles. Les premières sont représentées comme les secondes dans des scènes banales de vie quotidienne dans un château, introduisant ainsi un sentiment de proximité avec le lecteur. Ces images pourraient manquer de substance et révéler une incapacité à représenter le merveilleux féérique. Mais elles révèlent en fait, selon un lieu commun du Moyen Âge, que les apparences sont trompeuses. La normalité des fées n'est que de surface. Celles-ci, seulement à moitié femme, possèdent une altérité qui se manifeste dans les enluminures de multiples manières. L'absence de distinction visuelle entre, d'une part, la Dame du lac et Morgane, et, d'autre part, les autres dames du *Lancelot*, souligne la part d'humanité des fées et renforce l'aspect mystérieux de figures que rien ne distingue physiquement de simples femmes. La Dame du lac et Morgane sont, de surcroît, surtout représentées dans des lieux clos, telles des châtelaines, mais aussi comme des créatures restant à l'écart du monde

⁴⁹⁵ « Icele Morgain iert jouene damoisele et gaie durement et molt envoisie. Mais molt estoit brune de vis et d'une reonde charneüre, ne trop maigre ne trop crasse, mais molt estoit aperte et avenant de cors et de membres et estoit droite et plaisans a merveilles. Mais ce estoit la plus chaude feme de toute la Grant Breitaingne et la plus luxurieuse. Et estoit a merveilles bone clergesse et d'astrenomie savoit ele ja a cel jour assés [...] ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 1, 2001, p. 1358-1359, §563.

extérieur, ce qui reflète leur dualité. L'environnement en marge des fées est associé à des actes violant des interdits – enlèvement, séquestration, vol.... – pour signaler au lecteur l'anomalie du personnage merveilleux. Morgane est assimilée à son château-prison qui, souvent, remplit une large partie de la surface de l'enluminure. Elle est aussi fréquemment représentée dans la chambre de Lancelot. Ces lieux symbolisent la fée-amante qui attire les mortels dans l'Autre monde pour les garder auprès d'elle⁴⁹⁶. Même si la Dame du lac est plus souvent figurée dans son château, la représentation du lac enchanté se développe au cours des siècles : d'abord simple masse d'eau aux lignes ondulées, le lac, au XV^e siècle – période marquée par l'art naturaliste flamand –, prend des formes très variées, reproduisant la diversité des milieux aquatiques (mare, mer entourant une île, rivière). L'importance grandissante du lac dans la composition des images permet d'affirmer l'essence de la Dame du lac, fée aquatique dérivant des ondines et néréides antiques. Le caractère marginal de la Dame du lac et de Morgane s'exprime aussi par la structure des images d'enlèvement et d'emprisonnement, construite suivant plusieurs antagonismes qui différencient, d'un côté, les êtres merveilleux, d'un autre côté, les êtres humains, selon leur situation, attitude, action, nombre, genre. Les enlumineurs ont aussi recours à des modèles iconographiques témoignant d'une interprétation picturale du texte. Le syncrétisme culturel semble nécessaire pour exprimer la dualité des fées et parvenir à les représenter. Ainsi, dès le XIII^e siècle, Morgane est conçue comme un contre-modèle de la dame courtoise. Les thèmes et codes de l'art courtois sont joints à la figure féerique pour créer dans l'image un effet de décalage, une discordance, signifiant l'étrangeté d'une créature à l'opposé des valeurs de la courtoisie. La paradoxale Dame du lac, aux XIII^e-XIV^e siècles, est représentée en voleuse d'enfant, évoquant les fées des contes folkloriques, et, en parallèle, dans des scènes où elle est similaire à une dame courtoise. Puis, au XV^e siècle, les traits de la Vierge Marie se superposent à ceux de la bienveillante fée. La dimension hors norme de la Dame du lac est affirmée dans les images par des références aux iconographies courtoises, sacrées et mythologiques qui, malgré un air familier, l'inscrivent dans une autre dimension la constituant en idéal supérieur et en être merveilleux. De fait, ces images soulignent aussi l'élection de Lancelot, choisit par la fée, comme héros.

⁴⁹⁶ HARF-LANCNER Laurence, 2003 et 1984.

2.1.2. La fausse Guenièvre ou la figure du double

La fausse Guenièvre, demi-soeur de Guenièvre dont elle est physiquement la réplique parfaite, tente d'usurper la place de la reine de Logres en prétendant avoir été échangée avec celle-ci le jour de son mariage avec le roi Arthur⁴⁹⁷. La demoiselle, jalouse et avide de pouvoir, a des desseins semblant proprement humains. Toutefois, l'arrivée à la cour de ce personnage d'une grande beauté identique à Guenièvre⁴⁹⁸, provoquant la stupéfaction, peut être considérée comme une apparition merveilleuse, dans le sens de surprenante car contre-nature, d'autant plus qu'il n'y a pas de lien de gémellité entre les personnages. De plus, la fausse Guenièvre agit de façon similaire à une fée car elle emmène Arthur dans son domaine (le château de l'Enchantement⁴⁹⁹) et le drogue avec un breuvage empoisonné pour le retenir auprès d'elle. L'apparence et les actions de la demoiselle suggèrent que celle-ci est de nature merveilleuse. La question de la dualité de l'identité féminine⁵⁰⁰ est au cœur de la construction de cette figure dans le récit : comment l'ambiguïté de la fausse Guenièvre, double de la reine⁵⁰¹ et probable créature féérique, est-elle traitée dans les images ? Les enlumineurs

⁴⁹⁷ L'épisode renvoie au thème traditionnel de la fiancée substituée. BLACK Nancy, 2003.

⁴⁹⁸ Le récit précise à propos des deux Guenièvre : « [...] se estoient ambedous d'une samblance que la ou eles furent assamblees ne reconnoissoit on l'une de l'autre ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1013, §81. Claude Lecouteux souligne à ce sujet qu'un des noms latins de la sorcière est *masca*, signifiant « masque », ce qui témoigne d'une perception dès l'origine très négative du double corporel, illusion maléfique, liée à la capacité des êtres surnaturels à se métamorphoser soit en monstre, comme par exemple Mélusine, soit en imitant l'aspect d'un autre corps humain, à l'instar de la fausse Guenièvre dont la nature merveilleuse ne laisse planer, de fait, que peu de doute. LECOUTEUX Claude, 2005 [1992], p. 90.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 1023, §88.

⁵⁰⁰ MILLAND-BOVE Bénédicte, p. 301.

⁵⁰¹ Dans la version longue du roman de *Lancelot*, l'assimilation entre les deux Guenièvre est accentuée car elles possèdent le même nom, le même père (Léodagan de Carmélide) et ont strictement le même corps. Dans la version courte, la fausse Guenièvre n'est pas nommée, mais elle a un anneau de mariage identique à celui offert par Arthur à son épouse. Les auteurs jouent de l'ambiguïté de Guenièvre, remettant en cause la légitimité de son règne, et donc l'authenticité des faits racontés dans le roman alors que celle-ci est affirmée. ROCKWELL V. Paul, « The Falsification of Resemblance : Reading the False Guinevere », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1991, p. 27-42. Voir également HOFFMAN Donald, « Guenevere the Enchanteress », *Arthuriana*, 1999, p. 30-36 ; HARF-LANCNER Laurence, « Les deux Guenièvre dans le *Lancelot* en prose », dans BUSCHINGER Danielle (dir.), 1984, p. 63-73 ; KENNEDY Elspeth, « The Two Versions of the False Guinevere Episode in the Old French *Lancelot* », *Romania*, 1956, p. 94-104. Lire aussi l'édition de l'épisode de la fausse Guenièvre dans la collection les « Lettres Gothiques » de la Librairie générale française : MOSÈS François (éd.), LE GUAY Laetitia (collab.), t. 3, 1998.

expriment l'identité incertaine de la demoiselle en utilisant le caractère illusoire, trompeur, de son apparence afin, d'une part, de rendre compte de son pouvoir de séduction sur le roi Arthur et, d'autre part, d'induire le lecteur en erreur, celui-ci pouvant reconnaître, à tort, la représentation de la reine ou d'une fée dans celle de la fausse Guenièvre : les images, qui soulignent souvent l'aspect merveilleux du personnage, développent le thème de l'usurpation d'identité soit en confrontant les deux Guenièvre, soit en substituant la fausse à la vraie, soit en jouant sur la ressemblance physique des sœurs pour créer entre elles une confusion ; d'autres montrent la fausse Guenièvre semblable à une fée, dans des scènes identiques à celles où figure Morgane.

Dans les premiers manuscrits enluminés du *Lancelot*, aux XIII^e-XIV^e siècles, les images montrent la demoiselle comme une force d'opposition et un substitut à la véritable reine : la jeune femme est mise en avant par rapport à Guenièvre, ou est représentée à la place de celle-ci avec le roi Arthur. Les enluminures des manuscrits de Londres Add. 10293 (folio 143), de la BnF fr. 344 (folio 286v) et Arsenal 3481 représentent la fausse Guenièvre accusant devant la cour la souveraine d'être illégitime. La miniature du manuscrit d'Amsterdam BPH1 (folio 218) représente Arthur prêtant serment pour accepter de faire de la demoiselle son épouse et la nouvelle reine. Toutefois, les images des manuscrits des XIII^e-XIV^e siècles possèdent également un aspect moralisateur que n'ont pas celles des ouvrages du XV^e siècle. En effet, six manuscrits sont ornés d'une représentation du repentir de la fausse Guenièvre mourante (à cause d'une mystérieuse maladie apparentée à la lèpre⁵⁰² dans la version longue cyclique du roman – manuscrits Amsterdam BPH1 ; Londres Add. 10293 ; Bonn S. 526 ; BnF Arsenal 3481, fr. 16999 – ou d'une condamnation au bûcher dans la version courte non cyclique –

⁵⁰² Jacques Le Goff considère la lèpre comme la maladie symbolique et idéologique par excellence du Moyen Âge, à la fois physique et morale. La fausse Guenièvre souffre d'une putréfaction subite de son corps, renvoyant à l'origine de son mensonge (la similarité physique avec Guenièvre) et à son péché charnel avec Arthur. LE GOFF Jacques, 1999, p. 556. « Si avint la nuit une moult grant merveille, car ele perdi la force de tous ses membres, dés les piés jusques au cervel de la teste, que de nule chose ne se pot aidier, fors des ex et de la bouche et des oreilles. Se li prist une maladie si diverse qu'ele conmencha a pourrir des piés aval et ala ensi contremont pourrissant, et puoit si durement puis qu'ele conmencha a pourrir que nus ne le pooit sousfrir qui pres en fust. Cele nuit meïsmes qu'ele prist cele enfermeté, fu ensi contreés Bertelais ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1075, §137.

Morgan 805⁵⁰³), alors qu'aucun manuscrit du XV^e siècle n'en contient. Il y a donc une volonté, aux XIII^e-XIV^e siècles, d'insister sur le châtement divin punissant l'imposture.

Une miniature du manuscrit de Londres Add. 10293 représente l'arrivée à Bédingran de la fausse Guenièvre, accompagnée de quatorze jeunes filles⁵⁰⁴ (Fig. 120). Elle est scindée en deux parties par la figure centrale d'Arthur, partagé entre son épouse, à droite de l'image, et l'usurpatrice, à gauche. Le roi trône à côté de la reine qui est couronnée et caresse un petit chien assis sur ses genoux, en compagnie d'une demoiselle et d'hommes de la cour. Tous ces personnages regardent la fausse Guenièvre qui capte l'attention par sa beauté et ses paroles, ce qui traduit la capacité de la jeune femme à envoûter son entourage. La fausse Guenièvre s'adresse à Arthur de sa main droite à l'index pointé en direction du roi⁵⁰⁵. Elle est en position de force, debout – ce qui la grandit par rapport au couple de souverains – et vêtue d'une robe de couleur rouge attirant les regards, de même que ses demoiselles, au nombre de huit (et un homme, certainement Bertelai), situées derrière elle, habillées et coiffées de manière identique à leur maîtresse dont elles démultiplient la figure. La représentation de ce groupe féminin compact aux membres similaires évoque celle d'une sorte d'armée aux soldats portant le même uniforme pour exprimer la menace que constitue l'arrivée de ces personnages à la cour. Les enlumineurs tirent pleinement partie de la spécificité de la fausse Guenièvre, qui est d'être un clone physique. Néanmoins, la demoiselle n'est pas ici identique à la vraie Guenièvre (vêtements, position, attitude différents) mais à une foule de jeunes filles. En accentuant l'altérité du personnage, aux nombreuses répliques, l'image révèle le caractère étonnant, artificiel de son apparence, et suggère sa malhonnêteté.

Dans le manuscrit d'Amsterdam BPH 1 (c. 1310-1320), provenant sans doute du même atelier que celui de Londres, Arthur est représenté jurant sur les reliques de rétablir la fausse

⁵⁰³ STONES Alison, « Illustration et stratégie illustrative dans quelques manuscrits du *Lancelot-Graal* », dans HÉRICHE-PRADEAU Sandrine, PÉREZ-SIMON Maud (dir.), 2013, p. 101-118. L'épisode de la fausse Guenièvre clôt le roman de *Lancelot* dans la version courte et appartient à la branche du *Galehaut* dans la version longue. Consulter également MICHA Alexandre, 1987.

⁵⁰⁴ Dans l'édition du texte du manuscrit de Bonn S. 526 dirigée par Daniel Poirion et Philippe Walter, les demoiselles sont treize, chiffre associé à la trahison (Judas est le treizième apôtre de Jésus Christ) révélant la nature négative de ce cortège féminin : « La damoisele fu apareillie moult richement et avoc li .XIII. puceles vestues aussi richement com ele estoit ; et vint devant le roi, si parla moult hautement si que de tous fu entendue ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1013, §81.

⁵⁰⁵ La scène rappelle la venue au palais royal d'une demoiselle de la fée Morgane accusant Guenièvre d'infidélité devant l'ensemble de la cour auquel est présenté l'anneau offert par la reine à son amant Lancelot. Ainsi, le rôle de la fausse Guenièvre dans cet épisode l'assimile au merveilleux féérique néfaste de Morgane.

Guenièvre à la place qu'elle convoite (Fig. 121). Le roi et la demoiselle sont assis l'un à côté de l'autre sur un banc, entourés de membres de la cour témoins de la scène, tel un couple d'ores et déjà légitime. La fausse Guenièvre occupe dans l'image la place normalement réservée à la véritable reine, mais plusieurs éléments indiquent qu'Arthur est victime d'une manipulation. La jeune femme n'est pas couronnée pour signaler qu'elle usurpe un statut ne lui appartenant pas. De plus, elle tend elle-même les reliques à Arthur et parle au roi (main gauche ouverte). Celui-ci, en revanche, ne la regarde pas. Arthur, concentré sur l'acte qu'il est en train d'accomplir, apparaît comme un homme obéissant à la demoiselle dont il est sous l'emprise. La fausse Guenièvre est à nouveau vêtue d'une robe rouge, couleur visuellement forte liée à la séduction exercée par le personnage, mais aussi souvent aux fées⁵⁰⁶. De surcroît, la forme de ses seins, particulièrement développés comparé aux stéréotypes habituels de la beauté féminine au Moyen Âge, se devine sous les plis du vêtement afin de désigner la jeune femme comme une tentatrice usant de ses charmes pour abuser le roi⁵⁰⁷.

Les miniatures de ces deux manuscrits témoignent d'une vision très négative de la fausse Guenièvre qui menace, par ses mensonges et manipulations, la stabilité du royaume. Elles mettent en avant la nature énigmatique et séductrice du personnage, finalement vaincu puisque la mort de la demoiselle est aussi représentée dans ces manuscrits. Le châtiment divin⁵⁰⁸ punissant la fausse Guenièvre sert de contrepoids à l'étrangeté de cette figure qui symbolise une féminité inquiétante, oppressante.

⁵⁰⁶ La représentation de la fausse Guenièvre rappelle que les artifices féminins (parures, coiffures, maquillage), perçus comme des signes d'orgueil servant à cacher la réalité corporelle, sont mal considérés au Moyen Âge car ils sous-entendent que la nature créée par Dieu peut être améliorée. Voir notre note 343, p. 131.

⁵⁰⁷ L'image correspond à une nouvelle conception du rapport entre beauté et laideur, respectivement associées à la bonté ou au mal. Christine Ferlampin-Acher constate en effet que, dès le XIII^e siècle, ces qualités physiques ne reflètent plus forcément la nature intrinsèque des personnages merveilleux qui transcendent les catégories établies par leur complexité. Les auteurs et les enlumineurs jouent sur la perception du lecteur pour ne pas limiter l'interrogation – inhérente au merveilleux – et conserver une part de mystère. Ainsi, la beauté de la fausse Guenièvre ne la valorise pas, comme dans le cas de Guenièvre, mais contribue à la rendre suspecte, à l'instar des démons se transformant en belles femmes pour séduire les saints. FERLAMPIN-ACHER Christine, 2003, p. 148.

⁵⁰⁸ Le pape Étienne frappe d'interdit le royaume d'Arthur durant vingt et un mois à cause de la répudiation de Guenièvre. Plus tard, Arthur rencontre un ermite et tombe subitement malade. L'ermite déclare au roi que celui-ci souffre d'un mal mystérieux car il est infidèle, parjure, traître et excommunié. Arthur doit se confesser pour guérir. Dans ce contexte, la mort de la fausse Guenièvre, de même que la maladie d'Arthur, est interprétée comme la vengeance de Dieu. POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1078-1079.

Au XV^e siècle, les enlumineurs privilégient une autre manière convaincante d'exprimer la rivalité entre les Guenièvre en s'intéressant à la notion de double. Nous pouvons supposer que les tensions politiques de l'époque entre la noblesse et la royauté inspirent aux enlumineurs une image éloquente illustrant le risque pour la souveraine d'être renversée du trône par une jeune femme noble avide de pouvoir. La vraie et la fausse Guenièvre, figurées dans une même miniature, sont rapprochées l'une de l'autre. La juxtaposition des personnages dans les images fait ressortir la similarité physique entre les sœurs paraissant constituer le dédoublement d'une seule figure. Celles-ci sont toutes les deux couronnées ce qui rend compliqué de les distinguer et entretient le doute sur l'identité de la reine. Comme dans les manuscrits des siècles précédents, la fausse Guenièvre est représentée comme une demoiselle troublante, semant le désordre, mais différemment. L'arrivée de la jeune femme à la cour n'est pas montrée. Les enlumineurs représentent plutôt la scène où Bertelai – le vieux chevalier complice de la fausse Guenièvre – s'agenouille devant Arthur et se parjure en affirmant que la demoiselle est la véritable souveraine (BnF Arsenal 3479 folio 606 ; fr. 118 folio 275). Une miniature du manuscrit de la BnF fr. 111 (folio 94v) représente Lancelot annonçant au roi qu'il défendra Guenièvre lors d'un tournoi organisé entre les chevaliers partisans de la vraie et de la fausse reine. Ces images confrontent l'amour et le pouvoir véritables de Guenièvre et Lancelot à la relation et au règne factices de l'usurpatrice avec Arthur. Elles véhiculent cependant des significations ambivalentes, à l'instar des personnages qu'elles représentent. L'accentuation de la ressemblance physique entre les deux Guenièvre permet de mieux signifier leur profonde dissemblance de caractère et d'insister, encore, sur la méfiance que doit susciter une belle femme séductrice pouvant, sous des traits identiques, cacher des réalités opposées⁵⁰⁹. Mais elle rappelle aussi ce qui rassemble les demi-sœurs, à savoir la culpabilité. La fausse Guenièvre révèle la part de perfidie existant aussi chez la vraie reine qui met également en péril le royaume en ébranlant ses fondations (le mariage), même si ses motivations, dans le cadre de l'amour courtois, sont pardonnables, contrairement à celles de la demoiselle. Cela conduit Charles Méla à considérer que la vraie et la fausse Guenièvre sont en fait les deux facettes d'un même personnage, la première incarnant le mensonge de la

⁵⁰⁹ « La ressemblance physique masque une opposition morale », MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006, p. 304. Selon Dietmar Rieger également, la fausse Guenièvre est l'antithèse de la vraie souveraine dont elle sert, par contraste, à rehausser les vertus et la légitimité morale. RIEGER Dietmar, 2009, p. 200. Voir aussi BURNS Jane, « Which Queen ? Guinevere's Transvestism in the French Prose Lancelot », dans WALTERS Lori (dir.), 1996, p. 244-265 ; ROCKWELL V. Paul, « The Falsification of Resemblance : Reading the False Guinevere », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1991, p. 27-42.

seconde : « Autant dire qu'il n'y en a jamais eu qu'une [Guenièvre] mais sous un jour différent⁵¹⁰ ».

Une miniature du manuscrit de la BnF Arsenal 3479 (folio 606) montre le chevalier Bertelai qui se parjure, la main posée sur les livres saints, devant Arthur (Fig. 122). La fausse et la vraie Guenièvre sont représentées face au roi, couronnées, pour renforcer l'absurdité de la situation où le pouvoir est partagé entre deux reines et l'incertitude sur l'identité des personnages. Dans le manuscrit fr. 118 (BnF), jumeau de celui de la bibliothèque de l'Arsenal, Bertelai et la demoiselle, figurés dans une scène identique, se tiennent la main (Fig. 123). Mais l'image du manuscrit Arsenal 3479, volontairement équivoque, octroie une forte ambivalence aux représentations des demi-sœurs. À première vue, la fausse Guenièvre pourrait être la femme portant une robe rouge car Élice, jeune fille venant à la cour en son nom, est vêtue exactement de la même manière dans les deux miniatures précédentes (folios 580 et 583). L'enlumineur aurait ainsi créé un lien visuel entre les femmes complices. Pourtant, la comparaison avec l'image du manuscrit fr. 118 révèle que la figure féminine vêtue de rouge serait en fait la vraie Guenièvre. Ainsi, l'image paradoxale sème le trouble : d'un côté plusieurs éléments permettent d'identifier la souveraine légitime (unit à Arthur par la couleur rouge de leurs vêtements, position debout l'agrandissant par rapport à la fausse Guenièvre pour refléter son rang plus haut, geste bras croisés manifestant la souffrance de la reine calomniée), d'un autre côté l'apparence de Guenièvre est rapprochée de celle d'Élice (les deux femmes ont une robe et une coiffure (hormis la couronne) similaires). Finalement, seule la place dans l'image de la fausse Guenièvre la distingue vraiment de sa demi-sœur. La demoiselle est proche de Bertelai, dont la figure se superpose à la sienne, et assise face à Arthur pour la mettre symboliquement au même niveau que le roi trônant, position qui reflète ses aspirations. De plus, trois hommes témoins regardent la nouvelle reine, certainement pour signifier le soupçon d'imposture pesant sur elle. L'image est donc complexe, à l'instar de la relation entre les deux Guenièvre. Elle constitue aussi un pastiche de l'amour courtois où un jeune chevalier défend sa dame injustement accusée – comme le fait Lancelot pour Guenièvre dans cet épisode – car le vieux Bertelai sait que la demoiselle ment. Ce parallèle, opposant l'honneur au parjure, accentue la perception négative du double maléfique⁵¹¹ de l'épouse d'Arthur. Mais il sous-entend aussi en filigrane la culpabilité de la véritable Guenièvre qui trahit également la confiance de son mari. La fausse Guenièvre, devant la vraie reine, cache

⁵¹⁰ MÉLA Charles, 1984, p. 359.

⁵¹¹ MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006.

celle-ci aux yeux du roi et éclipse par sa duperie le péché de la souveraine qui est néanmoins suggéré par la ressemblance entre, d'une part, les deux reines, d'autre part, la vraie Guenièvre et Élice.

Autre exemple, une miniature du manuscrit fr. 111 (BnF) représente Lancelot défendant Guenièvre lors de son jugement (folio 94v). Arthur, isolé au centre de la composition, est face à Lancelot agenouillé et entouré par Gauvain et Galehaut qui tentent de le raisonner (Fig. 124). Les deux Guenièvre sont en retrait, l'une derrière l'autre, séparées de la scène principale par une fine colonne. Elles portent une couronne identique, ont les mêmes visages, coiffures et gestes. Toutefois, nous pouvons reconnaître Guenièvre derrière Lancelot car les bras de la reine sont dirigés vers le chevalier qu'elle semble pousser à s'exprimer, révélant ainsi ses attentes en la parole de ce dernier. Guenièvre est aussi liée à Arthur par l'imprimé et la couleur de sa robe similaires à ceux des vêtements du roi, ce qui rappelle le double jeu de la reine adultère. Elle porte, de plus, un manteau doublé d'hermine et une cape d'un bleu royal symboles de son rang. La vraie et la fausse Guenièvre sont regroupées dans la même partie de l'image : le mur ouvert du château encadre les deux figures réunies comme dans le tableau d'un portrait commun. Cependant, leur position au sein de ce cadre les hiérarchise : la fausse Guenièvre est en périphérie, partiellement masquée par l'architecture derrière sa demi-sœur qui, au contraire, a une place centrale qui la met en valeur. La demoiselle apparaît comme la pâle copie de Guenièvre, rejetée presque à la marge de la composition de l'image. Malgré des ressemblances manifestes entre les personnages, la composition de la miniature exprime parfaitement le statut d'indésirable usurpatrice de la fausse Guenièvre.

Les images des manuscrits de la BnF Arsenal 3479 et fr. 111 jouent sur l'apparence fallacieuse de la fausse Guenièvre, pouvant être confondue avec la vraie souveraine, plutôt que sur la confrontation entre les personnages ou la substitution de la demoiselle à sa demi-sœur, pour rendre compte de la nature équivoque des deux Guenièvre.

Mais les enlumineurs ne s'intéressent pas uniquement à la ressemblance entre la vraie et la fausse Guenièvre. Ils expriment aussi de façon explicite l'aspect merveilleux de la fausse Guenièvre en soulignant la semblance entre celle-ci et la fée Morgane. Un parallèle entre ces figures féminines du roman de *Lancelot* est en effet établi dans de nombreux cycles iconographiques où elles sont figurées dans le même type de scène (emprisonnement) ayant, par conséquent, une composition identique.

Plusieurs manuscrits datant des XIII^e-XIV^e siècles contiennent ainsi des images montrant les captivités d'Arthur et de Lancelot chez la fausse Guenièvre et Morgane à la

similarité quasi exacte, hormis pour quelques éléments de décor⁵¹². Dans le manuscrit de Bonn (1286), la fée et l'enchanteresse, vêtues d'une robe rouge et coiffées d'un voile blanc, pointent du doigt leurs prisonniers enfermés dans des châteaux (voir Fig. 7). Les images sont construites suivant la même configuration. Il en va de même dans les manuscrits de Londres Add. 10293 et d'Oxford Rawl. Q.b.6 au XIV^e siècle. Dans le premier, les deux figures féminines et leurs prisonniers parlent à la fenêtre d'une tour de château. Seul l'environnement, soit aquatique (Morgane), soit sylvestre (fausse Guenièvre), autour de la prison varie. Ces lieux, associés au château, sont l'habitat féerique de prédilection. La fée et l'enchanteresse sont à nouveau représentées de façon strictement identique (vêtements, coiffures) ce qui conduit naturellement le lecteur à les assimiler. Dans le second, la fausse Guenièvre et Arthur, ou Morgane et Lancelot, sont à l'intérieur de châteaux très semblables, avec une porte close surmontée d'un mur crénelé au-dessus duquel les personnages sont représentés en train de discuter, selon la même attitude⁵¹³ (voir Fig. 4 et 5).

Au XV^e siècle, les compositions des enluminures diffèrent légèrement, mais le résultat produit reste le même⁵¹⁴. Par exemple, dans le manuscrit fr. 111 (BnF, folio 92v), la fausse Guenièvre, accompagnée de trois hommes, marche en direction de la prison d'Arthur (Fig. 125). La scène se déroule dans le cadre idéalisé d'un jardin (arbre, fleurs et fruits (fraisier⁵¹⁵)). Arthur est captif dans un palais enchanté de couleur rose. Le contraste entre la beauté de l'endroit et la situation tragique du roi signale au lecteur l'aspect fantastique du lieu. Arthur, à l'intérieur du château, regarde à travers une fenêtre la fausse Guenièvre qui s'adresse à lui. L'image n'est pas un doublon de celle représentant Lancelot prisonnier de Morgane (folio 113, voir Fig. 12). Mais la situation des prisonniers et leurs relations avec les geôlières dans les deux scènes se font écho par leur sujet et par leur construction globale semblable. Le même rapport de force entre figures féminines et masculines est exprimé :

⁵¹² Bonn, ULB, S. 526, folios 268v et 289v ; Londres, BL, Add. 10293, folios 144v et 170v ; Oxford, BL, Rawl. Q.b.6, folios 123v et 154. Par contre, les manuscrits de la BnF fr. 110 et fr. 16999 ne relient pas les deux épisodes par des représentations aux compositions communes.

⁵¹³ Pour des informations complémentaires sur les relations entre ces images des manuscrits de Bonn S. 526 et d'Oxford Rawl. Q.b.6, se reporter aux pages 85-87 de notre thèse.

⁵¹⁴ Paris, BnF, fr. 111, folios 92v et 113 et fr. 114, folios 313v et 341v.

⁵¹⁵ La fraise est un symbole de gourmandise et, par extension, de luxure (CAMILLE Michael, 2000, p. 165). Nous identifions ce fruit dans trois miniatures représentant la fausse Guenièvre (BnF fr. 111, folios 92v, 94v et 97v), toutefois, sa présence dans d'autres images du manuscrit semble indiquer qu'il n'a pas ici de signification particulière. Voir à ce sujet la notice du *Lexikon der Christlichen Ikonographie* sur le fraisier : « Erdbeere », t. 1, col. 656-657.

Morgane, placée plus haute que Lancelot dans l'image, domine son prisonnier, à l'instar de la fausse Guenièvre qui a le dessus sur Arthur car, contrairement à lui, elle est libre, à l'extérieur de la prison⁵¹⁶.

Une part des similitudes entre les représentations de la fausse Guenièvre et de Morgane est due à un modèle commun pour les scènes d'emprisonnement, mais la récurrence d'images presque strictement identiques dans les manuscrits témoigne d'une forte association entre ces deux personnages négatifs liés au merveilleux. La fausse Guenièvre partage d'ailleurs un certain nombre de points commun avec Morgane : comme la fée, elle est une manipulatrice tentant de séduire celui qui aime la reine Guenièvre, dont elle est la rivale. De plus, les événements conduisant Arthur au château de la demoiselle sont caractéristiques de l'entrée d'un mortel dans l'Autre monde. Le roi est attiré dans la forêt – lieu typique du merveilleux – par un messenger de la fausse Guenièvre – rappelant la demoiselle amenant Lancelot au Val sans retour – afin de participer à une chasse pour capturer un mystérieux sanglier d'une exceptionnelle grandeur⁵¹⁷. Mais Arthur tombe dans un guet-apens et est conduit au château de l'Enchantement où il est drogué par des philtres magiques préparés par la fausse Guenièvre. Sous l'effet des potions et sortilèges⁵¹⁸, le roi tombe éperdument amoureux de l'enchanteresse⁵¹⁹. La fausse Guenièvre correspond donc au type de la fée-amante⁵²⁰. Elle semble être un avatar de Morgane qui se venge de Guenièvre en volant la place de la reine, non dans le cœur de Lancelot, mais dans celui du roi retenu auprès d'elle dans son royaume et dont la libération suppose des conditions⁵²¹. Les images mettent en évidence l'ambiguïté du personnage, semblable à Morgane. L'analogie renforce le caractère illusoire de l'apparence de la fausse Guenièvre car ce procédé agit comme, d'une part, un révélateur de la véritable

⁵¹⁶ Pour une comparaison entre les représentations de Morgane et de la fausse Guenièvre dans le manuscrit de la BnF fr. 114 (folios 313v et 341v), se reporter à la partie I, chap. 2, p. 87 de notre thèse.

⁵¹⁷ Claude Lecouteux constate que le héros, dans les récits du Moyen Âge, passe souvent dans l'Autre monde après avoir poursuivi un animal. LECOUTEUX Claude, 2005 [1992], p. 82.

⁵¹⁸ Le texte souligne la perversité de la fausse Guenièvre à maintes reprises, par exemple lorsque la jeune femme exige du roi qu'il organise le procès de la reine : « Et il [Arthur] voldroit bien qu'il [les barons] jugaissent la roïne a mort, tant l'avoit l'autre sospris par meachines et par caraudes, et se li estoit le jour cheüe as piés pour ce que il feïst le jugement s'il voloît jamais avoir de li joie ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1039, §101.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 1023-1025, §89.

⁵²⁰ HARF-LANCNER Laurence, 2003 et 1984.

⁵²¹ En l'occurrence, l'enchanteresse réclame le mariage, l'octroi du statut de souveraine et la mort de l'ancienne reine Guenièvre.

nature de la demoiselle, et, d'autre part, un obstacle à la compréhension authentique⁵²² de cette figure empruntant sans cesse les traits et l'identité d'une autre.

Nous signalons aussi une autre miniature du manuscrit de la BnF fr. 111 (folio 97v) dans laquelle la fausse Guenièvre épouse l'apparence typique de la séductrice telle que les hommes du Moyen Âge se la représentent (Fig. 126). L'enlumineur de ce manuscrit daté de la fin du XV^e siècle (c. 1480) n'hésite pas à représenter crument l'adultère d'Arthur, pris en prétexte pour peindre une figure féminine sensuelle, dormant nue auprès du roi. Le roi vit aux côtés de la demoiselle qui l'a littéralement ensorcellé. Le couple, allongé ensemble dans une lit – bleu et or, couleurs symboles de la royauté –, partage son intimité, offerte aux yeux du lecteur par l'ouverture du mur de la chambre. Le château – de couleur rose, possédant des tours aux formes extravagantes, torsadées ou avec une toiture à l'extrémité sphérique – inscrit la scène dans le domaine de l'imaginaire. Le péché du souverain est montré sans détour ce qui est étonnant compte tenu du fait que celui de la reine Guenièvre, dans le même manuscrit, passe au second plan⁵²³. La nudité d'un couple endormi est normale dans le contexte conjugal, mais il y a, en général, une certaine pudeur de sa représentation. Ce n'est pas le cas dans cette miniature, où la poitrine de la fausse Guenièvre est entièrement découverte. La scène est fortement sexualisée pour que le lecteur comprenne immédiatement la nature charnelle de la relation entre les personnages et identifie la demoiselle, pouvant évoquer une figure de prostituée, comme la responsable de l'adultère commis alors qu'Arthur, plongé dans le sommeil, lui tourne le dos. Celle-ci est montrée en femme traîtresse se servant de ses atouts physiques et de la magie pour séduire le roi⁵²⁴. L'image renvoie à des épisodes bibliques célèbres où la femme asservit par la beauté de son corps les rois les plus puissants (par exemple David et Bethsabée, ou Hérode et Salomé)⁵²⁵. Toutefois, la culpabilité d'Arthur est

⁵²² Paul V. Rockwell remarque à ce propos que le "voir" repose sur la capacité à distinguer la "ressemblance" de la "semblance". ROCKWELL V. Paul, « The Falsification of Resemblance... », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1991, p. 27-42.

⁵²³ Voir la page 145 de notre thèse. La différence de traitement entre les adultères du roi et de la reine s'explique sans doute par le fait que celui du premier est assimilé à de la pure luxure, tandis que celui de la seconde, bien que réprimandable, revêt un sens plus profond, spirituel, car il correspond à l'érotique courtoise. À moins que l'image ne soit une mise en abyme de l'adultère dénonçant, par le biais de la fausse Guenièvre, la lubricité de l'épouse d'Arthur.

⁵²⁴ Les femmes sont souvent accusées de jeter des sortilèges aux hommes pour susciter leur désir dans les sermons de l'Église au Moyen Âge. VERDON Jean, 2006, p. 31.

⁵²⁵ Sur l'iconographie de Salomé voir VOYER Cécile, « Le corps du péché : la représentation de Salomé au Moyen Âge », dans HAMIDOVIC David (dir.), 2013, p. 60-100 ; Notice « Salome », dans *Lexikon der*

aussi exprimée. L'endormissement du roi souligne sa confiance aveugle envers la demoiselle perfide, sa faiblesse et sa naïveté car il ne perçoit pas la trahison dont il est victime. L'attitude des deux protagonistes est donc dénoncée dans cette scène, même si l'accent est mis sur l'impudeur de la reine illégitime. Cette image synthétise la dualité de la fausse Guenièvre, semblable à la véritable souveraine puisqu'elle partage la couche du roi, et à une fée-amante car Arthur est totalement sous le charme de la belle enchantresse lui offrant son amour en l'échange d'une contrepartie.

En résumé, la fausse Guenièvre apparaît dans les images comme une figure sans identité qui lui soit propre, usurpant l'apparence, non seulement de la reine, mais aussi d'un autre personnage féminin appartenant au roman de *Lancelot* (Morgane) ou constituant un archétype médiéval (la séductrice). Ainsi, les images amplifient la fonction d'usurpatrice dévolue à la demoiselle dans le récit, tout en rendant compte du mystère entourant celle qui est à la fois la sœur de sang d'une souveraine courtoise idéalisée, une sombre enchantresse mise en relation avec la non moins obscure Morgane et ensorcelant Arthur grâce à sa beauté tel que pourrait le faire une fée-amante, ou n'importe quelle autre tentatrice. Elle incarne, à travers ces ressemblances, les dangers de la séduction féminine. Les enlumineurs utilisent la capacité suggestive des images en faisant appel à l'imaginaire et à la culture du lecteur, à sa connaissance générale du texte, à sa mémoire visuelle qui lui permettent de saisir les analogies et les allusions qui se glissent dans les représentations de l'énigmatique fausse Guenièvre. Aux XIII^e et XIV^e siècles, l'emploi de l'opposition ou de la substitution évite tout amalgame entre les deux Guenièvre, la fausse pouvant être aisément distinguée de la vraie. L'assimilation se fait d'ailleurs plutôt avec la maléfique Morgane qu'avec la bonne reine. Au XV^e siècle, le doute sur l'identité et la véritable signification de l'enchantresse dans le récit est savamment entretenu. La négativité de la fausse Guenièvre n'est pas mise en cause, cependant désormais la culpabilité de sa demi-sœur semble s'immiscer dans les images qui accentuent la correspondance entre les reines et/ou développent le thème de l'adultère, au détriment du thème de l'opprobre divine tombant sur la demoiselle et Bertelai, mourant de

Christlichen Ikonographie, t. 4, col. 14-15. Et sur celle de Bethsabée consulter, entre autres, GUYOT Elsa, « Étude iconographique de l'épisode biblique "Bethsabée au bain" dans les livres d'heures des XV^e et XVI^e siècles », *Reti Medievali Rivista*, 2013, p. 263-287 ; Notice « Bathseba », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 1, col. 253-257.

façon infamante, qui n'est pas le sujet de représentations. En revanche, la comparaison avec la fée Morgane est constante dans le temps.

2.2. UNE ESTHÉQUE DE L'AMBIGUÏTÉ : SUGGÉRER LE MERVEILLEUX

La Dame du lac et Morgane sont sans aucun doute des fées, et de multiples facteurs indiquent que la fausse Guenièvre est une enchantresse. Mais le doute, dans le roman de *Lancelot*, plane sur l'identité de l'ensemble des personnages féminins dont les liens avec le merveilleux féerique sont plus ou moins explicites. Comment la nature potentiellement merveilleuse de certaines figures féminines est-elle insinuée dans les images ? Nous nous intéresserons d'abord à la reine Guenièvre, puis aux dames et demoiselles mystérieuses croisées par les chevaliers près d'une source ou abritées sous un pavillon au milieu de nulle part.

2.2.1. La reine Guenièvre et la merveille

Les études menées sur les racines celtiques de la légende du roi Arthur prouvent l'origine surnaturelle lointaine du personnage de Guenièvre⁵²⁶. En effet, celle-ci pourrait être une ancienne fée issue de légendes bretonnes⁵²⁷ qui, dans la littérature française médiévale, se serait muée en dame courtoise tout en préservant sa beauté, sa richesse, son pouvoir, ses liens avec la féerie et ses capacités à susciter l'admiration, l'étonnement du mortel⁵²⁸.

⁵²⁶ La croyance en la déesse-mère, incarnation de la souveraineté – principe féminin dans la mythologie irlandaise –, aurait inspiré le personnage de Guenièvre tel qu'il est conçu au Moyen Âge. Voir, entre autres, BROULAND Marie-Thérèse, « La souveraineté de Gwenhwyfar-Guenièvre », dans BUSCHINGER Danielle, ZINK Michel, Centre d'études médiévales d'Amiens (dir.), 1995, p. 53-64 ; MARKALE Jean, 2001 [1972] et 1999 ; MARX Jean, 1996.

⁵²⁷ Le prénom de la reine dérive du gallois « Gwenhyfar » signifiant « blanc fantôme », or, les dames blanches du folklore sont considérées comme des fées. BERTHELOT Anne, 2004, p. 124 ; WALTER Philippe, « Guenièvre », dans BRUNEL Pierre (dir.), 2002, p. 872-877.

⁵²⁸ Selon Jean Frappier, l'amour arthurien se caractérise par la fusion entre la fée d'origine celtique et la dame de la civilisation courtoise. Il se compose de deux essences, « la magie de la fée et l'adoration de la dame ». FRAPPIER Jean, 1973, p. 47.

Dans le *Lancelot*, Guenièvre entretient d'ailleurs des relations particulières avec chacune des fées du roman ce qui, d'après Dietmar Rieger, pourrait révéler les propres origines féeriques de la souveraine⁵²⁹. Ses amours avec Lancelot sont protégés et favorisés par la Dame du lac. La reine et la fée sont très proches, la première faisant appel à la seconde pour l'aider lorsque Lancelot devient fou ou ne donne plus de nouvelles. Guenièvre et Lancelot sont en revanche menacés par Morgane se vengeant de la reine qui, dans le passé, a nui à sa liaison avec le chevalier Guiomar de Carmélide. De surcroît, Guenièvre mêle le caractère maternel envers Lancelot de la Dame du lac à celui séducteur de Morgane⁵³⁰. Elle semble donc incarner à la fois la fée-marraine, préluant au destin des héros, et la fée-amante dont ce dernier s'éprend⁵³¹.

Les épisodes liant la souveraine de Logres au merveilleux ont, de plus, toujours un rapport avec sa relation amoureuse : les sentiments, la sexualité de Guenièvre se matérialisent dans des objets traditionnels de la chevalerie (écu fendu apporté à Guenièvre par la Dame du lac se soudant quand l'union charnelle se produit) ou de l'amour courtois (échiquier⁵³², dont les pièces se déplacent seules, offert par Lancelot à la reine ; anneau enchanté donné au chevalier par la souveraine) aux propriétés magiques. L'amour de la reine pour Lancelot, par le biais de ces objets, prend une dimension surnaturelle, même s'il n'est pas directement provoqué par la magie, comme celui d'Iseut pour Tristan. Guenièvre apparaît aussi dans des contextes ou situations spécifiques au merveilleux : dans l'épisode dit « de la fontaine aux fées », Guenièvre est assise près d'une source sous un sycomore (lieu par excellence de

⁵²⁹ RIEGER Dietmar, 2009. La proximité entre Guenièvre et la Dame du lac d'une part ; l'opposition entre la reine et Morgane d'autre part, reprendraient la confrontation traditionnelle entre la bonne et la mauvaise fée. Charles Méla remarque également à ce sujet, dans une publication antérieure à celle de Dietmar Rieger, la dépendance existentielle entre Guenièvre et les fées : « [...] la Fée et la Dame, Morgue et Guenièvre, qui s'avèrent dans leur opposition même indissociables, comme si elles étaient la raison l'une de l'autre ». MÉLA Charles, 1984, p. 215.

⁵³⁰ RIEGER Dietmar, 2009, p. 194.

⁵³¹ Pour ces catégories de fées, voir HARF-LANCNER Laurence, 2003 et 1984. Citons aussi Philippe Walter qui souligne les conséquences dramatiques de l'amour de Guenièvre sur le monde arthurien : « Ce destin tragique se concentre dans une figure féminine qui ne saurait être que fée c'est-à-dire fatale ». Le terme « fatal » dérive du latin *fata* (« destin »), duquel provient le nom médiéval de « faée ». Or Guenièvre, à cause de son péché de chair, conduit inévitablement le royaume de Logres à la destruction et empêche Lancelot de mener l'ultime quête. WALTER Philippe, « Guenièvre », dans BRUNEL Pierre (dir.), 2002, p. 876.

⁵³² Le jeu d'échecs est une allégorie courante des stratégies de séduction dans l'amour courtois.

l'apparition féerique)⁵³³ lorsqu'elle est victime d'une sorte d'hallucination : Griffon de Maupas, portant les armes de Lancelot (celles-ci lui ont été remises auparavant par le héros), passe à côté de la reine qui, troublée par cette vision, croit identifier la tête suspendue à la selle du chevalier comme étant celle de son amant. Guenièvre, sous le choc, s'évanouit. Elle fait une mauvaise interprétation de la scène, qu'elle tient pour véridique. L'émotion de la reine est caractéristique de la réaction suscitée par le merveilleux qui, saisi par le regard, est fondamentalement insolite, imprévisible⁵³⁴. Le rapprochement entre merveilleux et amour permet également de souligner le caractère extraordinaire de la reine aimée dans un contexte courtois. Il renvoie à la subjectivité du sentiment amoureux qui conduit Lancelot à voir en Guenièvre une sorte de dame-fée⁵³⁵. Alors Guenièvre est-elle juste une belle dame idéalisée provoquant l'« enchantement amoureux » de son amant, ou est-elle plus que cela⁵³⁶ ? La question reste ouverte. Surtout, comment l'image de la fée s'interpole-t-elle avec celle de la dame courtoise dans les représentations de la reine Guenièvre ? Nous répondrons à cette question en étudiant les images des épisodes de l'écu fendu et de la « fontaine aux fées » qui, parmi les épisodes cités précédemment dans notre introduction, sont ceux les plus figurés dans les manuscrits du *Lancelot du Lac*. Nous comptons neuf enluminures représentant l'écu fendu parmi les dix-huit manuscrits racontant la *Marche de Gaule*, et onze images de la « fontaine aux fées », réparties dans dix manuscrits sur les dix-neuf contenant la *Charrette*. Le

⁵³³ Le lieu où s'arrête Guenièvre est fréquenté par d'intrigantes dames que les habitants des environs ont pris l'habitude d'appeler « fées » : « Cele fontaine estoit apelee la Fontainne as Fees, pour ce que cil qui en la forest habitoient disoient qu'il i avoient veü de trop beles dames ; et si ne pooit on rien savoir de lor estre, et pour ce disoit on que c'estoient fees ». La charge symbolique du sycomore viendrait de sa similitude phonique avec le mot « amor ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, p. 1599, §163.

⁵³⁴ Comme le signale Francis Dubost, le merveilleux « [...] installe un conflit entre la perception des choses et leur compréhension » ; « La chose étrange ou merveilleuse n'est pas nécessairement marquée par le surnaturel, mais dans l'espace où elle est diffusée, elle introduit un effet de stupeur, une déchirure, un ébranlement ». DUBOST Francis, vol. 1, 1991, p. 75 et p. 73.

⁵³⁵ « La fée est nécessairement jeune et belle, au point que la comparaison de la belle dame à la fée devient rapidement un topos de la littérature médiévale », GINGRAS Francis, 2002, p. 137-138 ; « [...] l'amour de la fée, qui a doublé l'amour de la dame, ou plutôt s'est amalgamé avec lui, c'est la féerie de l'amour, c'est l'enchantement amoureux », FRAPPIER Jean, 1973, p. 45.

⁵³⁶ Voir à ce sujet HOFFMAN Donald, « Guinevere the Enchantress », *Arthuriana*, 1999, p. 30-36.

premier épisode semble avoir été apprécié surtout au XIV^e siècle, tandis que l'intérêt pour le second perdure du XIII^e au XV^e siècle⁵³⁷.

a. L'écu fendu

Suite au premier baiser de Lancelot et Guenièvre, et à l'épisode où Gauvain secourt la dame de Roestoc, le récit narre l'arrivée de cette dernière – à la recherche de son champion – à Quimpercorentin pour rencontrer le couple royal. Peu après, un chevalier – blessé au combat par Gauvain – arrive à son tour à la cour, accompagné d'une demoiselle portant l'écu fendu⁵³⁸ et venant de la part de la Dame du lac⁵³⁹. La jeune fille explique à Guenièvre la provenance, le sens symbolique et l'action magique de l'écu. Celui-ci est entièrement brisé en son centre et maintenu grâce aux énarques. Un chevalier d'un côté, et une belle dame de l'autre, sont représentés tendant les bras pour se tenir par le cou et s'embrasser⁵⁴⁰. La fissure est moins

⁵³⁷ L'épisode de l'écu fendu décore un seul manuscrit du XIII^e siècle (BnF, fr. 344), cinq manuscrits du XIV^e siècle (Londres, BL, Add. 10293 ; Paris, BnF, fr. 16999 ; New-York, Morgan 805 ; Oxford, BL, Ashmole 828 et Rawl. Q.b.6) et trois manuscrits du XV^e siècle (Paris, BnF, Arsenal 3479, fr. 118, fr. 112(1)). L'épisode de la « fontaine aux fées » figure dans trois manuscrits aux XIII^e (Bonn ULB S. 526 ; Paris, BnF, fr. 123, fr. 339) et XIV^e siècles (Paris, BnF, fr. 122, fr. 16999 ; New-York, Morgan 805) et dans quatre manuscrits du XV^e siècle (Paris, BnF, Arsenal 3480, fr. 119, fr. 115 et fr. 111).

⁵³⁸ Voir notamment DOVER Carol, « "Imagines historiarum", Text and Image in the French Prose Lancelot », dans BUSBY Keith (dir.), 1996, p. 79-104 et « The Spliet-Shield Motif in the Old French Prose Lancelot », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1991, p. 43-61 ; SÉGUY Mireille, « D'armes et d'amour, à corps perdu », dans SÉGUY Mireille (dir.), 1996, p. 7-32.

⁵³⁹ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 667, §677.

⁵⁴⁰ La répartition des figures masculines et féminines sur l'écu ferait référence à l'héraldique des boucliers offerts aux femmes mariées : ceux-ci sont divisés en deux parties verticales ornées, à gauche, des armes du mari, à droite, de celles de l'épouse. Ce genre de décoration est un symbole dynastique conventionnel qui, selon Carol Dover, pourrait soit indiquer l'importance de la relation entre Lancelot et Guenièvre, égale à celle entre Arthur et la reine, soit rappeler que les amants trahissent le roi. DOVER Carol, « The Spliet-Shield Motif in the Old French Prose Lancelot », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1991, p. 52. À noter également qu'un bouclier de parade de la fin du XV^e siècle (Flandres, Maître des portraits princiers), conservé au British Museum, évoque par son iconographie l'écu fendu du *Lancelot* : d'un côté est représentée une noble dame de la cour de Bourgogne tenant une ceinture d'or qu'elle paraît ôter pour la donner à son chevalier agenouillé, peint de l'autre côté du bouclier. L'objet est symbolique, l'inscription « Vous ou la Mort » et un squelette figuré derrière le chevalier signifient que l'amour agit comme un bouclier protecteur. CAMILLE Michael, 2000, p. 63.

importante en haut qu'en bas de l'écu⁵⁴¹, car le couple échangent des baisers et étreintes, mais n'a pas encore accompli l'acte sexuel. Quand l'amour de Lancelot et Guenièvre sera consommé, les deux parties de l'écu se réuniront. L'événement se produira lorsque Lancelot reviendra auprès de la reine qui, en attendant, suspend l'objet – qu'elle emporte partout avec elle – dans sa chambre afin de l'admirer. La demoiselle-fée amène donc un très précieux objet à Guenièvre, associé à l'évolution du couple courtois. Cet épisode fait l'objet d'un traitement varié dans les images indiquant des manières différentes d'appréhender la rencontre entre Guenièvre et la demoiselle du lac, entre l'amour de la dame et le merveilleux féérique. En effet, plusieurs éléments, variant selon les enluminures, modifient le sens de la scène.

L'écu peut être représenté, conformément à la description textuelle, inégalement fendu (les parties se rejoignent par le haut : BnF fr. 344, folio 251v ; fr. 118, folio 229v ; fr. 112(1), folio 114v). Mais les deux parties de l'écu peuvent se réunir par le bas pour mieux exprimer la symbolique sexuelle de l'objet (Oxford Ashmole 828, folio 98v), être entièrement séparées pour développer une interprétation particulière de l'épisode (Londres Add. 10293, folio 90v), ou, à l'inverse, totalement soudées pour anticiper la suite du récit (soit la fissure centrale est inexistante – BnF Arsenal 3479, folio 506 ; Oxford Rawl. Q.b.6, folio 79v –, soit les parties de l'écu sont l'une contre l'autre – BnF fr. 16999, folio 102).

Le manuscrit de la BnF fr. 112(1), réalisé au XV^e siècle, contient une image narrative fidèle au texte (Fig. 127). Guenièvre reçoit la demoiselle du lac – qui porte l'écu fendu accroché à son cou – et un chevalier blessé, agenouillé devant la reine. De couleur blanche (dont nous avons déjà souligné le lien avec le merveilleux), l'écu est divisé en deux parties par une fissure plus large à sa pointe. Un chevalier et une dame y sont figurés, avançant l'un vers l'autre pour s'enlacer. L'image insiste sur la ressemblance entre Guenièvre et la demoiselle qui, hormis pour quelques ornements vestimentaires et les couleurs des robes, ont une apparence similaire. Debout l'une face à l'autre, elles échangent un regard. Le chevalier à genoux évoque l'image du chevalier courtois montrant son respect envers sa suzeraine. De plus, son bras blessé tenu par une écharpe est plié de manière à ce que la main droite du chevalier paraisse être posée près du cœur ce qui, à nouveau, fait référence à la gestuelle et à l'iconographie courtoises. L'image du manuscrit fr. 112(1) associe trois figures emblématiques du roman – la fée (par l'intermédiaire de la demoiselle du lac), la dame et le

⁵⁴¹ « Si estoient par en haut si pres a pres que li uns tenoit ses bras au col a l'autre ; et s'entrebaisaient, se ne fust la fendure de l'escu : mais par desous estoient si loing a loing com plus pooient ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 668, §678.

chevalier – reflétant, par leurs gestes, positions, interactions, la relation de complicité qui se noue entre Guenièvre et la Dame du lac, veillant ensemble sur Lancelot.

En revanche, le cas du manuscrit de Londres Add. 10293 (XIV^e siècle) est singulier. L'image, symbolique, montre, au centre de la composition, l'écu fendu scindé en deux par une large fissure sur toute sa hauteur (Fig. 128). Guenièvre et la demoiselle du lac se font face et se regardent. Elles tiennent chacune une partie de l'écu. L'écu est suspendu au cou de la demoiselle. Les énarms sont visibles à travers la fente, à la fois en haut et en bas de l'objet, au niveau des bras et de l'emplacement des parties génitales⁵⁴² des personnages peints. Cela renvoie à la signification érotique de l'écu⁵⁴³, et aux étapes de la relation amoureuse, franchies et à franchir, par Guenièvre et Lancelot. De plus, il n'est pas anodin que la demoiselle du lac tienne la partie de l'écu sur laquelle est représenté le chevalier, qu'elle semble ainsi pousser vers la dame : l'image rappelle que Lancelot vient du monde de la Dame du lac qui lui permet de rejoindre Guenièvre. Elle symbolise l'union de la reine et de la fée, figurées comme des égales réunies autour de l'image du couple, produit de la fusion entre les univers courtois et merveilleux, entre les pouvoirs de l'amour et de la magie. La scène reflète aussi l'altérité du féminin, et sans doute celle de la souveraine.

Quant aux représentations de l'écu, soudé et non brisé, dans les manuscrits d'Oxford Rawl. Q.b.6, de la BnF fr. 16999 et Arsenal 3479, leur originalité tient au fait qu'elles constituent des anomalies. En effet, le décor de l'écu peut être – comme dans les précédents exemples – conforme au texte (Londres Add. 10293 ; Oxford Ashmole 828 ; BnF fr. 344 ; fr. 118 ; fr. 112(1)). L'image de la reine est mise en abyme, puisque Guenièvre, devant l'écu, regarde une représentation peinte la montrant avec son amant. Mais l'écu peut aussi être orné d'un décor héraldique (BnF Arsenal 3479 ; Oxford Rawl. Q.b.6), voire ne pas être décoré du tout (BnF fr. 16999). L'initiale historiée du manuscrit d'Oxford Rawl. Q.b.6 témoigne d'une confusion entre deux épisodes se suivant dans le récit : celui où Guenièvre, suite à la venue de la messagère du lac, prend soin du chevalier vaincu par Gauvain et suspend dans sa chambre l'écu fendu ; et celui racontant l'arrivée à la cour d'Hélain de Caningues portant les armes de

⁵⁴² CAMILLE Michael, 2000, p. 141-143 : « Cet objet symbolique est introduit dans le récit comme une puissante allégorie de leur future union sexuelle », p. 142. L'écu fendu permet de représenter l'union des parties génitales sans la montrer directement. Cela est encore plus flagrant dans la miniature du manuscrit Add. 10293 grâce au jeu de la composition.

⁵⁴³ Carol Dover remarque la connotation sexuelle de la forme même de l'écu brisé, dont les deux parties – masculine et féminine – s'assemblent. DOVER Carol, « "Imagines historiarum", Text and Image in the French Prose Lancelot », dans BUSBY Keith (dir.), 1996, p. 86.

Gauvain qui l'a fait chevalier. L'image représente Guenièvre, assistée d'un homme et d'une demoiselle, s'occupant d'un chevalier auquel on ôte son armure (Fig. 129). Il s'agit sans doute du chevalier blessé accompagnant la demoiselle du lac qui, d'après le texte, est soigné par la reine. Toutefois, l'écu accroché au-dessus des personnages n'est pas fendu, mais « d'or à lion de sinople »⁵⁴⁴. L'enlumineur peint les armoiries de Gauvain qui a donné son écu à Hélain. Il y a donc dans l'image un télescopage entre des scènes différentes, certainement à cause d'une méconnaissance du texte ou d'une négligence de l'enlumineur, ce qui change la perception de l'image⁵⁴⁵. Celle-ci semble être la représentation habituelle d'une généreuse reine qui, avec un valet et une demoiselle de compagnie, accueille un chevalier rentrant à la cour. La dimension merveilleuse de l'épisode est absente de l'enluminure.

La miniature du manuscrit de la BnF fr. 16999 montre Guenièvre, suivie de deux dames, recevant l'écu de la Dame du lac qui est fissuré, cependant les parties sont jointes (Fig. 130). De plus, aucun décor n'est peint sur l'écu (pourtant la rubrique de l'image décrit précisément la scène qui orne l'objet). Il pourrait s'agir d'un oubli ou d'un choix volontaire de l'enlumineur qui n'aurait pas souhaité figurer explicitement la signification sexuelle de l'objet qui, toutefois, serait suggérée par l'homme jouant de la cornemuse peint dans la marge du feuillet⁵⁴⁶. Là encore, l'iconographie si particulière de l'écu n'étant pas représentée, le présent de la fée perd son pouvoir signifiant et de fascination. L'image paraît être la simple représentation d'une scène de don à la souveraine. Néanmoins, nous pouvons aussi imaginer que l'enlumineur a souhaité concentrer l'image sur l'essentiel : les parties d'ores et déjà accolées de l'écu expriment la réalisation de l'acte de sexuel. Le texte offrirait au lecteur une

⁵⁴⁴ « [...] si estoit tous li chans d'or a lyons de synople ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 676, §684.

⁵⁴⁵ Voir à ce sujet MEUWESE Martine, « Inaccurate Instructions and Incorrect Interpretations. Errors and Deliberate Discrepancies in Illustrated *Prose Lancelot* Manuscripts », *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society*, 2002, p. 319-344.

⁵⁴⁶ Comme le constate Carol Dover dans son article « "Imagines historiarum", Text and Image in the French *Prose Lancelot* », dans BUSBY Keith (dir.), 1996, p. 94. De plus, Jean Wirth explique, dans son ouvrage sur les marges à drôleries des manuscrits gothiques, que les instruments de musique et la danse sont régulièrement utilisés pour exprimer « l'acte sexuel par euphémisme ». Il souligne notamment que « Le seul instrument qui semble à peu près indissociable du symbolisme sexuel est la cornemuse dont la forme ne saurait être plus suggestive ». WIRTH Jean, 2008, chap. « Musique, danse et jonglerie », p. 229 et 244. Sur les représentations du musicien dans les manuscrits médiévaux, consulter CLOUZOT Martine, 2007. Voir aussi, du même auteur, « Les allégories de la musique dans les livres peints (XI^e-XV^e siècles) : mouvements, musicalités et temporalités d'une herméneutique », dans HECK Christian (éd.), *actes de colloque*, 2011.

description suffisamment précise de la décoration de l'objet pour qu'il n'y ait pas forcément besoin de la figurer⁵⁴⁷, et le personnage marginal du musicien – regardant la miniature – ôterait toute ambiguïté sur le sens de l'image.

L'épisode relatif à l'écu fendu représenté dans les manuscrits n'est pas toujours le même : le plus souvent, les enlumineurs représentent la rencontre entre Guenièvre et la demoiselle du lac (Londres Add. 10293 ; BnF fr. 16999 ; Arsenal 3479 ; fr. 118 ; fr. 112(1)) pour exprimer, d'une part, le rebondissement narratif que constitue l'irruption du merveilleux, d'autre part, la rencontre entre la fée et la dame autour d'un amour interdit⁵⁴⁸. Mais parfois, ils peignent plutôt l'image de Guenièvre contemplant l'écu fendu dans sa chambre, en compagnie d'une ou plusieurs dames, par exemple dans le manuscrit fr. 344 (BnF). L'enlumineur représente une scène intimiste où Guenièvre et une demoiselle sont réunies dans la chambre de la souveraine pour regarder le fabuleux objet que la reine désigne du doigt à la jeune femme derrière elle. L'écu, avant d'être un objet merveilleux, est surtout la preuve d'un amour supérieur qui est admirée, montrée⁵⁴⁹. Le manuscrit de New-York Morgan 805 (folio 109) contient une représentation unique montrant Guenièvre et la Dame du lac ensemble à la Roche aux Saxons pour guérir Lancelot d'une crise de folie survenue suite à son emprisonnement par l'enchanteresse Camille (Fig. 131). À gauche de la miniature, divisée en deux compartiments, Lancelot est représenté assis sur un lit. Il n'est pas agité tel le fou décrit dans le roman. Il tient l'écu posé sur ses genoux. Face à lui, Guenièvre, debout, pointe du doigt l'écu. Derrière la reine se trouvent la Dame du lac – vêtue de bleu, étroitement liée à Guenièvre – et la dame de Malehaut. La fée est venue à la Roche aux Saxons avec trois demoiselles, situées derrière Lancelot⁵⁵⁰. L'image a un double sens : elle rappelle que les personnages sont rassemblés autour du héros pour lui venir en aide. La Dame du lac demande au chevalier de se coucher avec l'écu pour bénéficier des pouvoirs de guérison de celui-ci. Mais elle est aussi centrée sur le couple d'amants, en particulier sur Guenièvre montrant l'écu désormais soudé vers laquelle les regards convergent. Le lit évoque l'alitement du malade

⁵⁴⁷ Carol Dover évoque à ce sujet « the highly visual quality of the split-shield in the verbal text [...] ». L'écu est à la fois un élément narratif efficace et une image visuellement forte. *Ibid.*, p. 86-88.

⁵⁴⁸ Charles Méla souligne que l'écu fendu, grâce à un jeu sur la réunion et la séparation des parties de l'objet, signifie que la soudure d'amour est aussi cassure à cause du péché d'adultère. MÉLA Charles, 1984.

⁵⁴⁹ L'écu est, d'après Carol Dover, une sorte de talisman. DOVER Carol, « The Split-Shield Motif in the Old French Prose Lancelot », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1991, p. 49.

⁵⁵⁰ « [...] vint une dame laiens moult gente et moult bele, vestue d'un drap de soie blanc comme noif, et après li vinrent damoiseles jusqu'à .III. et .III. chevaliers, et sergans jusqu'à .X. : si vint la dame et ses puceles en la chambre la roïne amont ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 897, §886.

ainsi que l'union charnelle entre Lancelot et la reine dont les autres personnages sont témoins grâce à l'écu⁵⁵¹. À droite de la miniature, la Dame du lac utilise un onguent, contenu dans un pot, qu'elle applique sur le visage de Lancelot. Dans chaque compartiment de l'enluminure, Lancelot est assis face à Guenièvre ou à la Dame du lac qui ont une position et une apparence similaires – debout, bras tendus vers le chevalier ; voile blanc encadrant le visage, robe très longue retombant sur le sol. La composition symétrique de l'image conduit à associer la reine et la fée pour signifier que l'écu et un onguent, l'amour et la magie, soignent Lancelot⁵⁵².

Les représentations de l'écu fendu sont donc globalement conformes au texte qui contient une description assez précise de l'objet. Certaines images insistent sur le lien étroit entre Guenièvre et le merveilleux féerique. La reine est figurée comme le double et l'égale de la demoiselle ou de la Dame du lac sans doute pour sous-entendre qu'elle pourrait aussi être une fée. Mais d'autres images privilégient l'aspect courtois de la scène représentée au détriment de celui merveilleux qui est atténué voire évincé de l'image. Guenièvre admire le symbole de ses amours ou reçoit un écu en apparence commun. Ce dernier cas peut être dû à une mauvaise interprétation du texte, à une volonté de ne pas montrer un symbole sexuel fort, et/ou au poids de l'iconographie courtoise et chevaleresque traditionnelle.

⁵⁵¹ Ainsi, la dame de Malehaut voyant l'écu soudé déclare à Guenièvre : « Dame, or savons nous bien que l'amours est enterine ». *Ibid.*, p. 88, §876.

⁵⁵² Ainsi, l'objet insolite qu'est au départ l'écu fendu – ne pouvant assurer une fonction de protection – retrouve dans cet épisode son utilité en participant à la guérison de Lancelot, tout en exprimant pleinement sa signification allégorique puisque c'est la force de l'amour, liée au merveilleux, plutôt que la véritable magie, qui permet au héros de retrouver ses esprits. En effet, Lancelot se calme soit en portant l'écu fendu le reliant à la dame aimée, soit en entendant la Dame du lac l'appeler « Beau Trouvé » (du nom que la fée lui donnait lorsqu'il était enfant). L'amour, courtois et maternel, sauve Lancelot, tel un écu le protégeant. Sur ce dernier point, voir DOVER Carol, « The Split-Shield Motif in the Old French Prose Lancelot », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1991, p. 56.

b. La « Fontaine aux Fées »

Cette oscillation entre les figures de la fée et de la dame courtoise pour représenter Guenièvre se retrouve dans les images de la « fontaine aux fées » où nous observons à la fois l'influence des iconographies de la fée à la fontaine⁵⁵³ – telle Mélusine⁵⁵⁴ – et de la dame près d'une source dans un verger – à l'instar d'Iseut retrouvant Tristan à la fontaine du jardin de Tintagel⁵⁵⁵. Les images, à travers ces figures féminines, renvoient aux deux versants du personnage de Guenièvre et incarnent également un double fantasme érotique⁵⁵⁶.

La source sous un sycomore où Guenièvre, ses demoiselles et chevaliers, font une halte est un lieu couramment associé au merveilleux féerique. Les fées qui le fréquentent sont des êtres plutôt inquiétants⁵⁵⁷. Guenièvre investit un endroit habituellement habité par d'étranges dames très belles qui, peut-être, provoquent la vision effrayante de la reine. Guenièvre, grâce au contexte, évoque donc une fée⁵⁵⁸ tout en étant, à cause des événements, la victime de cette créature⁵⁵⁹. Les enluminures se font l'écho de ces deux interprétations possibles du rôle de Guenièvre dans l'épisode de la « fontaine aux fées ». Elles peuvent exclure les figures masculines et montrer uniquement la souveraine, avec une ou plusieurs demoiselles, à la

⁵⁵³ Le motif de la femme à la source viendrait, selon Francis Gingras, d'un rapprochement fortuit entre le nom « Ève » et le mot *eve* (« eau » en ancien français) sur lequel jouent les romanciers. GINGRAS Francis, 2002, p. 138. Plus sûrement, la figure de la fée à la fontaine située dans un milieu naturel dériverait de celle mythologique de la nymphe, liée aux arbres et aux eaux douces. GALLAIS Pierre, 1992, p. 13.

⁵⁵⁴ Pour la bibliographie sur Mélusine, se reporter à notre note 456, p. 184-185.

⁵⁵⁵ L'épisode mêle aussi la thématique courtoise (rendez-vous à la fontaine d'un jardin) et magie (l'amour du couple est provoqué par un philtre). Consulter sur l'iconographie du *Tristan*, ERNING Jutta, RASMUSSEN Ann Parie, STARKEY Kathryn (dir.), 2012 ; WALWORTH Julia, « Tristan in Medieval Art », dans GRIMBERT Joan (dir.), 1995 ; FOUQUET-PLÜMACHER, 1971 (sur la tapisserie et l'art du textile). Voir aussi HARF-LANCNER Laurence, « L'eau magique et la Femme-Fée, le mythe fondateur du Tristan en prose », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), actes de colloque CUERMA, 1985, p. 201-212.

⁵⁵⁶ Voir GINGRAS Francis, 2002.

⁵⁵⁷ Voir l'article LARANJINHA Sofia, « La fontaine aux fées dans le Lancelot en prose, roman anonyme du XIII^e siècle », *Revista da faculdade de letras-Linguas e Literaturas*, 2004, p. 169-184 [en ligne], disponible à l'adresse <http://ler.letas.up.pt/uploads/ficheiros/4111.pdf>.

⁵⁵⁸ Ana Sofia Laranjinha écrit à propos des femmes à la fontaine dans le *Lancelot* : « [...] il s'agit de fées fortement rationalisées, c'est-à-dire, de dames ou demoiselles conservant des vestiges (simplement formels ou plus profonds) de la femme féerique », *Ibid.*, p. 171.

⁵⁵⁹ HOFFMAN Donald, « Guinevere the Enchanteress », *Arthuriana*, 1999, p. 32.

fontaine pour manifester un merveilleux purement féminin dans lequel l'image de Guenièvre pourrait se confondre avec celle d'une fée (BnF fr. 123, folio 40v ; fr. 339, folio 135 ; New-York Morgan 805, 197v). Une initiale du manuscrit fr. 339 (XIII^e siècle) représente Guenièvre, vêtue d'une robe orange et d'une cape bleue, et une demoiselle face à la « fontaine aux fées » (Fig. 132). L'eau qui ruisselle est d'une couleur verte identique à celle du sol dont elle émerge, si bien qu'elle fusionne avec lui⁵⁶⁰. Les deux figures féminines regardent la fontaine à laquelle elles sont physiquement assimilées puisque celle-ci recouvre l'extrémité basse de leurs corps. Le jeu sur la composition et les couleurs donne presque l'impression que les personnages sont dans l'eau. La scène n'est pas sans rappeler les images de la Dame du lac. Guenièvre et la demoiselle pourraient être perçues comme la manifestation des mystérieuses dames qui, d'après le récit, errent aux alentours de la fontaine. Mais la position des figures, l'une contre l'autre, et leur attitude à la fois curieuse et craintive (la demoiselle, située derrière Guenièvre, semble reconforter la reine qui, visiblement émue, joint les mains sur sa poitrine et s'incline légèrement au-dessus de la fontaine) reflètent les sentiments de personnages confrontés à l'extraordinaire. Dans le manuscrit de New-York Morgan 805 (XIV^e siècle), l'image de la « fontaine aux fées » est conforme au lieu décrit dans le roman (source sous un arbre). Guenièvre, suivie de nombreuses jeunes filles, est assise à côté de la fontaine (Fig. 133). Celle-ci, comme dans le manuscrit fr. 339, la regarde, peut-être pour y voir son reflet. La représentation d'une belle dame près d'une fontaine sous un arbre est une image de la noblesse. C'est ainsi qu'est figurée l'allégorie de la Richesse dans le *Roman de la Rose*⁵⁶¹. Mais la fontaine paraît troubler la souveraine. À nouveau, la scène évoque le rassemblement des belles dames, sans doute fées, à la fontaine enchantée. L'ambivalence est ainsi entretenue sur l'identité des personnages. La représentation de Guenièvre regardant la fontaine renvoie aussi à celle d'une femme face à un miroir pour rappeler le danger de se fier aux apparences qui, lors de cet épisode, trahissent la reine. Elle peut aussi faire référence au

⁵⁶⁰ « La fontaine – ou la source – [...] est une eau vive qui sourd de terre ; d'abord contenue dans une cavité modique, elle s'en échappe sous la forme d'un ruisseau ». GALLAIS Pierre, 1992, p. 7.

⁵⁶¹ Voir par exemple Jean de Meun, *Roman de la Rose*, Paris, XIV^e ou XV^e siècle (Paris, BnF, fr. 12595), folio 74v, *Amant et Richesse*. COLLY Nathalie, TESNIÈRE Marie-Hélène, cat. d'exposition, 2012 ; *Le Roman de la Rose, l'art d'aimer au Moyen Âge, Art de l'enluminure*, 42, septembre-novembre 2012. Édition : Guillaume de Lorris, Jean de Meung (auteurs), STRUBEL Jean (éd.), 1997 [1992].

mythe antique de Narcisse afin de mettre en garde contre les dangers de la passion amoureuse qui plonge la souveraine dans une grande détresse⁵⁶².

D'autres images confrontent Guenièvre et ses demoiselles au chevalier Griffon de Maupas pour transmettre au lecteur le sentiment de panique ou la vision d'horreur de la reine (BnF fr. 16999, folio 275v ; fr. 122, folio 72 ; fr. 119, folio 355v). La miniature du manuscrit fr. 122 (XIV^e siècle) insiste sur la surprise de Guenièvre face à Griffon de Maupas. Ce genre de réaction est fréquemment provoqué par le merveilleux (Fig. 134). Les gestes de Guenièvre qui, dans un même temps, tend les bras – comme sa demoiselle – vers Griffon et s'en détourne exprime des sentiments contradictoires de fascination et de répulsion qui sont aussi associés au merveilleux. De plus, la position de Griffon, tournant le dos à Guenièvre et en partie hors du champ de représentation, traduit littéralement le fait que la scène échappe à la compréhension de Guenièvre. Toutefois, le contraste entre, d'une part, l'agitation de la souveraine et de la demoiselle, d'autre part, le calme de Griffon et de Bohort, indique que la perception des événements par Guenièvre émane de l'esprit de celle-ci plutôt qu'elle n'est due à un fait vraiment spectaculaire. Une enluminure peinte dans le manuscrit fr. 119 (BnF, XV^e siècle) représente Guenièvre et ses dames réunies à la « fontaine aux fées » (Fig. 135). Elles regardent le chevalier Griffon de Maupas qui arbore les armes à bandes blanches et vermeilles de Lancelot. Il s'agit du seul manuscrit où la tête tranchée suspendue à la selle de Griffon est figurée. L'image, fidèle au texte, synthétise les visions successives de Guenièvre qui d'abord, de loin, croit reconnaître Lancelot, puis, de près, pense que son amant est l'homme mort dont la tête est transportée par Griffon. Surtout, elle met l'accent sur la vision d'épouvante de la reine qui se penche en avant et lève les mains pour signifier sa stupeur. Les personnages sont disposés de part et d'autre de la fontaine qui matérialise la frontière entre le masculin et le féminin, la réalité et le merveilleux. Mais la merveille est-elle du côté du chevalier paraissant être un autre, ou des dames regroupées à la « fontaine aux fées » ? Comme dans le manuscrit fr. 122, l'appréhension du merveilleux semble avant tout être une question de point de vue.

Le verger, ou jardin, souvent agrémenté d'une fontaine, est le lieu idyllique des rendez-vous amoureux, des scènes galantes, dans la culture courtoise. Il symbolise une sorte de

⁵⁶² Des enluminures du *Roman de la Rose* montrent Narcisse épris de son reflet lui apparaissant dans la Fontaine d'Amour qui piégera aussi le narrateur, Amant, tombant amoureux d'un bouton de rose reflété par l'eau. *Ibid.* Voir aussi MEUWESE Martine, « Roses, Ruse and Romance : Iconographic Relationships Between The Roman de la Rose and Arthurian Literature », dans BEL Catherine, BRAET Herman (dir.), 2006, p. 93-116.

paradis terrestre propice à l'épanouissement de l'amour, comparé à celui de la nature printanière (reverdie)⁵⁶³. C'est pourquoi certaines enluminures de la « fontaine aux fées » tendent à reproduire une scène courtoise classique de rencontre entre un chevalier et des dames (BnF Arsenal 3480, folio 150), ou favorisent la progression de l'aventure⁵⁶⁴, sans rendre compte – du moins dans une première lecture de l'image – ni de l'atmosphère étrange de l'épisode, ni de l'expérience traumatisante vécue par Guenièvre. La miniature du manuscrit Arsenal 3480 (c. 1405) est à ce titre très intéressante (Fig. 136). Griffon de Maupas arrive à la fontaine. La violence de la scène est ignorée par l'enlumineur car la tête de l'homme décapité n'est pas représentée. L'attention du lecteur est portée sur l'équipement de Griffon, orné des armoiries de Lancelot. Les deux chevaliers fusionnent pour exprimer le désir amoureux de Guenièvre qui voit son amant dans la figure de Griffon. La scène paraît montrer les retrouvailles entre Lancelot et sa bien-aimée dans le cadre d'un jardin courtois, avec une nature maîtrisée par l'homme, la fontaine étant, à l'inverse des exemples précédents, un édifice construit d'où s'écoule de l'eau⁵⁶⁵. Toutefois, dans une seconde lecture, les trois arbres à l'arrière-plan nous signalent que la scène se déroule bel et bien en forêt. De plus, contrairement à une représentation de rencontre amoureuse, le chevalier et la reine ne sont pas seuls. Il y a trois personnages féminins, un chiffre souvent lié au merveilleux féerique. Les gestes de Guenièvre et des demoiselles leur donnent un air surpris révélant le caractère inattendu, mais aussi étonnant, de l'arrivée de Griffon. Nous retrouvons ce motif des trois femmes à la fontaine dans la légende de la fée Mélusine, comme nous le montre une miniature

⁵⁶³ CUERMA (dir.) actes de colloque, 1990, voir notamment l'article de STRUBEL Armand, « L'allégorisation du verger courtois », p. 343-357.

⁵⁶⁴ Par exemple, dans le manuscrit de Bonn S. 526, la miniature représente un épisode antérieur à l'arrivée de Griffon de Maupas, quand Guenièvre envoie Sagremor et Dodinel chercher de la nourriture au château de Mathamas (folio 322v). Dans le manuscrit fr. 111 (BnF), plus tardif de deux siècles, l'épisode de la « fontaine aux fées » figure dans deux miniatures sur les folios 148 et 148v. La première représente, au premier plan, la rencontre entre Lancelot et Griffon de Maupas, au second plan Guenièvre, une demoiselle et ses chevaliers autour de la fontaine. La deuxième montre le départ de la reine et ses hommes de la fontaine avec Bohort blessé qui est transporté dans une litière. Ainsi, dans chacune de ces images, l'action et la narration – précédant ou suivant la rencontre entre Griffon de Maupas et Guenièvre – sont privilégiées par rapport au merveilleux.

⁵⁶⁵ Le motif courtois de la fontaine déversant son eau provient de celui chrétien de la fontaine de vie qui nourrit les quatre fleuves du Paradis. Mais la fontaine est détournée pour devenir, dans un contexte profane, un symbole de luxure. Voir la notice « Brunnen », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 1, col. 330-336.

du manuscrit de la BnF fr. 24383⁵⁶⁶. Mélusine, en compagnie de deux dames, est assise près de la « fontaine de soif » située au cœur d'une forêt. La source d'eau jaillit de rochers et coule sur le sol en passant sous les trois figures féminines, clairement rattachées à la fontaine. Un homme à cheval, Raimondin, s'arrête pour les saluer⁵⁶⁷. Nous pouvons supposer que l'enlumineur, pétri de culture courtoise, donne une impression de normalité à la scène car le merveilleux, dans l'épisode de la « fontaine aux fées », est dû à une distorsion du réel dans lequel il survient.

Les images témoignent d'une riche réflexion sur la définition du merveilleux et, de fait, sur la nature profonde de Guenièvre. En fonction des représentations, le merveilleux semble provenir de l'essence même du personnage, de sa psychologie, ou juste du contexte. Guenièvre est confrontée au surnaturel féerique, à la vraie magie, mais aussi à des vues de l'esprit lui faisant voir, à cause de son amour pour Lancelot, ce qu'elle désire ou craint plutôt qu'un événement réellement hors du commun. L'ambivalence de la souveraine est liée à celle du merveilleux. Francis Gingras souligne que la fée permet aux romanciers d'opposer à la dame courtoise sublimée son double plus sulfureux⁵⁶⁸. Dans le cas de Guenièvre, ce double féerique se superpose aux traits de la reine, se confond avec elle ou en est l'image miroir.

Les traitements variés des images de l'écu fendu et de la « fontaine aux fées » reflètent une conception complexe du personnage de Guenièvre. Les enlumineurs peuvent peindre une scène conforme à une imagerie courtoise fortement ancrée dans la culture médiévale. Au contraire, la reine épouse parfois les traits d'une fée pour exprimer de manière explicite la part merveilleuse de son identité. Le plus souvent, la représentation de Guenièvre forme une synthèse de l'idéal courtois et du merveilleux féerique, fusionnant l'image d'une fée avec celle d'une noble dame plus ordinaire. Par exemple, dans certaines images de l'écu fendu, Guenièvre est représentée en compagnie de la demoiselle ou de la Dame du lac qui ont généralement une apparence, une attitude (gestes, action), similaires aux siennes. Elle regarde, de plus, un objet magique orné d'un portrait de dame avec son ami. Ainsi, Guenièvre est face à un objet et à des êtres agissant comme des miroirs qui reflètent l'identité d'amante de la

⁵⁶⁶ Couldrette, *Mélusine*, Flandre, 3^e ou 4^e quart du XV^e siècle (Paris, BnF, fr. 24383), folio 5v, *Raimondin passant devant la Fontaine de Soif*.

⁵⁶⁷ Mélusine promet à Raimondin, en fuite après avoir tué son oncle lors d'une partie de chasse, de lui apporter la prospérité s'il l'épouse, à condition de ne pas chercher à la voir ou à savoir ce qu'elle fait les samedis (jours où Mélusine se métamorphose en créature mi femme mi serpent).

⁵⁶⁸ GINGRAS Francis, 2002, p. 120.

souveraine, et la complètent de celle de la fée. Cela est notamment flagrant dans la miniature du manuscrit de la BnF fr. 112(1) où Guenièvre est devant la demoiselle du lac tenant l'écu et un chevalier agenouillé, c'est-à-dire des figures symbolisant le merveilleux et l'amour courtois. Quelques enluminures indiquent une compréhension singulière de l'épisode, comme lorsque Guenièvre contribue, avec la demoiselle du lac, à rassembler les parties de l'écu (Londres Add. 10293), participe – à l'instar de la Dame du lac – à la guérison merveilleuse de Lancelot (New-York Morgan 805) ou reçoit l'objet soudé alors que, d'après le texte, il devrait encore être divisé (BnF fr. 16999). Il y a, dans ces cas, une volonté des enlumineurs de signifier le pouvoir magique que la reine partage avec la fée, mais aussi d'exprimer la force de l'amour qui permet d'activer l'écu.

En revanche, il n'y a pas de fait magique dans l'épisode de la « fontaine aux fées », bien que le texte nous informe de l'existence d'étranges dames habitant la forêt, certainement des fées. De même, dans les images, le merveilleux ne s'offre pas directement au regard comme pour l'écu fendu, néanmoins il est suggéré de diverses façons. La figure de Guenièvre, dans les manuscrits les plus anciens (XIII^e-début du XIV^e siècle), se mue en celle d'une fée. Elle fait référence à l'archétype littéraire de la fée à la fontaine et à l'arbre. L'assimilation de ces figures est inspirée par le texte dont l'interprétation nourrit l'imaginaire des enlumineurs. L'amalgame entre Guenièvre et une fée des eaux douces dans les images pourrait être une illustration littérale de la comparaison – courante dans les textes médiévaux – entre la beauté de la dame et celle de la fée. Mais, en liant la reine aussi bien aux représentations de la bonne Dame du lac qu'à celles des nombreuses créatures féminines séductrices associées à l'élément aquatique, il révèle surtout l'aspect ambigu, à la fois humain et merveilleux, bénéfique et néfaste, de l'amour de Guenièvre⁵⁶⁹. Dans les manuscrits plus récents (dès 1340-1350 jusqu'au XV^e siècle), le merveilleux est plutôt appréhendé comme une question de perception, de ressenti, ce qui rend difficile sa figuration (BnF fr. 122 ; fr. 119 ; Arsenal 3480). La fontaine n'a pas une place centrale dans les images, au contraire elle est absente ou secondaire. Elle est un motif représenté pour être fidèle au texte, mais moins important que les personnages. Guenièvre conserve des traits féeriques relevant d'un choix esthétique, d'un effet décoratif, qui ne sont toutefois pas insignifiants. Ainsi, la miniature du manuscrit Arsenal 3480 interroge sur les identités des personnages masculins et féminins, semblant être ce qu'ils ne sont pas, afin de semer le trouble : Griffon se confond avec Lancelot ; Guenièvre

⁵⁶⁹ L'écu fendu, la fontaine aux fées et la fausse Guenièvre (dont nous avons précédemment étudié les images) ont pour point commun le thème du double (peint, féerique, physique) qui se manifeste sous différentes formes. Ils reflètent la dualité de l'identité de la reine Guenièvre.

et ses suivantes évoquent aussi bien de nobles dames au jardin que des fées à la fontaine. La nature de la scène est donc aussi le sujet d'un questionnement. L'enluminure a pour thème l'hallucination causée par l'imagination d'une femme amoureuse mais la représentation de la fée, qui transparaît dans celle de Guenièvre, rappelle qu'il pourrait s'agir d'une véritable manifestation merveilleuse. La comparaison de la reine à la fée n'est pas aussi nette qu'aux siècles précédents, la scène est simplement imprégnée de merveilleux pour exprimer l'« inquiétante étrangeté » des lieux⁵⁷⁰.

2.2.2. Les dames et demoiselles : des avatars des fées et des enchanteresses

La figure de la fée se profile également derrière celle de nombreuses demoiselles qui parsèment le roman de *Lancelot*⁵⁷¹. Les demoiselles ne sont pas appelées « fées », cependant leur contexte d'apparition, les événements parfois étranges auxquelles elles sont liées, leur comportement, leur beauté, leur aura mystérieuse, les rapprochent souvent des fées. Les images, qui encouragent l'imagination, favorisent cet amalgame⁵⁷².

Dans cette partie, nous nous intéresserons aux demoiselles qui, dans le texte et les images, possèdent des caractéristiques les rattachant au type de la fée-amante⁵⁷³. Nous étudierons les représentations d'Amable, une jeune fille rencontrée par Lancelot alors qu'elle partage un luxueux repas avec son frère Carmadain et une demoiselle. Amable n'est qualifiée

⁵⁷⁰ LARANJINHA Ana Sofia, « La fontaine aux fées dans le Lancelot en prose, roman anonyme du XIII^e siècle », *Revista da faculdade de letras-Linguas e Literaturas*, 2004, p. 175.

⁵⁷¹ Les fées « auront une nombreuses descendance dans ces pucelles et demoiselles des romans arthuriens, surtout des romans en prose, qui dans les landes et les forêts semblent à l'affût des chevaliers errants pour leur offrir sans beaucoup de façons le "repos du guerrier" » (FRAPPIER Jean, 1973, p. 47). Anne Berthelot souligne également que « toutes ces femmes qui accèdent rarement à une véritable individualisation demeurent très proches de l'archétype féerique » (BERTHELOT Anne, 2004, p. 110).

⁵⁷² Par exemple, nous avons vu que les dames, les demoiselles et les fées interviennent parfois dans des situations ayant des points communs, ce qui conduit naturellement les enlumineurs à les représenter dans des scènes aux thèmes et/ou aux compositions analogues. L'association formelle, justifiée par celle thématique, peut aussi être signifiante pour assimiler ou, au contraire, opposer les personnages. De plus, les représentations d'une rencontre dans la forêt entre un chevalier et une demoiselle, souvent montée à cheval, peuvent faire ressortir le caractère inattendu, soudain, de l'apparition de la figure féminine dont la nature et les intentions posent, de fait, question. Voir notre thèse partie I, chap. 2, p. 83-95 et partie II, chap. 1, p. 149-160.

⁵⁷³ HARF-LANCNER Laurence, 2003 et 1984, « Fairy Godmothers and Fairy Lovers », dans FENSTER S. Thelma (dir.), 2000, p. 135-151.

ni de fée, ni d'enchanteresse. Pourtant, la rencontre avec Lancelot a lieu sous deux sycomores près d'une fontaine « bele et clere » (les mêmes termes sont utilisés pour décrire la source du Val sans retour de la fée Morgane) à l'eau empoisonnée par des couleuvres⁵⁷⁴. Ces éléments sont des marqueurs spatiaux du merveilleux féerique. Lancelot, assoiffé, boit l'eau de la fontaine ce qui le rend gravement malade. Amable le soigne grâce à des herbes dont elle connaît les vertus médicinales⁵⁷⁵. Mais les soins de la demoiselle, éprise de Lancelot, ont une condition : le chevalier doit lui offrir son amour, sinon elle cessera de s'occuper de lui. Amable est semblable à une fée dont l'amour suppose généralement des conditions et des règles à respecter. De plus, telle une fée-amante, elle inspire l'amour car Lancelot est séduit par la demoiselle et aurait succombé à ses charmes s'il n'était pas fidèle envers Guenièvre⁵⁷⁶. Amable est puissante, garante de la vie ou de la mort du héros. Elle est aussi très belle⁵⁷⁷, guérisseuse, mais l'envenimement de la fontaine renvoie à la dangerosité de son amour⁵⁷⁸.

⁵⁷⁴ « la demoiselle est dessinée sur le modèle de la fée-amante des lais bretons » (BERTHELOT Anne, « Du lac à la fontaine : Lancelot et la fée-amante », *Médiévales*, n°6, 1984, p. 5). Consulter également LARANJINHA Ana Sofia, « La fontaine aux fées dans le Lancelot en prose, roman anonyme du XIII^e siècle », *Revista da faculdade de letras-Linguas e Literaturas*, 2004, p. 169-184 ; DEMAULES Mireille, « Lancelot et l'envenimement : une rêverie tristanienne », dans SÉGUY Mireille (dir.), 1996, p. 81-99 ; TOURY Marie-Noëlle, « Le mortel et la fée dans les textes narratifs du XII^e siècle jusqu'en 1225 », dans FERLAMPIN-ACHER Christine, HÜE Denis (dir.), 2002 ; GALLAIS Pierre, 1992.

⁵⁷⁵ Amable, qui connaît les pouvoirs des plantes, rappelle la Dame du lac guérissant Lancelot de sa folie. Mais elle est aussi associée au thème de l'empoisonnement, ce qui l'apparente à la fée Morgane qui utilise le poison pour garder Lancelot auprès d'elle. Cependant le savoir d'origine naturelle d'Amable l'assimile surtout à une enchanteresse ou à une sorcière (GINGRAS Francis, 2002, p. 125). Ainsi, la relation entre poison et amour fait penser aux épisodes où Brisane et la fausse Guenièvre utilisent des breuvages pour abuser Lancelot ou Arthur.

⁵⁷⁶ Une fois Lancelot guérit, le chevalier et Amable s'échangent une ceinture et une agrafe d'or en signe d'engagement mutuel. Lancelot, reconnaissant envers la demoiselle, lui témoigne ainsi son affection. La reine Guenièvre qui, plus tard dans le récit, rencontre Amable lors d'un tournoi, s'aperçoit que la jeune fille porte la ceinture de Lancelot et en est fortement irritée.

⁵⁷⁷ « fu encore bone pucele et estoit si bele de cors et de façon que en tout le païs n'avoit si bele ne chevalier si poissant que volentiers ne le preïst pour sa biauté ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 154, §144. L'insistance sur la beauté remarquable d'Amable indique que celle-ci, même si elle demeure abstraite (pas de description précise), relève de la merveille.

⁵⁷⁸ L'empoisonnement de Lancelot se produit d'ailleurs immédiatement après qu'Amable soit tombée amoureuse du chevalier. Il y a donc probablement un lien de cause à effet entre les deux événements. *Ibid.*, p. 155 et ss.

Nous analyserons ensuite des enluminures figurant de séduisantes jeunes femmes abritées sous une tente⁵⁷⁹ qui sont aussi des évocations du merveilleux féerique. Les images mettent en avant la grande beauté et le pouvoir de fascination de ces demoiselles, liées de même que la fée à un imaginaire érotique⁵⁸⁰, sur les chevaliers. Elles jouent également sur le montré et le dissimulé, les demoiselles s'exposant ou se cachant au regard des chevaliers, peut-être pour les attirer, à l'instar de fées-amantes, ou masquer leur véritable nature. La tente semble matérialiser l'entrée d'un Autre monde, souvent gardé par un nain ou des chevaliers agressifs, préfigurant le risque pour le héros d'y pénétrer. Les demoiselles dans un pavillon reflètent le goût du chevalier errant pour la quête de l'inconnu.

a. Amable

Amable est représentée dans douze manuscrits de notre corpus⁵⁸¹. Plusieurs images illustrent des épisodes postérieurs à l'empoisonnement de Lancelot à la fontaine⁵⁸². Mais la majorité des enluminures (treize sur dix-huit au total) sont relatives à ce dernier. Huit images figurent Lancelot se joignant au repas d'Amable⁵⁸³ qui évoque par sa richesse les banquets aristocratiques et revêt aussi un aspect incongru car il se déroule en pleine nature (des mets et de la vaisselle sont placés sur une nappe blanche posée à même le sol ou sur une table). L'abondance alimentaire caractérise d'ailleurs souvent les royaumes des fées et peut être

⁵⁷⁹ Bénédicte Milland-Bove considère les demoiselles au pavillon comme les actrices les plus secondaires du roman de *Lancelot*. MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006, p. 432-434. Leur fonction, liée au merveilleux et à l'amour, est surtout symbolique. Francis Gringras remarque sur ce point que la tente est un « élément caractéristique du cadre de la rencontre féerique » et érotique car il rappelle l'environnement calfeutré de la chambre à coucher. GINGRAS Francis, 2002, p. 279.

⁵⁸⁰ HARF-LANCNER Laurence, « Fairy Godmothers and Fairy Lovers », dans FENSTER S. Thelma (dir.), 2000, p. 135-151.

⁵⁸¹ Bonn S. 526 ; Londres BL Add. 10293 ; Paris BnF fr. 111, fr. 115, fr. 122, fr. 123, fr. 333, fr. 344, fr. 1422 ; New-Haven, Yale University, Beinecke 229 ; New-York Morgan 805-806 ; Oxford BL Douce 199.

⁵⁸² Elles montrent soit l'épisode où Lancelot sauve Amable qui est menacée de viol par un cousin germain du roi Claudas (Londres, BL, Add. 10293, folios 289 et 289v ; Paris, BnF, fr. 111, folio 179), soit la rencontre entre Gauvain et la demoiselle qui lui donne des nouvelles de Lancelot (Bonn, S. 526 ; Oxford, BL, Douce 199). Amable, d'abord proche d'une fée ou d'une enchantresse, devient ensuite une jeune fille en détresse ou une informatrice, circulant à cheval, comme il y en a beaucoup d'autres dans le *Lancelot du Lac*. Elle mêle donc plusieurs types de personnages féminins. Voir BERTHELOT Anne, « Du lac à la fontaine : Lancelot et la fée-amante », *Médiévales*, 1984, p. 3-17.

⁵⁸³ Excepté dans Oxford BL Douce 199 ; Paris BnF fr. 1422 et fr. 122 où la représentation du repas est omise.

perçue comme une merveille. De plus, Amable apparaît à un moment idéal pour Lancelot qui souffre de la chaleur et a besoin de se reposer et de boire. La demoiselle semble répondre au désir du chevalier, qui ne résiste pas à son invitation. Des images ont pour sujet l'envenimement de Lancelot – qui boit l'eau de la fontaine (New-Haven Beinecke 229 ; BnF fr. 123), remplit (New-York Morgan 805) ou reçoit (Bonn S. 526) la coupe contenant le liquide empoisonné. Amable paraît être une jeune fille accueillante avec son invité, cependant, il est aussi suggéré qu'elle pourrait être responsable de l'empoisonnement de Lancelot. L'ambiguïté de la demoiselle est soulignée pour inciter le lecteur à s'interroger sur l'identité du personnage. Ainsi, dans le manuscrit Beinecke 229 (registre inférieur de la miniature du folio 31, seconde colonne), Lancelot est représenté attablé avec Amable, Carmadain et deux demoiselles⁵⁸⁴ (Fig. 137). La table, couverte d'une nappe blanche, est étendue sur l'herbe sous trois arbres. La fontaine n'est pas figurée, mais le chevalier s'apprête à boire son eau contenue dans une coupe qu'il porte à sa bouche. Les demoiselles semblent inciter Lancelot à se servir : celle de gauche désigne la nourriture disposée sur la table ; celle de droite saisit un pot à eau. Les trois jeunes filles regardent Lancelot, au centre de l'attention. Plusieurs éléments révèlent l'attirance d'Amable pour le héros : Carmadain pointe le doigt vers sa sœur qu'il paraît montrer à Lancelot. Le chevalier et la demoiselle échangent leurs regards et paraissent tendre leurs mains droites l'un vers l'autre pour se les saisir, comme le feraient des amoureux. La scène rappelle celle de la rencontre entre Lancelot et Guenièvre, arrangée par Galehaut, en présence de témoins féminins. Les trois demoiselles évoquent, de plus, les trios de fées ou d'enchanteresses fréquents dans la littérature médiévale. Le charme d'Amable semble agir sur Lancelot, le lien est opéré entre l'attirance de la jeune femme pour le chevalier et l'absorption du poison. La demoiselle située derrière Amable, qui regarde cette dernière et tient le pot à eau, renforce ce lien. Une autre interprétation de l'épisode, soulignant aussi la probable culpabilité d'Amable, est donnée dans une miniature du manuscrit de Bonn S. 526 (folio 348v). Lancelot, à cheval, s'approche d'Amable et d'une demoiselle en train de déjeuner. Les jeunes filles regardent le chevalier (Fig. 138). L'une d'elle, sans doute Amable, lève et tend une coupe de boisson à Lancelot. Cette coupe pourrait être celle qui servira au héros à boire l'eau infestée de la source, à moins qu'elle ne soit déjà remplie de poison. L'image anticipe l'épisode suivant de l'envenimement et exprime clairement le danger

⁵⁸⁴ Selon le texte, il n'y a que deux demoiselles – dont Amable – en train de déjeuner. La troisième femme dans l'image doit être la vieille demoiselle qui voyage avec Lancelot et arrive avec lui à la fontaine.

qu'Amable représente pour Lancelot⁵⁸⁵. La demoiselle n'est pas sans rappeler la fée Morgane qui est parfois montrée dans les images offrant un breuvage empoisonné au chevalier. Le cas du manuscrit Morgan 805 (New-York, folio 231v) diffère des exemples précédents (Fig. 139). La fontaine est cette fois figurée, au milieu de la miniature. Amable, au centre de la table, est entourée de Carmadain et de Lancelot. La demoiselle et son frère regardent Lancelot qui plonge une coupe dans l'eau de la fontaine coulant sous deux arbres. Le chevalier ne remarque pas les deux serpents s'échappant de la fontaine⁵⁸⁶. Amable fait un geste – main levée index pointé – semblant exprimer une mise en garde ou signaler un danger. La demoiselle serait au courant de l'empoisonnement de l'eau, néanmoins elle laisse faire Lancelot. C'est une autre manière, pour les enlumineurs, d'indiquer l'implication possible d'Amable dans l'envenimement de la fontaine. L'association d'une figure féminine à l'élément aquatique⁵⁸⁷ et aux reptiles dans une image est d'ailleurs très négative. Elle renvoie à des créatures surnaturelles inquiétantes, telle Mélusine – fée serpente dotée du pouvoir de métamorphose –⁵⁸⁸ ou les sirènes, autres êtres hybrides⁵⁸⁹. La fée et la sirène reflètent la conception d'une féminité angoissante. De même, la femme liée au serpent symbolise le mal,

⁵⁸⁵ David-Jonathan Benrubi explique à ce sujet que « Le motif du geste de la coupe tendue à table [...] permet souvent de symboliser non seulement l'établissement de la paix [...] mais aussi l'exercice d'une domination symbolique d'un individu sur un autre (ou son refus) » (« La Cène et les autres festins : brèves remarques sur l'iconographie des repas sacrés et profanes », dans HECK Christian (dir.), 2013, p. 89-107, citation p.93). Le geste d'Amable pourrait donc dans cette image exprimer l'ascendant de la demoiselle sur Lancelot qu'elle rend malade et sera la seule à pouvoir soigner.

⁵⁸⁶ La duplication de plusieurs éléments (arbres, serpents, personnages, temps de l'action) dans l'épisode constituerait un vestige de l'appartenance d'Amable à l'Autre monde. Ils signalent au lecteur l'anormalité de la scène et suggèrent la dualité de la demoiselle. Les reptiles associés à cette femme-fée rappellent d'ailleurs les deux dragons gardiens du Val sans retour de Morgane. LARANJINHA Ana Sofia, « La fontaine aux fées dans le Lancelot en prose, roman anonyme du XIII^e siècle », *Revista da faculdade de letras-Linguas e Literaturas*, 2004, p. 169-184.

⁵⁸⁷ L'élément aquatique associé à la féminité est souvent lié à la sexualité, à un univers érotique (celui attaché aux fées et sirènes, mais aussi à des figures bibliques comme Bethsabée ou Suzanne au bain suscitant le désir charnel du roi David ou de deux vieillards).

⁵⁸⁸ Charles Méla évoque à ce sujet les « amours mélusiniens » d'Amable et de Lancelot. MÉLA Charles, 1984, p. 375.

⁵⁸⁹ « Bien entendu, le caractère aquatique des fées est aussi associé à leur beauté charnelle et à l'amour sexuel, évoqués par le thème de la rencontre d'une fée qui se baigne ou à proximité d'une fontaine, et il ne peut que faire songer aux sirènes, figures de la sexualité ». GUERREAU-JALABERT Anita, « Fées et chevalerie : observations sur le sens social d'un thème dit merveilleux », *Actes des Congrès de la SHMESP*, n°25, 1994, p. 143. Voir sur l'iconographie de la sirène LECLERCQ-MARX Jacqueline, 1997.

le péché, comme Ève confrontée à la tentation⁵⁹⁰ ou les allégories féminines de la Luxure qui, par exemple sur les tympan sculptés du Jugement Dernier, se font mordre les parties sexuelles par des serpents ou des crapauds, animaux du bestiaire infernal⁵⁹¹. La fontaine aux couleuvres « grans et hidouses et longes⁵⁹² » vers laquelle Lancelot est irrésistiblement attiré reflète l'amour nocif d'Amable.

D'autres images figurent la convalescence de Lancelot qui est soigné par Amable (BnF fr. 333) ou alité tandis que la demoiselle amoureuse contemple la beauté du chevalier (Londres Add. 10293 ; New-York Morgan 805). Les représentations d'Amable renvoient explicitement à celles des fées avec lesquelles la jeune fille partage plusieurs points communs. Une miniature du manuscrit fr. 333 (BnF, folio 24v) montre Amable soignant Lancelot (Fig. 140). La demoiselle guérit le chevalier grâce à une sorte de racine qu'elle lui fait avaler. La nature est importante dans l'image (prairie parsemée de diverses plantes et fleurs, arbres, source). L'espace de la fontaine, à droite, est distingué de celui de provenance du chevalier, à gauche, grâce à la couleur du fond qui varie, passant de l'or à un damier rouge. Ce changement, qui met en valeur la scène de guérison, signale aussi que Lancelot est passé dans un autre monde, possiblement féerique. De plus, le chevalier est inconscient (yeux clos). Or, cela est récurrent lors de sa confrontation avec une fée, par exemple dans les scènes d'enlèvement ou d'emprisonnement de Lancelot par Morgane qui lui fait respirer ou ingérer des poisons pour le maintenir en état de sommeil. L'image évoque aussi l'épisode où la Dame du lac découvre Lancelot fou, endormi dans la forêt, et le soigne grâce à des herbes et des onguents. Amable est, dans le manuscrit fr. 333, une figure de fée guérisseuse en apparence plutôt bienfaisante, toutefois l'image d'une fée effrayante, à l'instar de Morgane, ou d'une sorcière n'est pas loin. Le rapprochement entre Amable et Morgane est également perceptible dans le manuscrit Morgan 805 (New-York folio 231v, partie droite de la miniature). Lancelot, assoupi, est allongé nu dans un lit tandis qu'Amable (en bleu) et une demoiselle discutent au sujet du malade (voir Fig. 139). L'image ne peut que faire penser aux représentations, dans

⁵⁹⁰ SCHMITT Jean-Claude, 2002.

⁵⁹¹ Le mal de Lancelot serait une sorte de lèpre (perte des ongles et des cheveux, corps enflé) considérée au Moyen Âge comme une maladie vénérienne. Les serpents sortant de l'eau, la chaleur étouffante poussant Lancelot à boire, symbolisent l'échauffement charnel et révèlent l'identité de fée maléfique d'Amable. LARANJINHA Ana Sofia, « La fontaine aux fées dans le Lancelot en prose, roman anonyme du XIII^e siècle », *Revista da faculdade de letras-Linguas e Literaturas*, 2004, p. 182-183.

⁵⁹² POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 156, §147.

d'autres manuscrits, du héros alité dans une chambre du château de Morgane qui le retient prisonnier. Lancelot, drogué par les breuvages de la fée, est endormi. Morgane – accompagnée de demoiselles – est figurée au chevet du chevalier qu'elle regarde car il est l'objet de son désir. D'une certaine façon, Amable emprisonne aussi Lancelot car, en tombant malade lorsqu'elle comprend que son amour n'est pas réciproque, elle contraint le chevalier – qui dépend des soins de la demoiselle pour survivre – à rester à ses côtés. La fée-amante semble se profiler derrière cette image d'Amable.

La nature féerique d'Amable ne fait, d'après ces enluminures, aucun doute. La plupart des images – lorsqu'elles ne représentent pas une simple scène de rencontre – signifie de manière évidente ou plus implicite le rôle de la demoiselle dans l'envenimement de Lancelot qui tient une coupe d'eau contaminée ou boit le liquide, se servant parfois directement à la source. La demoiselle, séduite par le jeune homme, le regarde faire ou lui donne la coupe. Les enluminures clarifient la relation de cause à effet suggérée par le texte entre les sentiments d'Amable pour le chevalier et l'empoisonnement de ce dernier. D'ailleurs, lorsqu'Amable est figurée auprès du héros malade et alité, elle fait songer à des images de la négative fée Morgane qui empoisonne volontairement Lancelot. Le caractère malfaisant, sombre, de la fée-amante prime sur la fonction positive de la demoiselle guérisseuse qui n'est vraiment montrée que dans le manuscrit fr. 333.

b. Demoiselles sous une tente

L'aspect obscur des jeunes filles que les chevaliers rencontrent par hasard se manifeste aussi dans les représentations de demoiselles au pavillon, avatars des fées-amantes séductrices⁵⁹³ dont la tenture symbolise l'identité mystérieuse, simultanément dévoilée et dissimulée aux yeux des personnages masculins. Parmi ces personnages, nous concentrerons

⁵⁹³ La fée, rationalisée, est progressivement remplacée par les figures de demoiselles (HARF-LANCNER Laurence, 2003 et 1984). C'est d'ailleurs dans un pavillon qu'une demoiselle au service de la fée Morgane tente, pour satisfaire sa maîtresse, de séduire Lancelot. Le récit précise que le pavillon est celui où Morgane a l'habitude de dormir au Val sans retour. La demoiselle se glisse dans le lit de Lancelot et essaie d'embrasser de force le chevalier qui la repousse et s'enfuit. Mais la jeune fille le retient par un bout de chemise qu'elle déchire (l'épisode évoque celui où l'épouse de Putiphar saisit le manteau de Joseph qui parvient à se dérober) puis le poursuit à l'extérieur du pavillon. Cette scène cocasse est représentée dans deux manuscrits du *Lancelot* datant du début du XV^e siècle (Arsenal 3480, folio 33 et fr. 118, folio 299v).

notre analyse sur la cousine du roi des Cent Chevaliers – représentée dans dix manuscrits –⁵⁹⁴, sur la nièce de Groadain et sur la fille du roi Agrippe – figurées chacune dans quatre manuscrits –⁵⁹⁵ dont les affinités avec le monde des fées sont insinuées par le texte du *Lancelot*. En effet, l’irruption des demoiselles dans le récit a toujours lieu dans des circonstances imprévues et étonnantes :

— Lancelot rencontre la fille du roi des Cent Chevaliers lorsqu’il décide d’entrer dans un pavillon afin de s’y reposer. À l’intérieur du pavillon éclairé par deux cierges, il voit une jeune fille sur un lit accompagnée d’un nain laid et difforme⁵⁹⁶. La demoiselle, qui revient du tournoi de Péningue, est d’une très grande beauté. Lancelot lui demande l’hospitalité pour la nuit mais elle refuse par peur de la colère de son ami. Le héros décide de rester malgré tout, c’est alors que deux chevaliers arrivent au pavillon et combattent Lancelot qui les vainc. Le déclenchement du combat semble être la conséquence du non respect par le chevalier de l’interdit posé par la demoiselle.

— Plusieurs éléments similaires se retrouvent dans l’épisode de la rencontre entre Gauvain et la nièce de Groadain. Gauvain – après avoir assisté près de la « fontaine au pin » à l’humiliation d’Hector, battu et emmené par le nain Groadain – arrive à un pavillon situé dans une prairie près d’une rivière (le contexte géographique typique du merveilleux féerique – en particulier l’eau – signale que le chevalier pénètre dans un Autre monde). Gauvain, par curiosité, regarde dans le pavillon et assiste à la scène suivante : « [...] et voit el milieu del paveillon une couche aournee de moult grande richece. En cele couche gisoit une damoisele moult bele, sé chavex par ses espaulles, qui moult estoient bel ; et deriere li estoit une pucele qui li pignoit de un pigne d’ivoire d’or ouvré, et par devant en avoit une qui li tenoit un mireor et un capel⁵⁹⁷ ». La description précise de la scène, l’insistance sur la beauté de la jeune fille,

⁵⁹⁴ Pour les références des manuscrits, voir les annexes, tableau 10, p. 24-25.

⁵⁹⁵ La nièce de Groadain est représentée dans les manuscrits Add. 10293 ; Morgan 805 ; Arsenal 3481 et fr. 112(1), et nous trouvons des images de la fille du roi Agrippe dans les manuscrits Add. 10293 ; Morgan 805 ; Arsenal 3481 et fr. 123.

⁵⁹⁶ Voir la description de la scène dans POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 631, §562. La laideur physique du nain reflète sa nature maléfique (GINGRAS Francis, 2002, p. 175). Consulter également sur ce sujet TIÉVANT Pascale, « Le nain, une figure dé-mesurée, dans les enluminures des manuscrits profanes des XIV^e et XV^e siècles en France », *Médiévales*, 2014, p. 105-119 ; LECOUTEUX Claude, 2003 [1988] ; MARTINEAU Anne, 2003 ; FERLAMPIN-ACHER Christine, 2002.

⁵⁹⁷ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 618, §628.

révèlent que celles-ci sont extraordinaires⁵⁹⁸. Elles indiquent aussi une volonté des auteurs de transmettre l'émotion de Gauvain au lecteur en marquant son esprit et son imagination grâce à une image visuellement forte. Ainsi, la scène correspond à la définition de la merveille en tant que spectacle saisissant. La jeune fille accuse ensuite Gauvain de ne pas avoir secouru Hector (qui est l'ami de la demoiselle). Le chevalier insiste auprès d'elle pour connaître l'identité d'Hector qu'il ignore. Comme pour la cousine du roi des Cent Chevaliers, le refus de la demoiselle est suivi de l'agression du chevalier, cette fois par le nain Groadain⁵⁹⁹. Celui-ci est l'oncle de la demoiselle, dont la parenté avec cette créature constitue un indice de sa nature néfaste. La rencontre avec la nièce de Groadain annonce une nouvelle épreuve à surmonter pour Gauvain qui doit vaincre le nain avant d'en apprendre plus sur Hector.

— La notion d'épreuve est aussi présente dans l'épisode où Bohort, invité à dîner dans un pavillon, entend pendant le repas les plaintes de la fille du roi Agrippe provenant d'une autre tente. Le chevalier entre dans le pavillon et découvre une demoiselle dont la poitrine et le ventre sont enserrés par des bandes de fer. Le texte détaille la scène pour saisir d'effroi le lecteur⁶⁰⁰. Il nous apprend également que la demoiselle est traitée de la sorte car son père Agrippe, roi de Brangoire, est en guerre contre le roi de Vadalon. La jeune fille, pour tuer ses ennemis, a empoisonné la fontaine qui alimentait ces derniers en eau⁶⁰¹. Le roi de Vadalon l'a condamnée par vengeance à une mort atroce dans de terribles souffrances. Bohort libère la demoiselle en brisant les bandes de fer à la force de ses bras. La jeune fille semble avoir le pouvoir de décupler la puissance du chevalier qui accomplit un exploit incroyable.

⁵⁹⁸ « D'une manière générale, les créatures les plus ordinaires, celles que le lecteur peut imaginer selon les lois du monde réel, ne sont pas décrites. Seules celles qui, d'une façon ou d'une autre, relèvent de la merveille, ne serait-ce que parce qu'elles bouleversent les canons éthico-esthétiques, sont dignes d'être décrites ». MILLAND-BOVE Bénédicte, 2006, p. 99. Consulter aussi VALETTE Jean-René, « Pour une poétique du personnage merveilleux : la fabrique des fées », CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), actes de colloque du CUERMA, 2007 et « La beauté du merveilleux », dans BÉLY Marie-Étiennette, VALETTE Jean-René (dir.), 1999.

⁵⁹⁹ Christine Ferlampin-Acher constate que Groadain est le seul nain nommé sur les vingt-cinq que contient le *Lancelot du Lac*. L'agressivité du personnage est caractéristique des traits mythiques des nains, souvent violents envers les humains, tandis que la plupart des autres nains du *Lancelot* sont des êtres faibles dépendants de la protection des chevaliers. FERLAMPIN-ACHER Christine, 2002, p. 272 et ss.

⁶⁰⁰ « Si oste desor li un samit dont ele estoit couverte jusc'al nonbril. Et il resgarde, si voit qu'ele estoit loïe parmi le pis d'une benche de fer si durement et si estroitement que la char estoit trenchie em pluisours lix, si que ele en avoit le pis tot sanglent ; et endroit le nonbril en avoit ele une autre aussi estroite ou plus. " Sire, fait ele, a il ci assés de dolour ? Et saciés de voir que desous ces .II. benches est la car toute pourrie " ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, 2003, p. 1498, §66.

⁶⁰¹ Nous retrouvons le thème de la fontaine empoisonnée également associé à Amable.

Les enluminures transmettent surtout le pouvoir de fascination sur les chevaliers de ces trois personnages énigmatiques à la forte charge érotique⁶⁰². Les demoiselles au pavillon semblent dans les images du *Lancelot* personnifier l'idée de Séduction, être l'émanation du désir masculin⁶⁰³. Elles partagent d'ailleurs des attributs et des attitudes communs avec certaines figures et allégories de l'iconographie médiévale symbolisant la séduction féminine.

Les images de la cousine du roi des Cent Chevaliers représentent différents instants de l'épisode. La plupart montrent l'arrivée de Lancelot au pavillon (Londres Add. 10293 ; New-Haven Beinecke 229 ; Oxford Douce 199 et Rawl. Q.b.6 ; BnF fr. 339, fr. 344, fr. 1423, fr. 12573, fr. 111), d'autres illustrent son combat contre les chevaliers (New-Haven Beinecke 229 ; Manchester Ryl. French 1) ou son départ une fois victorieux (BnF fr. 111). La demoiselle est toujours située à l'intérieur du pavillon, le plus souvent allongée sur un lit, parfois assise (dans seulement trois manuscrits : BnF fr. 339, fr. 12573 ; Oxford Rawl. Q.b.6). Au XIV^e siècle (1320-1330), dans une initiale du manuscrit d'Oxford Rawl. Q.b.6, Lancelot, qui vient de descendre de cheval, se trouve à l'entrée du pavillon sous lequel est assise la cousine du roi des Cent Chevaliers (Fig. 141). Les personnages se saluent, néanmoins le geste de Lancelot est ambigu : sa main est en effet placée d'une telle manière que le chevalier semble tirer vers lui le tissu pour ouvrir le pavillon et ainsi mieux voir la demoiselle en partie masquée. Or, l'écartement d'une tenture – que ce soit celle de rideaux ou, comme ici, d'une tente – peut dans certains cas servir de symbole sexuel dans l'iconographie médiévale⁶⁰⁴. De plus, deux cierges allumés sont situés à l'entrée du pavillon entre Lancelot et la demoiselle

⁶⁰² La tente est souvent un lieu associé à la sexualité, à l'initiation amoureuse par une femme mystérieuse. Perceval par exemple, dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, rencontre peu de temps après avoir quitté sa mère une demoiselle endormie sur un lit sous une tente située près d'une source dans une prairie. Perceval, très maladroit, vole des baisers et un anneau à la jeune fille. Jacques Le Goff rappelle à ce sujet que la forêt est au Moyen Âge considérée comme un désert (la mère de Perceval est d'ailleurs surnommée « la veuve dame de la déserte forêt perdue »). L'environnement sylvestre du chevalier errant est comparable à celui désertique du saint ermite – à l'instar de saint Antoine – qui, d'après l'historien, symbolise une recherche de pureté sexuelle plutôt que de solitude. Or, saint Antoine subit au désert la tentation d'un diable travesti en femme, comme le chevalier subit celle de belles pucelles à la tente auxquelles il doit résister. LE GOFF Jacques, 1999, p. 572.

⁶⁰³ Voir sur ce point FERRANTE Joan, 1975. La chercheuse explique que la femme de la littérature courtoise agit comme un miroir sur lequel l'homme projette son image féminine idéale, fantasmée, qui renvoie aussi à une image valorisante de lui-même (p. 66-74) : « The woman the poet [ou le héros chevalier] loves is a mirror in which he sees his ideal self, what it might be » (p. 67). Or le miroir, artificiel ou naturel (fontaine possédant aussi la capacité de refléter), est justement associé dans le texte et les images du *Lancelot* à plusieurs figures féminines étudiées dans ce chapitre (Guenièvre ; Amable ; nièce de Groadain).

⁶⁰⁴ Sur le symbolisme des rideaux écartés, voir surtout EBERLEIN Johann Konrad, 1982.

qui effleurent chacun une flamme de leur main tendue vers l'autre. Le cierge, à cause de sa forme phallique et de son lien avec le feu, est aussi parfois une métaphore érotique. Il n'est pas anodin que les deux personnages en soient si près, particulièrement la jeune fille qui touche l'extrémité du cierge. Ainsi, une scène *a priori* banale de rencontre entre un chevalier et une demoiselle prend un sens tout particulier, indiquant que la cousine du roi des Cent Chevaliers est perçue comme une incarnation de la tentation sexuelle.

Au XV^e siècle (c. 1480), une miniature du manuscrit fr. 111 (BnF) exprime au contraire la résistance du héros qui ne succombe pas aux charmes de la belle (Fig. 142). Le chevalier vient de tuer son adversaire, gisant mort au sol. Il se détourne du pavillon pour quitter les lieux. La tente ouverte dévoile la demoiselle étendue sur un lit qui regarde Lancelot et paraît essayer de le retenir (ses mains ouvertes sont dirigées vers le chevalier). La jeune fille ignore totalement la mort de celui qui l'a défendu auquel elle ne prête aucune attention, à l'inverse du nain qui le regarde d'un air effrayé. L'image représente une demoiselle séductrice alors que, d'après le texte, elle devrait être en proie à un grand chagrin. Par ailleurs, la construction de l'image est intéressante car la position du cadavre du chevalier, parallèle à celui de la demoiselle allongée qui s'y superpose, semble signifier qu'il est le gardien des lieux et de la jeune femme⁶⁰⁵. L'Autre monde est celui des êtres merveilleux – fées, nains – et aussi des morts réunis dans la même zone de l'image délimitée par la forme triangulaire de la tente. L'étrange attitude impassible de la demoiselle, sa visible attirance pour Lancelot, son association avec le nain et le mort, manifestent son appartenance probable à un Autre monde.

Le manuscrit de la BnF fr. 112(1), également daté de la fin du XV^e siècle (c. 1470), contient la représentation de la nièce de Groadain qui nous paraît être la plus fidèle à la description de l'épisode dans le roman et celle exprimant le mieux l'émerveillement de Gauvain face à la demoiselle (Fig. 143). La jeune fille, couchée sur un lit sous une tente, est vêtue d'une robe rouge et arbore une longue chevelure blonde. De chaque côté du lit se trouvent ses suivantes, l'une la coiffe avec un peigne en ivoire – objet luxueux que possèdent les femmes nobles⁶⁰⁶ –, l'autre lui tend un miroir pour qu'elle puisse regarder sa beauté. Le thème de la femme au miroir est fréquent dans l'art médiéval. Il sert à exprimer l'attrayante beauté de la femme mais aussi la méfiance que doit susciter cette beauté (le reflet du miroir

⁶⁰⁵ Le thème de la demoiselle étroitement surveillée et gardée évoque l'amour courtois où la femme est toujours difficile d'accès.

⁶⁰⁶ Sur les valves de miroir en ivoire et leur iconographie, voir entre autres CASTELFRANCHI Lana, 2005 ; GABORIT-CHOPIN Danielle, 2003 ; KOEHLIN Raymond, 3 vols., 1924.

est trompeur, il déforme la réalité) et à critiquer le narcissisme et la frivolité féminins. À ce thème s'ajoute celui de la femme se peignant qui illustre aussi un idéal de beauté et de grâce féminines. La jeune fille en train de se coiffer et de se contempler dans un miroir est une image de la séduction et, par extension, de la luxure⁶⁰⁷. Elle rappelle notamment la figure de la sirène, souvent associée au miroir et au peigne⁶⁰⁸. La sirène admire la beauté de son visage mais masque sous l'eau la monstruosité de la partie inférieure de son corps. Le miroir, qui dédouble le réel, symbolise la beauté illusoire de cette créature qui semble être une belle femme mais est en fait un effrayant être hybride. De même, le miroir de la nièce de Groadain souligne l'identité ambiguë et néfaste de la demoiselle⁶⁰⁹. Par exemple, le miroir que tient une sirène peinte dans la marge d'un manuscrit des *Heures à l'usage de Rouen* (c. 1460-1470) ne reflète pas un visage d'apparence humaine mais une tête repoussante⁶¹⁰ (Fig. 144). Il agit comme un révélateur de la vraie nature de la sirène aquatique qui, de plus, renvoie à la

⁶⁰⁷ Se peigner les cheveux en public est inconvenant pour une femme car cela est perçu comme une tentative de séduction (GRÖSSINGER Christa, 1997, p. 14). Le miroir et le peigne sont notamment des attributs des prostituées. La Grande Prostituée de Babylone (Apocalypse de Jean) tient parfois un miroir dans les images. Parmi les figures de roman, l'allégorie de l'Oisiveté dans le *Roman de la Rose* a des traits féminins. Oiseuse, amie de Déduit, garde l'entrée du jardin d'amour où hommes et femmes se divertissent en dansant la farandole. Elle accueille Amant à la porte du jardin. Oiseuse a les cheveux longs lâchés ou tressés et un miroir – parfois un peigne – comme attributs (voir par exemple Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, Paris, 2nd quart du XIV^e siècle (Paris, BnF, fr. 25526), folio 6, *Amant et Oiseuse*). Elle incarne la beauté superficielle, l'insouciance et la vanité d'une femme de l'aristocratie mondaine. Dans le même roman, l'allégorie de la Beauté peut aussi être représentée s'admirant dans un miroir. Consulter COLLY Nathalie, TESNIÈRE Marie-Hélène, cat. d'exposition, 2012 ; *Le Roman de la Rose, l'art d'aimer au Moyen Âge, Art de l'enluminure*, n°42, septembre-novembre 2012 ; DUBY Georges, chap. « Le Roman de la Rose », 1996 ; Notice « Roman de la Rose » dans HASENOHR Geneviève, ZINK Michel (dir.), t.1, 1992, p. 1308-1310 ; WALTER 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 de Chantilly (1982), 1984, p. 177-190. Édition : Guillaume de Lorris, Jean de Meung (auteurs), STRUBEL Armand (éd.), 1997 [1992].

⁶⁰⁸ Ce motif est récurrent dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge. Une sirène au miroir orne ainsi une initiale historiée du manuscrit 255 de Rennes (second quart du XIII^e siècle, folio 31v), et une autre (possédant aussi un peigne) décore la marge inférieure du folio 236 du manuscrit BnF fr. 111 (fin du XV^e siècle). Voir surtout LECLERCQ-MARX Jacqueline, 1997. Consulter aussi les notices « Luxuria », « Sirenen » et « Spiegel », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 3, col. 123-124 ; t. 4, col. 168-170, col. 188-190.

⁶⁰⁹ « La jeune fille dans la clairière est souvent, dans le *Lancelot*, séductrice, pour le pire plutôt que pour le meilleur. Parfois même, elle abuse celui à qui elle s'adresse ». COMBARIEU DU GRÈS Micheline, 2000, p. 300.

⁶¹⁰ *Heures à l'usage de Rouen*, Rouen, 1460-1470 (Aix-en-Provence, BM, ms. 0022), folio 115, *Sirène*, Maître de l'échevinage de Rouen.

dangereuse du pouvoir de séduction féminin car – comme cela est figuré dans les bestiaires – elle attire les hommes grâce à sa beauté et à sa voix puis les conduit à leur perte en les noyant. La nièce de Groadain, telle une sirène, met en danger Gauvain. La miniature, scindée en deux parties, est construite selon un fort contraste entre, d'une part, le chevalier en armure violemment agressé par le nain, d'autre part, l'espace intime de la chambre de la demoiselle, à l'abri dans le pavillon. Gauvain entrouvre la tente et se penche en avant, au point de se retrouver dans une position visiblement instable, pour observer et saluer la jeune fille. Il est absorbé par le spectacle qui s'offre à lui et ne remarque pas que son cheval est attaqué par le nain Groadain. Celui-ci frappe la monture du chevalier avec une lance, et non une épée comme l'indique le récit. Peut-être car l'épée est une arme noble qu'un nain aussi malfaisant que Groadain est indigne de posséder ? La blessure de l'animal saigne abondamment pour montrer la violence du coup porté qui est fatal. Un autre élément intéressant de l'image est le petit objet que la demoiselle tient dans sa main droite. Celui-ci nous semble être de forme circulaire, peut-être une sorte d'anneau, mais le texte mentionne seulement une guirlande (coiffe en forme de couronne : *chapel* dans le texte) portée par la suivante au miroir et qui n'est pas figurée. Un objet aurait-il été substitué par un autre afin d'indiquer que, malgré son attirante beauté, le cœur de la demoiselle est déjà pris ? Elle est en effet amoureuse d'Hector qu'elle souhaite épouser et refuse la proposition de Gauvain d'être son chevalier. Or, l'anneau est un signe d'appartenance, de fidélité amoureuse. Mais ce bijou est surtout lié dans le roman de *Lancelot* aux enchantements, qu'il fait ou défait selon les cas⁶¹¹. Morgane utilise un anneau magique pour garder Lancelot en son pouvoir alors que la Dame du lac en offre un au chevalier pour révéler les enchantements. L'anneau est donc à la fois lié à l'amour et au merveilleux dans l'imaginaire médiéval. L'enlumineur aurait pu vouloir, en empruntant le motif de l'anneau, signifier plus directement la nature merveilleuse de la demoiselle, rapprochée d'une fée ou d'une sirène par sa remarquable beauté et ses attributs, liée à un nain – une autre créature mythique – qui en assure la garde.

Parmi les images de la fille du roi Agrippe, celle du manuscrit de Londres Add. 10293 (XIV^e siècle) est particulièrement expressive (Fig. 145). Ce personnage donne également lieu à une représentation sans équivoque du caractère érotique des demoiselles au pavillon, avatars des fées-amantes. Alors que dans le récit Bohort sauve une femme en détresse, la miniature

⁶¹¹ Consulter la notice « Anneau magique », dans WALTER Philippe, *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, 2014, p. 35-36.

figure une scène fortement connotée sexuellement. Les personnages sont à l'intérieur du pavillon, entre des rideaux écartés, un motif dont nous avons auparavant expliqué la symbolique. Au centre de l'image, Bohort est penché au-dessus du lit dans lequel se trouve la fille du roi Agrippe. Il vient de retirer le bandeau de fer autour de la poitrine de la demoiselle, si bien que celle-ci dévoile entièrement ses seins nus au chevalier. D'autres éléments traduisent la beauté de la séduisante demoiselle, comme les cheveux longs, les pommettes et les lèvres roses. Bohort s'approche de la demoiselle pour enlever le second bandeau, très fin, enserrant le ventre. Mais il saisit en fait les draps du lit, comme s'il souhaitait découvrir le corps de la jeune fille. De plus, les personnages se regardent, leurs visages sont très proches et la fille du roi Agrippe tend sa main droite ouverte vers Bohort qu'elle semble inviter à la rejoindre. L'image ressemble plus à la représentation d'un couple d'amants se retrouvant qu'à celle d'un chevalier (Bohort est, de surcroît, un chevalier chaste dont la Dame du lac pensait qu'il demeurerait vierge) secourant une femme souffrante. La fille d'Agrippe est un bel appât pour Bohort dont l'attirance est clairement signifiée puisqu'il est dans une position improbable, exagérément penché en avant vers la demoiselle, et absorbé dans la contemplation de celle-ci.

Bien que les demoiselles à la fontaine ou au pavillon ne portent pas le nom de fée ni d'enchanteresse dans le texte, les images opèrent le rapprochement entre ces figures. Les demoiselles possèdent leur pouvoir de séduction et leur caractère maléfique. La singularité de leur contexte d'apparition et de leur apparence les fait paraître comme de véritables merveilles aux yeux des chevaliers. Ceux-ci sont attirés irrésistiblement par les jeunes filles qui leur donnent à voir ce qu'ils désirent. Ainsi, les images d'Amable sont centrées sur le repas opulent offert à Lancelot plutôt que sur la fontaine, élément important du décor pourtant peu figuré (seulement dans trois manuscrits : Londres Add. 10293 ; Paris BnF fr. 333 ; New-York Morgan 805). Les représentations de demoiselles sous une tente montrent des femmes alanguies sur un lit, ou laissant entrer les chevaliers dans leur chambre. Les demoiselles à la fontaine ou au pavillon sont donc de vraies figures de tentatrices. Il y a aussi un sens moral dans les images qui insistent sur le fait qu'il est dangereux pour les chevaliers de répondre à leur désir. Plusieurs enluminures représentent l'instant où Lancelot boit, ou s'apprête à boire, l'eau de la fontaine et indiquent que l'empoisonnement du héros est provoqué par Amable (cela peut être suggéré (New-Haven Beinecke 229) ou signifié de manière plus directe (Bonn 526 ; New-York Morgan 805). La scène de l'envenimement est préférée aux épisodes suivants relatifs aux soins apportés par la demoiselle à Lancelot. Lorsque ceux-ci sont

représentés, Amable ressemble à la fée Morgane (BnF fr. 339 ; New-York Morgan 805). Les images de demoiselles au pavillon contiennent des allusions sexuelles – par exemple dans le manuscrit d'Oxford Rawl. Q.b.6 (emploi d'une symbolique sexuelle avec la tenture ouverte ou les cierges allumés ; éléments agencés dans l'image de manière à indiquer le caractère érotique de la rencontre entre les personnages) – ou sont sans équivoque. Une image peut ainsi donner une interprétation très particulière d'un épisode au point de presque constituer un contresens par rapport au texte (le chaste Bohort et la fille du roi Agrippe torturée sont figurés comme des amants dans le manuscrit de Londres Add. 10293). La cousine du roi des Cent Chevaliers est quant à elle figée dans la posture de la belle séductrice au lit (BnF fr. 111). L'enlumineur du manuscrit fr. 112(1) (BnF) n'omet aucun détail de la rencontre entre Gauvain et la nièce de Groadain (excepté la guirlande). Il en ajoute au contraire un dans la main de la jeune fille : un petit objet qui pourrait être un anneau, symbole d'engagement amoureux et des enchantements, et concrétiserait l'identité de fée-amante de la demoiselle. Ces figures féminines ne sont pas individualisées mais forment un groupe homogène de personnages dont les représentations reflètent les dangers de l'amour. Les images suggèrent la provenance obscure et mystérieuse des demoiselles qui dissimuleraient sous de fausses apparences leur véritable identité.

III. LES FIGURES FÉMININES DU LANCELOT DU LAC ET L'ICONOGRAPHIE D'AUTRES ROMANS DE CHEVALERIE

1. LES FEMMES DANS LES ENLUMINURES DES MANUSCRITS DE CHRÉTIEN DE TROYES

Les romans en vers de Chrétien de Troyes⁶¹², datant de la fin du XII^e siècle, ont été une importante source d'inspiration pour les auteurs du *Lancelot-Graal*, en particulier du *Lancelot du Lac* en prose écrit au siècle suivant⁶¹³ qui en emprunte certains personnages et épisodes. L'écrivain champenois est le premier à raconter l'histoire du couple formé par Lancelot et Guenièvre et à donner dans son œuvre une place considérable et déterminante aux personnages féminins, comme l'indique le titre de son premier roman, *Érec et Énide* (c. 1165-1170), alliant le nom du héros à celui de son épouse⁶¹⁴. Il est, selon Myrrha Lot-Borodine, « le peintre de la femme »⁶¹⁵. Ses romans contiennent en effet de nombreuses figures de demoiselles, et quelques véritables héroïnes devenues de célèbres personnages de la littérature médiévale. Celles-ci constituent des archétypes féminins de la littérature courtoise⁶¹⁶, cependant elles possèdent également une individualité, chacune ayant des caractéristiques et des personnalités singulières⁶¹⁷ :

⁶¹² Chrétien de Troyes a écrit cinq romans (*Érec et Énide*, *Cligès*, *Yvain ou le chevalier au lion*, *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, *Perceval ou le conte du Graal*) mais nous ne traiterons pas du texte de *Cligès* dans ce chapitre car nous ne connaissons pas de manuscrit enluminé de ce roman qui soit conservé. Voir l'édition de ces textes dans la Bibliothèque de la Pléiade, POIRION Daniel (dir.), 1994 ou Chrétien de Troyes, *Romans*, suivis des Chansons et de *Philomena* en appendice, 1994.

⁶¹³ Consulter, entre autres, sur l'œuvre de Chrétien de Troyes : références bibliographiques : DOUGLAS Kelly, 2002 et 1976 ; études littéraires : DOUDET Estelle, 2009 ; LACY J. Norris, GRIMBERT Joan Tasker (dir.), 2005 [2008] ; WALTER Philippe, 1997 ; QUÉRUEL Danielle (dir.), actes de colloque, 1995 ; BAUMGARTNER Emmanuèle, 1992 ; Notice « Chrétien de Troyes » dans HASENOHR Geneviève, ZINK Michel (dir.), t.1, 1992, p. 266-280 ; MADDOX Donald, 1991 ; DOUGLAS Kelly, LACY J. Norris (dir.), 1987-1988 ; CHANDÈS Gérard, 1986 ; MÉLA Charles, 1984 ; FRAPPIER Jean, 1968 ; LOOMIS Roger Sherman, 1949 ; BEZZOLA Reto Raduolf, 1998 [1947].

⁶¹⁴ FRIES Maureen, « Female Heroes, Heroines, and Counter-Heroes... », dans FENSTER S. Thelma (dir.), 2000, p. 59-77.

⁶¹⁵ LOT-BORODINE Myrrha, 1979 [1961], p. 22.

⁶¹⁶ Voir notamment à ce sujet BORODINE Myrrha, 2011 [1909] ; DOUDET Estelle, « Chrétien de Troyes et l'amour courtois au XII^e siècle », *Histoire et images médiévales*, 38, 2011, p. 46-51 ; PAUPERT Anne, « L'amour au féminin dans les romans de Chrétien de Troyes », dans QUÉRUEL Danielle (dir.), actes de colloque, 1995, p. 95-106 ; LEFAY Marie-Noëlle, « Romans bretons et mythes courtois. L'évolution du personnage féminin dans

— *Érec et Énide*, inspiré par des lais bretons⁶¹⁸, raconte l'histoire du couple formé par Érec, fils du roi Lac, et Énide, fille d'un vavasseur. Après leur mariage, Érec délaisse ses devoirs de chevalier par amour, ce qui lui est reproché par son entourage, y compris son épouse. Il décide de reprendre le chemin de l'aventure accompagné d'Énide qui a l'interdiction de lui adresser la parole sans son autorisation⁶¹⁹. La jeune fille, montée à cheval, devance Érec mais ne peut s'empêcher de parler à son mari pour l'avertir du danger.

— Le roman du *Chevalier au lion* (c. 1177-1181) est centré sur les aventures du chevalier Yvain et sur un duo féminin composé de Laudine – fée à la fontaine, dame féodale, épouse du héros – et de Lunete – suivante et confidente de Laudine, complice d'Yvain⁶²⁰. Au début du roman, Yvain vainc Esclados le Roux, le chevalier gardien d'une fontaine magique et épouse la veuve de celui-ci, Laudine, qui voit en le jeune homme un nouveau protecteur. Le héros demeure un temps auprès de sa femme puis part à l'aventure. Il dispose d'un délai d'une année avant de revenir chez lui. Mais il laisse expirer ce délai et perd l'amour de Laudine qu'il parvient toutefois à reconquérir grâce à ses exploits chevaleresques et à l'aide de Lunete,

les romans de Chrétien de Troyes », *Cahiers de civilisation médiévale*, 15, 1972, p. 283-293 ; FOWLER David, « L'amour dans le *Lancelot* de Chrétien de Troyes », *Romania*, 91, 1970, p. 378-391 ; PAYEN Jean-Charles, « Figures féminines dans le roman médiéval français », dans DE GANDILLAC Maurice, JEAUNEAU Édouard (dir.), 1968, p. 407-428 ; BORODINE Myrrha, 1909 [2011]. Le terme « amour courtois » (correspondant à l'expression *fin'amor* en ancien français) est d'ailleurs inventé par Gaston Paris à la fin du XIX^e siècle pour qualifier l'amour unissant Lancelot à Guenièvre dans le *Lancelot ou le chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes. Voir PARIS Gaston, « Études sur les romans de la table ronde : Lancelot du Lac », *Romania*, 12, 1883, p. 459-534.

⁶¹⁷ LEJEUNE Rita, « La femme dans les littératures française et occitane du XI^e siècle au XIII^e siècle... », *Cahiers de civilisation médiévale*, 20, 1977, p. 201-217.

⁶¹⁸ WALTER Philippe, 1997, p. 65-66.

⁶¹⁹ KULLMAN Dorothea, « Hommes amoureux et femmes raisonnables, Érec et Énide et la doctrine ecclésiastique du mariage », dans WOLFZETTEL Friedrich (dir.), 1995, p. 119-129 ; RAMEY Lynn Tarte, « Representations of Women in Chrétien's 'Erec et Enide' : Courtly Literature or Misogyny ? », *The Romanic Review*, 84, 1993, p. 377-386 ; BOSSY Michel-André, « The Elaboration of Female Narrative Functions in Érec et Énide », dans BUSBY Keith, KOOPER Erik (dir.), 1990, p. 23-38 ; BRUMLIK Joan, « Chrétien's Énide : Wife, Mistress and Metaphor », *Romanic Quarterly*, 35, 1988, p. 401-414.

⁶²⁰ Voir notamment GIBSON Melanie McGarahan, « Lyonet, Lunete and Laudine : Carnavalesque Arthurian Women », dans TOLHURST Fiona, WHEELER Bonnie (dir.), 2001, p. 213-227 ; ALLEN Renee, « The Roles of Women and their Homosocial Context in the *Chevalier au lion* », *Romance Quartely*, 46/3, 1999, p. 141-154 ; IHRING Peter, « Die überlistete Laudine. Korrektur eines antihöfischen weiblichkeitskonzepts in Chrétiens Yvain », dans WOLFZETTEL Friedrich (dir.), 1995, p. 147-159 ; GERMAIN Ellen, « Lunete, Women and Power in Chrétien's Yvain », *Romance Quartely*, 38/1, 1991, p. 15-25 ; KRUEGER Roberta, « Love, Honor and the Exchange of Women in Yvain : Some Remarks on The Female Reader », *Romance Notes*, 225, 1985, p. 302-317.

au rôle d'entremetteuse. D'après Jean Frappier, le *Chevalier au lion* est une sorte de fabliau sur l'inconstance féminine, qui permet néanmoins au héros de se perfectionner en essayant de racheter sa faute⁶²¹.

Les romans d'*Érec et Énide* et d'*Yvain* ont pour thème l'union matrimoniale, les dangers qui la menacent et la difficulté de concilier amour et chevalerie. Énide incarne l'amie et l'épouse idéale, loyale et dévouée, qui s'efface derrière son mari et est prête à se sacrifier pour lui⁶²². Laudine est en revanche une femme autoritaire, épousant Yvain par raison plutôt que par amour et exigeant du héros une obéissance sans faille.

— Au contraire, le *Lancelot* a pour sujet l'amour adultère qui permet à l'amant de progresser dans les armes. Guenièvre, comme Laudine, est une dame lointaine, plus souvent absente que présente dans la narration, mais orientant l'intrigue du roman⁶²³. La reine est orgueilleuse et capricieuse mais, à la différence de l'épouse du chevalier au lion, elle est aussi une amante passionnée.

— Le roman de *Perceval* (après 1181) mêle les aventures de Perceval et celles de Gauvain. Il est tourné vers un idéal religieux, la quête du saint Graal, confronté à la chevalerie courtoise et mondaine représentée par Gauvain. Les personnages féminins et le thème de l'amour y sont secondaires, ce qui n'empêche pas le héros d'être charmé par Blanchefleur qu'il sauve de ses assaillants (Clamadeu et son sénéchal) au château de Beaurepaire⁶²⁴. La

⁶²¹ FRAPPIER Jean, 1968, p. 150 et p. 168.

⁶²² *Ibid.*, p. 100.

⁶²³ Anne Paupier explique sur ce point que les romans de Chrétien de Troyes sont centrés sur les héros masculins et marqués par un mode de représentation indirect des personnages féminins (« L'amour au féminin... », dans QUÉRUEL Danielle (dir.), actes de colloque, 1995, p. 106). Cette idée se retrouve dans les ouvrages traitant du genre dans la littérature médiévale : par exemple, Roberta Krueger remarque que les héroïnes de Chrétien de Troyes sont au cœur du dilemme courtois mais demeurent en marge de l'action et tendent à endosser un rôle de plus en plus négatif (KRUEGER Roberta, 2005 [1993], p. 34). Simon Gaunt souligne à ce propos que l'auteur champenois n'aime pas les femmes mais les utilise pour donner de la valeur aux actes des hommes qui se définissent à travers elles (GAUNT Simon, 2005, p. 114). Consulter aussi BELTRAMI Pietro, « Chrétien, l'amour, l'adultère : remarques sur le *Chevalier de la Charrette* », actes du XIV^e Congrès International Arthurien, vol. 1, 1984, p. 59-69.

⁶²⁴ Blanchefleur apparaît dans le *Conte du Graal* et certaines de ses continuations. Voir WALTERS Lori, « The Image of Blanchefleur in Montpellier, BI, Sect. Méd. H249 », BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 437-452 ; SUARD François, « Place et signification de l'épisode Blanchefleur dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil...*, 1973, p. 803-810 ; HAM Edward Billings, « The Blancheflor-Perceval Idyll and Arthurian Polemic », *Kentucky Foreign Language*

jeune fille est une demoiselle en détresse qui sait cependant agir habilement pour obtenir ce qu'elle veut de Perceval. De plus, lorsque Perceval voit le Graal lors d'un repas au château du roi Pêcheur, le saint objet est porté par une demoiselle et non un homme, ce qui révèle l'importance du genre féminin dans ce roman malgré une forte orientation religieuse et morale.

Quarante-cinq manuscrits des romans de Chrétien de Troyes, contenant des œuvres complètes ou des fragments de textes, subsistent de nos jours⁶²⁵. Mais aucun d'entre eux n'est daté du XII^e siècle. Les manuscrits conservés sont réalisés aux XIII^e et XIV^e siècles, principalement dans les régions du nord (Arras, Amiens, Tournai, Flandre) et à Paris⁶²⁶. De plus, seuls les manuscrits de la BnF fr. 794 et fr. 1450 comportent l'ensemble de l'œuvre de Chrétien de Troyes. Mais ils ne possèdent pas de cycle iconographique⁶²⁷. Dix manuscrits au total de Chrétien de Troyes sont enluminés : deux pour *Érec et Énide* (BnF fr. 24403, fr. 1376) et pour *Yvain ou le chevalier au lion* (BnF fr. 1433 ; Princeton Garrett 125), un pour *Lancelot ou le chevalier de la charrette* (Princeton Garrett 125) et cinq pour *Perceval ou le conte du Graal* et ses continuations (BnF fr. 1453, fr. 12576, fr. 12577 ; Mons 331/206 ;

Quarterly, VI, 1959, p. 155-162 ; KLENKE Amelia, « The Blancheflor-Perceval Question », *Romance Philology*, VI, 1952-1953, p. 173-178.

⁶²⁵ Sur l'art inspiré par l'œuvre de Chrétien de Troyes, consulter surtout BUSBY Keith (dir.), 2 vols., 1993. Voir aussi CREAMER Paul, « Des infidèles armés de pinces : les miniaturistes du *Conte du Graal* », dans HÉRICHÉ-PRADEAU Sandrine, PÉREZ-SIMON Maud (dir.), actes de colloque, 2013, p. 285-198 ; QUÉRUEL Danielle (dir.), cat. d'exposition, 2011 ; BUSBY Keith, « Absence de l'image dans le ms. Montpellier BIU Sect. Méd. H 252 », dans MIKHAÏLOVA Milena (dir.), 2005, p. 19-27 ; RUSHING James, 1995 ; RIEGER Angelica, « Neues über Chrétiens Illustratoren : Bild und Text in der ältesten Überlieferung von Perceval-le-Vieil », *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society*, 41, 1989, p. 301-311 ; MENTRÉ Mireille, « Remarques sur l'iconographie des romans arthuriens... », *Cahiers de civilisation médiévale*, 29, 1986, p. 231-242 ; LOOMIS Roger Sherman, LOOMIS Laura Hibbard, 1938.

⁶²⁶ BUSBY Keith, « The Manuscripts of Chrétien de Troyes », dans LACY J. Norris, GRIMBERT Joan Tasker (dir.), 2005, p. 64-84.

⁶²⁷ Le manuscrit BnF fr. 794 est orné d'une unique initiale historiée sur le folio 27 représentant Marie de Champagne (dédicataire de l'ouvrage) et fr. 1450 ne possède aucun décor enluminé : Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, *Chevalier de la Charrette*, *Cligès*, *Chevalier au lion*, Alexandre de Paris, *Athis et Prophilias*, Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, Wace, *Roman de Brut*, Calendre, *Empereurs de Rome*, Chrétien de Troyes, *Conte du Graal*, *Première et Seconde Continuation*, Champagne (France), 2nd quart du XIII^e siècle (Paris, BnF, fr. 794) ; Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, *Énéas*, Wace, *Roman de Brut*, Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, *Conte du Graal* et sa *Première Continuation*, *Cligès*, *Chevalier au lion*, *Chevalier de la charrette*, Picardie (France), 2nd quart du XIII^e siècle (Paris, BnF, fr. 1450).

Montpellier H249)⁶²⁸. Les manuscrits de Chrétien de Troyes sont peu décorés d'images, sans doute car les romans en vers étaient principalement destinés à une lecture orale⁶²⁹. Ils ont, de surcroît, été en concurrence avec les grands cycles littéraires en prose du *Lancelot* et du *Tristan* abondamment copiés⁶³⁰.

Parmi les manuscrits cités, nous comptons quatre-vingt-cinq images représentant des personnages féminins : une dans *Érec et Énide*, huit dans *Yvain* (le manuscrit BnF fr. 1433 est orné de miniatures à plusieurs compartiments comprenant les illustrations de différentes scènes⁶³¹), aucune dans *Lancelot* et soixante-seize dans *Perceval*. Il y a donc une grande disparité du nombre d'images entre les manuscrits.

Dans ce chapitre, nous nous intéressons d'abord aux représentations de la reine Guenièvre, puis à celles des principales héroïnes de Chrétien de Troyes – Énide, Laudine et Lunete, Blanchefleur. Nous étudions également les images montrant la scène emblématique de la procession du Graal tenu par une jeune femme dont le personnage se développe dans le *Lancelot* en prose pour devenir Élizabel, la fille du roi Pêcheur, mère de Galaad. Comment cette diversité féminine est-elle traitée dans les enluminures des manuscrits ? L'ambivalence, inhérente aux femmes du *Lancelot du Lac*, se manifeste-t-elle aussi dans les images de personnages féminins décorant les manuscrits de Chrétien de Troyes ?

⁶²⁸ Les chiffres donnés proviennent de l'ouvrage BUSBY Keith (dir.), 2 vols., 1993.

⁶²⁹ STONES Alison, « The Illustrated Chrétien Manuscripts and their Artistic Context », *Ibid.*, vol. 1, p. 227-272.

⁶³⁰ *Ibid.* Voir aussi BUSBY Keith, « The Illustrated Manuscripts of Chrétien's Perceval », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 351-363.

⁶³¹ WALTERS Lori, « The Use of Multi-Compartment Opening Miniatures in the Illustrated Manuscripts of Chrétien de Troyes », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 334-335.

1.1. LES HÉROÏNES DE CHRÉTIEN DE TROYES

1.1.1. Guenièvre, symbole d'une reine modèle

La conception du personnage de Guenièvre varie considérablement d'un roman de Chrétien de Troyes à un autre⁶³² : elle est une reine vertueuse dans *Érec et Énide*, une épouse fidèle dans *Yvain*, une figure essentielle et une femme adultère dans *Lancelot*, une souveraine généreuse et sage mais un personnage marginal dans *Perceval*⁶³³. Pourtant, c'est dans ce dernier – davantage copié que les autres romans de Chrétien de Troyes⁶³⁴ – que nous trouvons le plus d'images de la reine. Comment l'identité de Guenièvre, fluctuante suivant les romans, est-elle exprimée dans les enluminures des manuscrits de Chrétien de Troyes ? Nous verrons que les représentations de Guenièvre, plutôt que de rendre compte de l'identité diverse du personnage, conformément généralement celui-ci à l'image stéréotypée d'une reine. Néanmoins, les images se détachent parfois du texte pour tenter d'apporter plus de substance et de donner corps à ce personnage qui est souvent, dans les romans de Chrétien de Troyes, privé d'une réelle existence narrative.

La première observation importante, et assez décevante, est que la souveraine n'est représentée dans aucun manuscrit du *Lancelot ou le chevalier à la charrette*, ni – mais cela est moins surprenant – d'*Érec et Énide*. Pourtant, le *Lancelot* est le roman de Chrétien de Troyes où Guenièvre a le rôle et la personnalité les plus importants et complexes, puisqu'il introduit dans la littérature arthurienne le thème de l'amour adultère entre la reine et le chevalier. Sur les cinq manuscrits de l'écrivain champenois ornés d'une représentation de Guenièvre, quatre

⁶³² RIEGER Dietmar, 2009. Le chercheur remarque l'absence de continuité dans la conception de Guenièvre dans les romans de Chrétien de Troyes où le personnage est adapté aux besoins de la narration (p. 121).

⁶³³ Voir FUKSAS Anatole Pierre, « Le peigne de Guenièvre. Des vers à la prose », dans COMBES Annie (dir.), actes de colloque, 2012, p. 15-32 ; BETHLEHEM Ulrike, 2005 ; MÉLA Charles, 1984 ; SUBRENAT Jean, « Chrétien de Troyes et Guenièvre : un romancier et son personnage », dans SUBRENAT Jean et al., actes de colloque, 1984, p. 45-56 ; IMBS Paul, « La reine Guenièvre dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes », dans Centre d'études médiévales et romanes de Nagoya (dir.), 1973, p. 41-60 ; FOWLER David, « L'amour dans le *Lancelot*... », *Romania*, 1970, p. 378-391 ; LAZAR Moshe, « Lancelot et la *mulier mediatrice* : la quête de soi à travers la femme », *L'Esprit Créateur*, 9, 1969, p. 243-256.

⁶³⁴ BUSBY Keith, « The Manuscripts of Chrétien de Troyes », dans LACY J. Norris, GRIMBERT Tasker Joan (dir.), 2005, p. 64-84.

contiennent le roman de *Perceval* et ses continuations⁶³⁵ et un le roman d'*Yvain*⁶³⁶. Les manuscrits de *Perceval* et ses continuations de la BnF fr. 1453 (première moitié du XIV^e siècle) et fr. 1277 (c. 1330) sont copiés et enluminés à Paris. Le lieu de production du manuscrit de Montpellier H249 (Bibliothèque interuniversitaire), daté du dernier quart du XIII^e siècle, n'est pas connu. Il est le plus ancien manuscrit enluminé de *Perceval* conservé avec celui de Mons 331/206 (bibliothèque de l'université de Mons-Hainaut), réalisé à la fin du XIII^e siècle (c. 1285) dans le Nord de la France⁶³⁷. Le manuscrit fr. 1453 est décoré de cinquante-deux enluminures, dont trois figurent la reine Guenièvre. Le second manuscrit de la BnF, fr. 12577, est orné de cinquante-deux enluminures également, dont deux représentent l'épouse d'Arthur. Les manuscrits de Montpellier et de Mons possèdent chacun une image de Guenièvre pour respectivement cinquante-cinq et trente-neuf enluminures. L'unique représentation de la souveraine contenue dans un autre roman que celui de *Perceval* est celle ouvrant l'*Yvain* dans le manuscrit de Princeton (University Library)⁶³⁸ Garrett 125 (folio 40, initiale historiée, nord-ouest de la France, c. 1290) qui contient aussi le *Lancelot ou le chevalier de la charrette*. Deux enluminures illustrent le *Lancelot* et sept l'*Yvain* dans ce manuscrit.

Les représentations de la reine Guenièvre sont éparées, réparties dans seulement huit miniatures ou initiales historiées. Les images de ce personnage sont rares car les romans de Chrétien de Troyes ont bénéficié d'une diffusion manuscrite inférieure à celle des textes arthuriens en prose. De plus, les images – excepté dans le manuscrit de Princeton – illustrent

⁶³⁵ Il existe quatre continuations de *Perceval ou le conte du Graal* : la première écrite par un auteur anonyme dont les manuscrits ont livré des versions courtes (version la plus ancienne av. 1200), longues ou mixtes (entre 9509 et 19606 vers) ; la seconde de Wauchier de Denain, clerc de la cour de Flandre (c. 1205-1210) ; la troisième de Manessier pour Jeanne de Constantinople (c. 1215-1230) ; la quatrième de Gerbert de Montreuil (c. 1220-1230). Éditions : Gerbert de Montreuil, LE NAN Frédérique (dir.), 2014 (*Quatrième continuation*) ; Manessier, TOURY Marie-Noëlle (éd. sc., trad.), ROACH William (dir.), 2004 (*Troisième continuation*) ; ROACH William (dir.), VAN COOLPUT-STORMS Colette-Anne (trad., préf.), 1993 (*Première continuation*) ; ROACH William, IVY Robert Henry (dir.), 5 vols., 1949-1983.

⁶³⁶ Voir sur ce point IMBS Paul, « La reine Guenièvre dans le *Chevalier au lion* », dans *Études offertes à Félix Lecoy*, 1973, p. 235-260.

⁶³⁷ STONES Alison, « The Illustrated Chrétien Manuscripts and their Artistic Context », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 227-272.

⁶³⁸ MCGRATH L. Robert, « A Newly-Discovered Illustrated Manuscript of Chrétien de Troyes'Yvain and Lancelot in the Princeton University Library », *Speculum*, 1963, p. 583-594.

le roman de *Perceval* (deux enluminures) et ses continuations (cinq enluminures) où Guenièvre apparaît très ponctuellement dans l'histoire et n'a pas de vrai rôle narratif.

Dans quels types d'épisodes la souveraine est-elle figurée ? Guenièvre est globalement représentée dans des scènes banales relatives à la vie de cour, liées à sa fonction royale. Elle est montrée telle une souveraine attentive, investit dans son rôle : elle accueille Perceval de retour à Camelot (*Perceval*, BnF fr. 12577, folio 27), interroge dame Lore (*Perceval*, BnF, fr. 1453, folio 65v⁶³⁹), chevauche auprès du roi pour rejoindre Gauvain (*Première Continuation de Perceval*, Montpellier H249, folio 67v), assiste aux combats du neveu d'Arthur contre Guiromelant ou Bran de Lis (*Première Continuation*, BnF, fr. 12577, folio 61 ; fr. 1453, folio 100v), apaise les conflits en réconciliant Bagomedés et Keu (*Seconde Continuation*, BnF, fr. 1453, folio 193v), écoute Perceval ou Calogrenant raconter leurs aventures (*Troisième Continuation*, Mons 331/206, folio 484 ; *Yvain*, Princeton, Garrett 125, folio 40).

Le fait que Guenièvre ne soit pas représentée dans le *Lancelot ou le chevalier à la charrette* a pour conséquence l'absence d'image relative à la relation entre la reine et Lancelot dans les manuscrits de Chrétien de Troyes. Il n'est d'ailleurs pas question de l'adultère de Guenièvre dans l'*Yvain* ou le *Perceval*. De fait le caractère ambivalent, parfois sulfureux, de la souveraine – qui est aussi amante courtoise – est ignoré.

L'image de Guenièvre qui s'impose est donc celle d'une souveraine modèle, incarnant pleinement la royauté, indissociable du roi dont elle est l'égale ou la discrète et fidèle alliée⁶⁴⁰. Les représentations de Guenièvre sont, en effet, conventionnelles, univoques, lissées par rapport à celles que nous observons dans le *Lancelot du Lac*. Dans ce dernier, Guenièvre est peu montrée aux côtés du roi Arthur car son statut officieux d'amante courtoise prime sur celui officiel d'épouse royale. À l'inverse, dans les images décorant les manuscrits de Chrétien de Troyes, ce second statut est le seul aspect conservé du personnage, ce qui appauvrit son iconographie.

⁶³⁹ L'image illustre les derniers vers du roman de *Perceval* : la cour est réunie dans la cité d'Orcanie pour fêter la Pentecôte mais le roi est de sombre humeur car il est sans nouvelle de son neveu Gauvain. La dame Lore rejoint soudainement la reine Guenièvre qui lui demande ce qui lui arrive.

⁶⁴⁰ Guenièvre est presque toujours représentée avec son époux, sauf dans BnF, fr. 1453, folio 193v et Princeton, Garrett 125, folio 40.

Les images vont dans le sens du texte de *Perceval* où le nom de Guenièvre n'est quasiment jamais cité⁶⁴¹, le terme « la reine » lui étant préféré puisque le personnage n'existe que par son statut d'épouse d'Arthur. De plus, la narration prime dans les enluminures qui illustrent des moments forts du récit⁶⁴². La cour d'Arthur est un lieu de transition où les chevaliers se retrouvent, où les aventures commencent et s'achèvent par le départ et le retour des héros. Guenièvre apparaît donc brièvement mais n'est pas, comme dans le *Lancelot du Lac*, un personnage doté d'une réelle individualité et d'une complexité. Par exemple, dans le manuscrit de la BnF fr. 1453 (folio 65v), Arthur et Guenièvre sont représentés de manière semblable pour faire ressortir l'unité du couple royal : la composition symétrique les situe face à face, de part et d'autre de la miniature, autour de dame Lore (Fig. 146). Ils font des gestes similaires, sont liés par une correspondance des couleurs (robes rouges ou roses, manteau bleu, cheveux ou voile blancs) et coiffés de couronnes identiques. Lore est tournée vers Guenièvre à laquelle elle se confie et incline la tête pour montrer son respect envers la reine des dames. Dans le manuscrit fr. 12577 (BnF, folio 27, Fig. 147), Arthur et Guenièvre, qui reçoivent Perceval, apparaissent aussi comme le dédoublement d'une même entité : leurs tailles, gestes, couronnes sont similaires, leurs vêtements ont des teintes proches (rouge-orangé pour Guenièvre, rose pour Arthur) et ils regardent dans la même direction (vers Perceval). Toutefois, Guenièvre est derrière Arthur pour marquer une hiérarchie entre les souverains⁶⁴³ qui sont à l'intérieur de la grande salle d'un château symbolisant l'exercice du pouvoir. La scène est juxtaposée à une autre montrant la demoiselle hideuse face à Perceval. Les deux parties de la miniature sont construites par contraste : Perceval, reçu comme un héros, est ensuite vivement critiqué par la demoiselle ; Guenièvre, belle et majestueuse⁶⁴⁴, s'oppose à la demoiselle d'une grande laideur (ce point est atténué dans l'image par rapport au texte) montée sur une vulgaire mule. L'image exprime le retournement de situation.

⁶⁴¹ IMBS Paul, « La reine Guenièvre dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes », dans Centre d'études médiévales et romanes de Nagoya (dir.), 1973, p. 41-60.

⁶⁴² BUSBY Keith, « Absence de l'image dans le ms. Montpellier, BIU, sect. méd. H 252 », dans MIKHAÏLOVA Milena (dir.), 2005, p. 19-27.

⁶⁴³ Nous remarquons, de plus, qu'Arthur est nommé dans la rubrique, ce qui n'est pas le cas de Guenièvre : *ci devise comment perceval le galois vint a la court le roy artus et comment on li fist feste et comment une damoisele vint a la court sus une mule qui estoit la plus lede du monde et parlois à perceval.*

⁶⁴⁴ Perceval, en voyant la reine, ne manque pas de la complimenter : « Dex doint joie et enor / A la plus bele, a la meilleur / De totes les dames qui soient, / Tesmoig de toz ces qui la voient / Et toz ces qui veüe l'ont ». Chrétien de Troyes, éd. 1994 de la Librairie Générale Française, p. 1076, v. 4519-4523.

Ces deux images, globalement fidèles au texte, représentent de manière archétypale Guenièvre qui fait partie du décor courtois⁶⁴⁵. Elle est limitée à sa fonction de souveraine et d'épouse, contribue à diffuser une image exemplaire de la cour arthurienne.

Cependant, quelques images se détachent du texte et semblent révéler le souhait des enlumineurs de montrer la place essentielle de Guenièvre dans la société arthurienne. La reine est ainsi intégrée aux représentations d'épisodes dans lesquelles elle ne devrait pas être figurée, si les images étaient fidèles au récit. Ainsi, une miniature du manuscrit de Montpellier H249 (*Première continuation de Perceval*) intègre Guenièvre, montée sur un cheval blanc, à l'image du cortège royal partant retrouver Gauvain qui doit livrer un combat contre Guiromelant (Fig. 148). La composition de l'image, de plus, la met en valeur car elle chevauche au-devant d'Arthur. Le texte précise pourtant que le roi et ses barons arrivent en premier à destination, suivis d'Yvain et de Giflet qui escortent la reine⁶⁴⁶. Plusieurs hypothèses pourraient expliquer cette incohérence : la position de Guenièvre dans l'image traduirait son impatience de revoir Gauvain qui se considère comme son « ami dévoué »⁶⁴⁷. L'importance de la reine dans l'image pourrait aussi signifier celle des jeunes filles, dames et demoiselles, dans le convoi royal. Elles sont en effet quinze mille à accompagner les souverains⁶⁴⁸, il est donc impossible de toutes les figurer. Guenièvre serait mise en avant pour les symboliser car elle est, du fait de son statut, la représentante de l'ensemble des femmes de la cour. Toutefois, cette image témoigne surtout de l'influence de l'iconographie courtoise, en vogue aux XIII^e-XIV^e siècles, dans laquelle de nombreuses scènes montrent un homme et une femme chevauchant côte à côte. L'enlumineur aurait donc pu octroyer cette place à Guenièvre dans l'image par habitude plutôt que pour donner une signification supplémentaire à la scène. La figure de Guenièvre est aussi ajoutée dans une autre miniature, décorant le manuscrit fr. 1453 (BnF, *Première continuation*, folio 100v), alors qu'il n'est pas fait mention d'elle dans l'épisode (Gauvain et Bran de Lis se préparent au combat), ni dans la rubrique de l'image⁶⁴⁹ (Fig. 149). La reine, en grande partie masquée par Arthur, est à la limite du champ

⁶⁴⁵ VAN MARLE Raimond, t. 1 et 2, 1971 [1931-1932].

⁶⁴⁶ ROACH William (dir.), VAN COOLPUT-STORMS Colette-Anne (trad., préf.), 1993, p. 61-63.

⁶⁴⁷ D'après les paroles prononcées par le messager que le chevalier envoie à la cour. *Ibid.*, p. 55.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁴⁹ Rubrique placée au-dessus de la miniature : *coment brandelis est armez et dist que il veut combatre*. Sur les rubriques dans les manuscrits de Chrétien de Troyes, voir notamment DONER Janet R., « Illuminating Romance : Narrative, Rubric and Image in Mons, BU 331/206, Paris, BN fr. 1453, and Paris, BN, fr. 12577 », *Arthuriana*,

de représentation. Nous supposons qu'elle est insérée dans l'image auprès du roi par convention car cela n'apporte rien au sens de la scène. Mais ce choix indique qu'il a paru nécessaire à l'enlumineur, ou au commanditaire lui donnant ses consignes, d'inclure Guenièvre dans la représentation du pouvoir royal, assuré par un couple et non par le seul roi⁶⁵⁰.

Un autre cas intéressant de démarcation de l'image par rapport au récit est celui de la miniature du manuscrit de la BnF fr. 1453 (*Seconde continuation*, folio 193v). L'enlumineur a vraisemblablement puisé son inspiration dans des modèles iconographiques plutôt que dans le texte source (Fig. 150). Cela permet de souligner la singularité de la reine, qui apparaît en figure de médiatrice. Isolée du roi Arthur, elle devient le principal élément d'une scène symbolique. Guenièvre est représentée en vue frontale, au centre de l'image, assise sur un trône. Son allure est solennelle, hiératique et mystérieuse, telle une Vierge en majesté⁶⁵¹. À l'instar de celle-ci, la reine est couronnée et coiffée d'un voile blanc. La ressemblance avec la Vierge Marie souligne la fonction de reine-mère, soucieuse de ses sujets, de Guenièvre qui met fin au conflit opposant Bagomedés et Keu. L'image met en avant son rôle de médiatrice : la reine est garante, comme son époux, de la stabilité du royaume⁶⁵². Bagomedés et Keu sont placés à gauche et à droite de Guenièvre qui les tient soit par le bras, soit par la main. Or, ce geste est fréquent dans les scènes illustrant une réconciliation ou un accord de paix entre des personnages. Il évoque aussi celui effectué par le prêtre pour réunir les époux dans les représentations de mariage. De même, Guenièvre assure l'union de la cour⁶⁵³. La représentation de la reine trônant rappelle, de plus, celle de plusieurs allégories⁶⁵⁴ aux traits

Quarterly of the International Arthurian Society, American Branch, 9:3, 1999, p. 3-26 ; BUSBY Keith, « Text, Miniature and Rubric in the *Continuations* of Chrétien's *Perceval* », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 365-376.

⁶⁵⁰ De même, dans la miniature du manuscrit de Mons (folio 484, *Continuation de Manessier*) représentant l'arrivée à la cour de Perceval qui est reçu par Arthur et Guenièvre, la reine devrait selon le texte être absente. CREAMER Paul, « Des infidèles armés de pinceaux... », dans HÉRICHE-PRADEAU Sandrine, PEREZ-SIMON Maud (dir.), actes de colloque, 2013, p. 285-298.

⁶⁵¹ L'image pourrait illustrer la remarque de Charles Méla qui écrit : « Le génie de Chrétien de Troyes fut d'avoir baigné d'une étrange lumière la souveraine unanimement respectée ». MÉLA Charles, 1984, p. 257.

⁶⁵² Arthur est d'ailleurs figuré dans une scène similaire de conciliation entre Bran de Lis et Gauvain sur le folio 103v. Le cycle iconographique désigne clairement la souveraine comme le pendant féminin du roi.

⁶⁵³ De plus, le prêtre est souvent figuré de manière frontale au centre d'un groupe de trois personnages, comme la souveraine dans cette image.

⁶⁵⁴ Sur l'allégorie dans l'art médiéval, voir notamment HECK Christian (dir.), actes de colloque du RILMA, 2011.

généralement féminins : Paix, Sagesse ou Philosophie, Justice (souvent couronnée). Guenièvre, agent de paix et de justice, est le symbole d'une royauté vertueuse.

Ces trois autres images témoignent de l'appropriation du texte par les enlumineurs. Surtout, elles montrent que ces derniers ont la volonté de faire exister Guenièvre – absente comme personnage narratif dans *Perceval* et ses continuations – dans les images en tant que figure symbolique, inspirée par l'art courtois ou d'autres iconographies (chrétiennes, allégoriques).

Les manuscrits de Chrétien de Troyes n'ont pas eu d'influence iconographique sur ceux du *Lancelot du Lac* car leur production est contemporaine. Au contraire, à cause de l'immense succès des romans en prose, le talent des enlumineurs a été essentiellement mobilisé pour la décoration des manuscrits du *Lancelot-Graal* ou du *Tristan*. De fait, nous avons vu que les représentations conventionnelles de la reine Guenièvre ne sont pas communes dans le *Lancelot du Lac* : l'image de l'amante séductrice ou de la fée est souvent sous-jacente derrière celle de la souveraine. Mais ce n'est pas le cas dans les manuscrits de Chrétien de Troyes, notamment car aucune image de Guenièvre illustrant le *Chevalier de la charrette* ne nous est parvenue. Les représentations de Guenièvre sont peu nombreuses et ornent des romans (*Yvain* ; *Perceval* et les *Continuations*) où celle-ci intervient brièvement dans le récit.

Il en résulte deux cas de figure. Guenièvre est généralement représentée selon une image standard, archétypale, de reine qui reflète l'absence de consistance du personnage dans les romans illustrés. Les enlumineurs semblent échouer à donner une individualité à Guenièvre, presque toujours figurée avec Arthur dont elle constitue le double féminin. Guenièvre est, de plus, parfois en retrait du roi (BnF fr. 12577, folio 27, fr. 1453, folio 100v). Dans les rares cas où elle est le centre de l'attention et captive le regard (voir surtout la scène de réconciliation entre Bagomedés et Keu, BnF fr. 1453, folio 193v), cela est uniquement dû à son statut royal, et non à un pouvoir de séduction particulier (d'ailleurs Arthur est figuré dans une scène identique sur le folio 103v). Les images n'expriment pas les différentes facettes de la souveraine mais retiennent son identité principale de reine et d'épouse.

Cependant, dans quelques exemples, les images s'affranchissent du texte, qui n'est pas suivi à la lettre par les enlumineurs. Le seul moyen pour ces derniers de faire davantage exister Guenièvre dans l'iconographie est, en effet, de la représenter dans des scènes où elle n'est pas censée apparaître, ou de la transformer en symbole (celui, dans la miniature du manuscrit BnF fr. 1453, folio 193v, d'une royauté toute-puissante et vertueuse). Pour cela, ils s'inspirent de modèles divers : scènes courtoises (chevauchée, couple regardant des chevaliers

se préparant au combat), évoquant l'iconographie mariale, du mariage, ou allégorique. Mais le personnage de Guenièvre, privé de véritable substance, devient alors une figure résultant d'un amalgame de références qui lui sont extérieures et ont pour conséquence de l'enfermer dans des représentations-types. La souveraine est mise en valeur de manière artificielle, sans forcément que cela apporte du sens en plus à l'image par rapport au texte (Montpellier H249, folio 67v ; BnF fr. 1453, folio 100v).

Guenièvre fait donc peu l'objet d'une réelle interprétation ou d'une projection de l'imaginaire des enlumineurs, à l'inverse de son traitement dans les images du *Lancelot du Lac* où elle donne lieu à des choix de représentation singuliers, différents, parfois audacieux, suivant les manuscrits. Dans les enluminures des manuscrits de Chrétien de Troyes, il est fait abstraction du personnage de Guenièvre dont l'iconographie ne semble pas pouvoir se développer indépendamment de celle de Lancelot. Sans le chevalier, Guenièvre n'est plus qu'une banale figure incarnant la royauté et la vie mondaine.

1.1.2. *Énide, Lunete, Laudine et Blanchefleur : entre types et personnages*

Contrairement à la reine Guenièvre, aucune des autres héroïnes de Chrétien de Troyes – Énide, Laudine, Blanchefleur – n'est omise de l'iconographie du roman dont elle est la principale figure féminine. Mais, à l'instar de l'amante de Lancelot, ces trois personnages n'ont pas donné lieu à un important développement iconographique. Énide est ainsi peinte dans une miniature du manuscrit d'*Érec et Énide* de la BnF fr. 24403 (folio 142), produit à Arras vers le quatrième quart du XIII^e siècle. Laudine est représentée dans deux images à compartiments multiples⁶⁵⁵, illustrant plusieurs scènes narratives, dans le manuscrit d'*Yvain* de la BnF fr. 1433 (nord de la France, c. 1300-1330, folios 90 et 118). Au total, la femme d'Yvain est figurée quatre fois, ce qui est moins que sa suivante Lunete représentée six fois dans trois miniatures du même manuscrit (folios 69v, 90 et 118). Une enluminure du manuscrit de Princeton Garrett 125 montre aussi Laudine, épousant Yvain (folio 52). Enfin, deux manuscrits du *Perceval* de Chrétien de Troyes possèdent une représentation de Blanchefleur (Montpellier, H249, folio 13v ; fr. 1453, folio 14). Nous retrouvons également ce personnage dans l'iconographie des *Continuations* : la deuxième de Wauchier de Denain (Montpellier H249, folios 172 et 174) et la quatrième de Gerbert de Montreuil (BnF fr. 12576,

⁶⁵⁵ WALTERS Lori, « The Use of Multi-Compartment Opening Miniatures... », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 334-335.

France du nord, troisième quart du XIII^e siècle, folio 201v). Cela constitue un ensemble de cinq images de Blanchefleur. Comment les enlumineurs parviennent-ils, en quelques rares images, à définir l'identité fondamentale de ces héroïnes, tout en signifiant leur richesse narrative et psychologique ? Les représentations d'Énide, Lunete, Laudine et Blanchefleur montrent que les enlumineurs font usage des types féminins de la littérature et de l'iconographie arthuriennes⁶⁵⁶ pour, d'une part, conformer ces héroïnes à une image déterminée, d'autre part, en jouer pour esquisser une dualité qui laisse entrevoir l'identité véritable des personnages.

En effet, les représentations des héroïnes de Chrétien de Troyes sont, à première vue, assez stéréotypées. Énide, Lunete, Laudine et Blanchefleur épousent les traits spécifiques à certains types féminins de la littérature arthurienne que nous identifions également dans l'iconographie du *Lancelot du Lac*. Leurs représentations semblent cloisonnées dans des catégories clairement définies, ce qui permet aux enlumineurs de peindre des images efficaces en conservant les principales caractéristiques de chaque type pour aller à l'essentiel. Parmi ces types, citons entre autres l'accompagnatrice circulant à cheval et guidant les chevaliers ; la prisonnière à délivrer ; la femme en détresse, ou la toute-puissante Dame souveraine. Par exemple, dans le manuscrit fr. 24403 (BnF), Énide est figurée accompagnant Érec sur le chemin de l'aventure (Fig. 151). Les deux époux sont attaqués par trois chevaliers qui veulent voler le palefroi d'Énide qui a pressenti le danger et en a averti Érec⁶⁵⁷. Énide se situe en marge de l'action : elle est à cheval, derrière son mari, et regarde le combat entre Érec et un chevalier. Cette unique représentation d'Énide est comparable aux nombreuses images de demoiselles à cheval accompagnant les chevaliers qui les défendent que nous observons dans les manuscrits du *Lancelot du Lac*. Elle est figurée comme un personnage de second plan. Il en va de même pour Lunete et Laudine dans une miniature du manuscrit fr. 1433 (BnF, *Yvain*, folio 90)⁶⁵⁸. Au registre supérieur, à gauche, Yvain secourt Lunete prisonnière dans une chapelle (Fig. 152). Lunete, contre la bordure de la miniature, regarde le chevalier depuis une

⁶⁵⁶ Le type possède des traits récurrents, fixes, correspondant à un modèle générique, représentatif, relevant d'une tradition iconographique ou littéraire. Voir la définition de « type » dans ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain (dir.), 2002, p. 783-784.

⁶⁵⁷ FRIES Maureen, « Female Heroes, Heroines, and Counter-Heroes... », dans FENSTER S. Thelma (dir.), 2000, p. 59-77. Énide est à la fois une « female hero », agissant sur les événements pour les transformer au bénéfice du chevalier, et une « heroin », autour de laquelle s'organise l'action des hommes.

⁶⁵⁸ Voir sur l'iconographie du roman d'*Yvain ou le chevalier au lion* RUSHING James, 1995.

fenêtre. L'image évoque une scène courtoise courante où la femme, captive à l'intérieur d'une tour, attend la venue du héros qui doit la délivrer. Au registre inférieur, Yvain sauve Lunete condamnée au bûcher par Laudine. La demoiselle est accusée d'avoir trahi sa maîtresse en arrangeant le mariage de cette dernière avec Yvain. À droite, Lunete s'avance vers le bûcher, tête penchée en avant et mains croisées sur le ventre. La demoiselle rappelle les images, aussi empreintes de pathétisme, de la petite-nièce de Callès ou de la fille de Bademagu conduites au bûcher et sauvées par Lancelot dans les manuscrits du *Lancelot du Lac*. Comme au registre supérieur, Yvain et ses exploits sont au centre de la scène car le chevalier doit combattre pour, d'une part, secourir Lunete, d'autre part, regagner l'amour de Laudine⁶⁵⁹. Laudine est représentée couronnée telle une reine, suivie de courtisans, devant la porte de son château d'où elle ordonne l'exécution de Lunete. Pourtant, Laudine n'est pas une souveraine⁶⁶⁰. Nous pouvons sans doute reconnaître dans cette image l'idéal courtois de la dame de haut rang inaccessible, symbolisé par la figure de la reine.

Ainsi, les quelques rares images des héroïnes de Chrétien de Troyes constituent une sorte de typologie féminine arthurienne condensée. Mais le personnage a tendance à s'effacer derrière des représentations codifiées et banales.

Toutefois, si l'unicité d'Énide dans l'iconographie est avérée (l'épouse d'Érec n'est figurée qu'une seule fois), celle de Lunete, de Laudine et de Blanchefleur n'est qu'apparente. La singularité, voire la dualité, de ces héroïnes est aussi signifiée dans la relation complexe qui s'instaure entre type et personnage dans les images.

Premièrement, plusieurs types féminins peuvent être confrontés dans une image pour affirmer, par contraste, la spécificité de chaque héroïne et, de fait, laisser transparaître la particularité du personnage derrière le type *a priori* ordinaire. Ainsi, dans la scène du manuscrit fr. 1433 (BnF) où Lunete est conduite au bûcher, la proximité entre la jeune fille et Laudine confronte la reine puissante et cruelle à la victime sans défense. La représentation de cette dernière est doublée dans la scène : elle est successivement, suivant le déroulement de la narration, au plus près puis au plus loin de Laudine qui est à la fois son contraire et son

⁶⁵⁹ Jean Frappier souligne qu'Yvain devient au cours du roman le défenseur des femmes injustement persécutées car il doit racheter sa faute envers son épouse qu'il a négligée. Il doit mériter son pardon : « Chez Laudine, haute dame du domaine de Brocéliande, vive, très fière, loyale à la parole donnée, volontaire, noble sans être généreuse, l'amour ne se sépare pas de l'amour propre ni de la "gloire" ». FRAPPIER Jean, 1968, p. 152 et ss., citation p. 165.

⁶⁶⁰ Laudine ne porte d'ailleurs pas de couronne dans la miniature du folio 118 du même manuscrit.

complément. Lunete et Laudine paraissent d'autant plus vulnérables ou fortes qu'elles sont mises en regard l'une de l'autre. Or, ces deux types (souveraine et demoiselle en détresse) ne sont pas représentés ensemble dans le *Lancelot du Lac* où sont privilégiés dans les images les duos chevalier/demoiselle ou amant/dame. L'enlumineur – qui couronne Laudine – a peut-être ainsi souhaité renforcer la perception négative de l'épouse d'Yvain, qui abuse de son pouvoir, et exprimer l'essence du personnage qui, dans le roman, a un caractère imprévisible, parfois violent⁶⁶¹. D'ailleurs, l'image de la mauvaise reine n'existe pas dans l'iconographie du *Lancelot* en prose. Au contraire, Guenièvre apparaît plutôt comme un idéal de reine clémente et compatissante. Lunete est montrée en femme passive, résignée qui, d'un côté, subie les foudres de Laudine, de l'autre, est protégée par Yvain, à l'image de son rôle dans le récit où elle est douce, bienveillante, serviable, complice du héros. L'association dans cette scène de Lunete et de Laudine, représentées selon des types marqués, rappelle que, d'une part, la dichotomie féminine – qui atteint ici son paroxysme – est au cœur du roman d'*Yvain ou le chevalier au lion*, d'autre part, la spécificité des personnages consiste en leur conception comme les deux versants d'un même ensemble⁶⁶².

Deuxièmement, la représentation d'une héroïne peut alterner entre plusieurs types pris comme modèles au sein d'une miniature ou d'un cycle d'enluminures. Cela permet de nuancer les représentations en montrant les multiples aspects constitutifs du personnage qui parvient ainsi à se manifester. Les types sont semblables aux pièces d'un puzzle qui, une fois rassemblées, forment un personnage complet.

Lunete et Laudine sont, dans le manuscrit de la BnF fr. 1433, représentées dans une seconde miniature pleine page qui clôt le roman d'*Yvain* (folio 118, Fig. 153). Au registre supérieur, Lunete chevauche auprès du lion⁶⁶³ et d'Yvain qu'elle amène au château de

⁶⁶¹ La couleur rouge du manteau de Laudine l'associe au feu du bûcher et aux chevaliers combattus par Yvain, symboles de danger.

⁶⁶² « Le monde féminin est lui-même dédoublé, puisque et la servante, et la maîtresse se partagent en quelque sorte les rôles ». LE GOFF Jacques, 1999, p. 602. Gérard Chandès considère également que Lunete et Laudine appartiennent à un système double : « Le couple Laudine/Lunete représente les deux visages négatifs et positifs d'une même entité [...] ». CHANDÈS Gérard, 1986, p. 170. De plus, d'après Renee Allen, les prénoms des deux personnages commenceraient par la lettre L pour faciliter leur liaison par les lecteurs. ALLEN Renee, « The Roles of Women... », *Romance Quarterly*, 46/3, 1999, p. 141-154.

⁶⁶³ Le fauve ressemble plutôt à un chien (RUSHING James, 1995, p. 165). La scène pourrait être inspirée par les iconographies courtoises et cynégétiques. Yvain et Lunete peuvent en effet évoquer un couple allant à la chasse avec son chien. Selon une métaphore courante dans ce type d'image, la femme, convoitée par le chevalier, est

Laudine pour que les époux en froid se réconcilient. Cette fois, Lunete mène l'action en indiquant au héros le chemin à suivre⁶⁶⁴. Nous reconnaissons le type de la demoiselle guide, pendant féminin des chevaliers dans les images du *Lancelot du Lac*. Elle est aussi montrée comme une médiatrice matrimoniale⁶⁶⁵ : elle pousse Yvain pour l'encourager à aller vers Laudine⁶⁶⁶. Le chevalier s'agenouille devant son épouse, mains jointes dans une attitude de supplication. Laudine, vêtue somptueusement, est à l'entrée de son palais, dont elle semble garder l'entrée, interdite à Yvain. Il s'agit d'une scène habituelle de soumission⁶⁶⁷. À l'inverse de Lunete, la représentation de Laudine est peu modifiée par rapport à celle du folio 90. Toutefois, Laudine n'est pas couronnée car la figure de la dame courtoise se greffe à celle de la reine hautaine. Les représentations de Lunete et de Laudine sont donc, dans le manuscrit fr. 1433, très influencées par des types féminins. Néanmoins elles ne sont pas figées, les types de référence changeant au gré des évolutions narratives des personnages pour s'y adapter.

Nous signalons également le cas de Blanchefleur, représentée dans trois miniatures du manuscrit de Montpellier H249⁶⁶⁸. La première, qui décore le *Perceval* de Chrétien de Troyes (folio 13v), illustre le moment où Blanchefleur, dans le récit, entre dans la chambre de Perceval pour le supplier, à genoux, de l'aider en combattant Gringaron (Fig. 154). Perceval accepte et la jeune fille se couche près de lui. Dans l'image, Blanchefleur ne ressemble pas à une demoiselle en détresse. Elle n'est pas agenouillée mais debout à côté du lit du chevalier

assimilée à une proie. Or, les deux personnages se dirigent vers Laudine, qu'Yvain souhaite justement conquérir à nouveau. L'emploi d'un type iconographique permettrait ici de préciser les intentions du personnage.

⁶⁶⁴ FRIES Maureen, « Female Heroes, Heroines, and Counter-Heroes... », dans FENSTER S. Thelma (dir.), 2000, p. 59-77. Lunete est la première héroïne « vierge » de la littérature arthurienne, dans le sens où elle n'est attachée à aucun homme. Elle jouit d'une certaine liberté grâce à une mobilité physique symbolisée dans cette image par le cheval.

⁶⁶⁵ D'après Philippe Walter, Lunete sert de porte-parole à Chrétien de Troyes, c'est pourquoi elle se manifeste avant tout par l'action et la parole, comme l'exprime parfaitement cette miniature du manuscrit fr. 1433. Voir WALTER Philippe, 1997.

⁶⁶⁶ Cette position de Lunete est, selon James Rushing, semblable à celle d'un saint patron représenté auprès d'un homme en prière (Yvain joint les mains). Le chercheur effectue le rapprochement à propos d'une scène identique (scène 11) peinte dans le cycle de fresques du château de Rodeneck (Sud du Tyrol, Italie, c. 1200-1230) illustrant le roman d'*Yvain ou le chevalier au lion*. *Ibid.*, p. 61-63.

⁶⁶⁷ RUSHING James, 1995, p. 167.

⁶⁶⁸ RIEGER Angelica, « Le programme iconographique du *Perceval* montpellierain, BI, Sect. Méd. H249 (M), avec la description détaillée du manuscrit », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 377-408. Voir aussi, dans le même volume, WALTERS Lori, « The Image of Blanchefleur in Montpellier, BI, Sect. Méd. H249 », p. 437-452.

qui est allongé nu et tend un bras vers elle pour l'inviter à le rejoindre. D'après Angelica Rieger, le fait que la jeune fille ne soit pas représentée à genoux traduirait une tentative d'éviter un sujet à connotation érotique⁶⁶⁹. Mais cela nous semble être le contraire. En effet, une main de Blanchefleur est posée sur les draps du lit, sous lesquels se dessine le corps du chevalier. L'érotisme de la scène est évident et évoque les images de retrouvailles secrètes entre des amants (cependant, dans ce genre de scène, la femme est généralement dans le lit), et, surtout, celles du *Lancelot du Lac* où une dame, une fée ou une enchanteresse amoureuse (par exemple la dame de Malehaut, Morgane, Amable) est montrée dans la chambre de Lancelot, près du chevalier alité – car prisonnier ou blessé – devenu un objet de désir⁶⁷⁰. L'image s'écarterait du texte pour accentuer cette corrélation. Le visage de Blanchefleur est abîmé, peut-être volontairement endommagé par un lecteur en désaccord avec l'attitude de la jeune fille. Une autre image, décorant la *Seconde continuation* (folio 174), représente Perceval quittant Blanchefleur pour reprendre sa quête (Fig. 155). Il s'agit d'une scène classique de séparation : Perceval, à cheval, se dirige vers la forêt et tourne le dos à Blanchefleur qui, en retrait, le salue d'un geste de la main. Le chevalier fait de même. La demoiselle est donc montrée dans des scènes relativement fréquentes de la littérature et de l'iconographie arthuriennes, et identifiée successivement aux types féminins de l'amoureuse soit séductrice, soit délaissée, qui correspondent aux deux pôles caractéristiques du personnage de Blanchefleur dans *Perceval* et les *Continuations*.

Troisièmement, le dévoilement du personnage est progressif dans les images qui offrent au regard ce que le texte cache à la connaissance du lecteur, c'est-à-dire l'intimité de Laudine et de Blanchefleur. La construction iconographique du personnage se fait par étapes, alternant entre la représentation objectivée – grâce aux types servant de modèles – et des choix d'illustration plus subjectifs, dans lesquels intervient l'interprétation.

Le registre inférieur de l'image du folio 118 du manuscrit fr. 1433 (BnF) nous montre ainsi ce qui n'est pas raconté par le texte, à savoir les retrouvailles d'Yvain et Laudine (voir Fig. 153). Le couple est figuré, à gauche, assis sur un banc, à droite, en plein ébat sexuel. Dans les scènes précédentes, la représentation de Laudine, selon les types de la reine ou de la dame courtoise, change peu. Elle incarne la Souveraineté, exprime l'emprise du personnage sur son monde, en particulier sur Yvain. À l'inverse, dans ces deux dernières scènes, Laudine

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 396.

⁶⁷⁰ D'ailleurs, le nom de « Blanchefleur », faisant référence à la couleur blanche, évoquerait les origines féeriques du personnage. Voir la notice « Blanchefleur », dans WALTER Philippe, 2014, p.69.

est montrée telle une femme en proie à ses sentiments et son caractère versatile est pleinement manifesté. En effet, l'enlumineur s'intéresse à l'expression des sentiments, voire à la psychologie, d'Yvain et de Laudine⁶⁷¹. À gauche, le chevalier ressemble à un amant passionné qui, dans un mouvement d'élan, tend les bras vers sa bien-aimée pour la toucher. Il agit, non comme un mari, mais tel un amoureux passionné faisant la cour à une dame hésitante car Laudine, même si elle donne sa main à Yvain⁶⁷², demeure stoïque, distante. La nature complexe de la relation entre les époux – qui n'est pas fondée sur la réciprocité du sentiment amoureux⁶⁷³ – est parfaitement reflétée par cette scène. Pourtant, Yvain et Laudine sont ensuite représentés au lit ensemble. Or, les scènes de sexe sont rares dans l'iconographie des romans arthuriens, comme nous l'avons constaté pour le *Lancelot du Lac*. Mais le cas d'Yvain et de Laudine est fondamentalement différent de celui de Lancelot et de Guenièvre ou d'Élizabel puisqu'il s'agit d'un couple marié⁶⁷⁴. La scène de coït symbolise ici la réconciliation des époux et n'a aucun caractère subversif. Laudine est la récompense offerte au héros victorieux⁶⁷⁵.

Une miniature du manuscrit de Montpellier H249 (*Seconde Continuation*, folio 172) représente également une scène d'union charnelle, entre Blanchefleur et Perceval

⁶⁷¹ « C'est peut-être en composant le personnage de Laudine que Chrétien a fait jouer les ressorts de la vie sentimentale avec le plus de logique et de finesse ». FRAPPIER Jean, 1968, p. 166.

⁶⁷² Ce geste des époux, qui se prennent la main, reproduit celui effectué lors de la cérémonie du mariage, comme nous pouvons le voir, par exemple, dans la miniature du manuscrit de Princeton Garrett 125, folio 52 illustrant le mariage d'Yvain et Laudine. Il signifie le renouveau de l'union matrimoniale, le chevalier étant pardonné par sa femme. Voir RUSHING James, 1995, p. 137-140.

⁶⁷³ Voir notamment CHANDÈS Gérard, 1986, p. 169-170. Laudine est une « héroïne violente et dominatrice » qui souhaite avoir auprès d'elle un bras armé pour la défendre, mais elle n'est pas vraiment amoureuse d'Yvain. C'est aussi l'avis de Myrrha Borodine selon laquelle l'égoïsme de Laudine – qui est l'inverse d'une amoureuse dévouée – « [...] marque tout le développement de son caractère ». BORODINE Myrrha, 2011 [1909], p. 235.

⁶⁷⁴ « Il ne s'agit plus maintenant d'adultère mondain, mais d'une possession complète et légitime ». BORODINE Myrrha, *Ibid.*, p. 237. De plus, l'image reste pudique. Les seins de Laudine ne sont pas visibles comme ceux d'Élizabel (*Lancelot du Lac*, Londres, Add. 10293, folios 312v et 374) ; les caresses d'Yvain à sa femme sont moins appuyées que celles de Lancelot qui touche la gorge de la reine ou de la fille du roi Pêcheur ; les draps sont lisses, leurs plis ne suggèrent pas explicitement la position des corps.

⁶⁷⁵ RUSHING James, 1995, p. 192. Le chercheur remarque que, dans le manuscrit fr. 1433, la consommation de l'amour est déplacée du début à la fin du cycle iconographique. En effet, la scène des amants au lit qui termine le roman est représentée alors que le mariage d'Yvain et Laudine, au début du récit, n'est pas figuré.

(Fig. 156)⁶⁷⁶. L'image de la demoiselle qui précède celle-ci dans le cycle iconographique (*Perceval*, folio 13v, voir Fig. 154) anticiperait la représentation de la relation sexuelle entre les amants. Le sujet de la miniature (coït d'un couple illégitime) est exceptionnel dans l'iconographie des romans arthuriens, et peu fréquente dans l'art médiéval en général. Il n'a d'ailleurs pas été apprécié d'un lecteur qui a gratté l'image, si bien que le parchemin est troué et que les personnages ne sont plus visibles⁶⁷⁷. La scène, par sa rareté, affirme le rôle particulier de Blanchefleur dans le roman. Les trois miniatures du manuscrit de Montpellier représentant la jeune fille forment un tout cohérent : la première (folio 13v) anticipe l'évolution à venir de la relation entre Perceval et Blanchefleur, la seconde montre explicitement la nature charnelle de leur liaison, la troisième insiste sur la nécessité pour le chevalier de renoncer à l'amour pour accomplir son devoir (folio 172)⁶⁷⁸.

Les images de ces figures féminines semblent confirmer que l'efficacité narrative des scènes représentées dans les manuscrits de Chrétien de Troyes est privilégiée par rapport à la qualité interprétative⁶⁷⁹. Pour cela, l'identité des personnages doit être comprise immédiatement, le recours aux types – modèles formels et génériques de référence – est utile et justifié. Énide, Lunete, Laudine et Blanchefleur se confondent avec des types féminins répandus dans l'iconographie des romans de chevalerie, et notamment du *Lancelot du Lac* : demoiselle captive, en détresse, guide, médiatrice (Lunete), accompagnatrice (Énide), amoureuse entreprenante ou quittée par le chevalier (Blanchefleur), puissante reine, dame courtoise (Laudine). Ainsi, l'image d'Énide est unique, mais nous y retrouvons un thème et des éléments spécifiques qui la rattachent à un ensemble de représentations – présentes en grand nombre dans l'iconographie du *Lancelot du Lac* – montrant une femme chevauchant aux côtés d'un chevalier. De plus, dans le cas de Blanchefleur (Montpellier H249, folio 13v),

⁶⁷⁶ Cette image constitue, selon Lori Walters, une réminiscence de celle montrant Blanchefleur approchant du lit de Perceval. Les images sont liées par les personnages et leur sujet dans le cycle iconographique. WALTERS Lori, « The Image of Blanchefleur... », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 437-452.

⁶⁷⁷ La réaction est similaire à celle observée pour Lancelot et Guenièvre dans le manuscrit de la British Library de Londres, Add. 10293 (folio 199v).

⁶⁷⁸ Les images de Blanchefleur renvoient au thème récurrent dans les romans de chevalerie de la difficile conciliation entre l'amour et les armes.

⁶⁷⁹ D'après Keith Busby, la principale fonction des enluminures des manuscrits de Chrétien de Troyes n'est pas de commenter ou d'interpréter le texte, mais de représenter des épisodes favoris, spectaculaires ou symboliques, permettant à l'histoire de se fixer dans l'esprit du lecteur. BUSBY Keith, « The Manuscripts of Chrétien de Troyes », dans LACY J. Norris, GRIMBERT Joan Tasker (dir.), 2005, p. 64-84.

l'écart entre l'image et le texte rapproche la demoiselle du type de la séductrice familier des romans arthuriens plutôt qu'il ne permet de créer une représentation vraiment originale du personnage. Les images paraissent classiques, et ne traduisent de prime abord pas de volonté d'exprimer la complexité des personnages tels qu'ils sont conçus dans les romans⁶⁸⁰.

Cependant, dans une seconde lecture, nous constatons que les enlumineurs ne se contentent pas de simplement peindre des figures-types. Au contraire, les différentes situations rencontrées révèlent que types et personnages ne s'excluent pas les uns les autres dans les images, mais sont mis en relation afin d'exprimer l'essence de chaque héroïne. Des types opposés – comme la jeune fille en détresse et la puissante souveraine – peuvent être figurés dans une même scène, par exemple dans le manuscrit fr. 1433 du roman d'*Yvain*. Ainsi, par un effet de contraste, la spécificité de Lunete et de Laudine l'une par rapport à l'autre est renforcée, et une individualité propre à chaque personnage est introduite dans l'image. De plus, le fait que le type féminin pris comme référence pour représenter une même héroïne puisse varier suivant les scènes indique qu'il ne suffit pas à définir un personnage, mais en synthétise plutôt l'état à un moment donné, et se modifie en même temps que celui-ci se transforme dans le récit pour en exprimer la richesse. L'instabilité de la représentation iconographique signale, en effet, que les figures féminines ne sont justement pas des types, figés et banales. Enfin, les enlumineurs peuvent aller au-delà d'une représentation archétypale pour rendre compte de l'intériorité des personnages en montrant ce qui est implicite dans le texte (notamment les scènes de sexe entre Laudine et Yvain ou Blanchefleur et Perceval) ou en interprétant celui-ci (afin de signifier l'état psychologique de Laudine ; les intentions de Blanchefleur). Ainsi, dans le manuscrit de la BnF fr. 1433, l'épouse d'Yvain est d'abord montrée à l'instar d'une reine ou d'une dame courtoise, puis la représentation devient plus subjective, avec une recherche d'individualisation du personnage dont sont exprimées la psychologie et la relation complexe avec Yvain dans une scène d'intimité conjugale inusuelle.

⁶⁸⁰ Par exemple, dans *Yvain ou le chevalier au lion*, Lunete et Laudine sont clairement reliées au merveilleux féerique par plusieurs éléments (anneau d'invisibilité donné par Lunete à Yvain, fontaine enchantée liée au château de Laudine, beauté éblouissante de Laudine, folie du héros chassé par son épouse...) et peuvent être considérées comme des figures de la bonne et de la mauvaise fée (Laudine est à rapprocher d'une fée-amante). Mais la dimension féerique de Lunete et Laudine n'est pas perceptible dans les images qui fixent ces figures dans des stéréotypes iconographiques courtois. Par ailleurs, Blanchefleur, dans l'épisode où elle rejoint Perceval alité, est un personnage pouvant se prêter à diverses interprétations : elle pourrait être montrée en femme explorée ou usant de ses charmes pour obtenir ce qu'elle veut du chevalier. Les manuscrits des romans de Chrétien de Troyes ont été moins décorés de miniatures que ceux du *Lancelot du Lac*, ce qui a empêché un développement iconographique plus ample des personnages.

De même pour Blanchefleur, la scène de sexe du manuscrit de Montpellier (H249, folio 172) sort l'image du registre de l'attendu, de l'ordinaire, et contribue à rendre au personnage son caractère particulier. En fait, le personnage apparaît dans les images quand une place est laissée à l'interprétation picturale, montrant une scène sur laquelle le texte ne s'attarde pas. Les images apportent alors du sens, un point de vue singulier, en plus d'avoir une fonction illustrative.

La dualité des figures féminines des romans de Chrétiens de Troyes est visible grâce aux représentations morcellées de celles-ci, révélant chacune un aspect du personnage. Il ne s'agit pas d'une ambiguïté, exprimée dans une image équivoque, comme dans le cas de certaines représentations féminines du *Lancelot du Lac*.

1.2. LA SCÈNE DU CORTÈGE DU GRAAL

La visite de Perceval au château du roi Pêcheur, durant laquelle le chevalier assiste au cortège du Graal, est l'un des plus fameux passages des romans de Chrétien de Troyes, à l'origine de la légende du saint Graal⁶⁸¹. Cet épisode est repris dans le *Lancelot du Lac* en prose : cette fois, Gauvain est le premier à s'aventurer dans le palais merveilleux (le chevalier s'y rend également dans la *Première Continuation*, aussi dite *Continuation-Gauvain*). Il y croise une demoiselle prisonnière d'une cuve d'eau bouillante, puis pénètre à l'intérieur du château de Corbénic où il voit passer une colombe portant un encensoir d'or et une demoiselle tenant un vase en forme de calice devant lequel les gens s'agenouillent. Mais Gauvain est tellement absorber dans la contemplation de la jeune fille qu'il en oublie de poser des questions sur le Graal⁶⁸². Plus tard dans le récit, Lancelot arrive à son tour au château du roi Pêcheur. Après avoir surmonté plusieurs épreuves, il entre dans le château où il voit la

⁶⁸¹ FRAPPIER Jean, « Le cortège du Graal », dans NELLI René (dir.), 1951, p. 175-221.

⁶⁸² Le texte insiste sur la beauté de la porteuse du Graal : « [...] Gavains vit issir de la chambre ou li colons estoit entrés, une damoisele, la plus bele qu'il avoit onques mais veüe en jour de sa vie. La damoisele estoit desloïe et estoit trecie a une bende et avoit le plus bel chief que onques feme portast : si estoit si bele de toutes biautés que el monde n'avoit sa pareille ». POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 2, p. 1676, §236. La femme a ici un double rôle paradoxal : elle initie Gauvain à la sacralité du Graal, mais détourne le chevalier de la spiritualité à cause de sa beauté qui semble refléter celle du saint vase. Elle a en fait une fonction moralisatrice : Gauvain, le chevalier courtois par excellence, est trop intéressé par les femmes pour avoir accès aux mystères du Graal qui lui échappent.

colombe et Élizabel porter le Graal⁶⁸³. Lancelot remarque la beauté de la jeune femme, mais il comprend aussi l'importance du vase qui lui paraît sacré. L'histoire dérive ensuite rapidement sur la conception de Galaad, afin d'anticiper la suite du *Lancelot-Graal* (voir *La Quête du saint Graal*).

Dans les manuscrits du *Perceval* de Chrétien de Troyes et ses continuations, quatre scènes du cortège du Graal, issues du *Conte du Graal* (Montpellier H249, folio 21v ; BnF fr. 12577, folio 18v), de la *Première* (Montpellier H249, folio 68v ; BnF fr. 12577, folio 74v), de la *Seconde* (fr. 12577, folio 213v) et de la *Troisième Continuation* (BnF fr. 12576, folio 261), sont figurées⁶⁸⁴. Dans le *Conte du Graal*, le château du roi Pêcheur semble être de nature merveilleuse⁶⁸⁵. La nièce du roi Pêcheur, décrite comme « blonde et belle »⁶⁸⁶, apporte au seigneur durant le repas une épée suspendue à son cou que seul un péril, connu uniquement de celui ayant forgé l'arme, peut briser. L'épée est ensuite offerte par le roi à Perceval⁶⁸⁷. Puis arrive le cortège : un jeune homme porte la lance dont la pointe saigne, deux autres hommes tiennent des candélabres, une première demoiselle amène le graal en or et pierres précieuses tenu entre ses deux mains, une seconde a un tailloir d'argent. La jeune fille au Graal, à l'instar de l'objet qu'elle porte, a une apparence précieuse : elle est belle, gracieuse et élégamment parée. Sa beauté est soulignée car elle participe à la magnificence de la vision d'ensemble du cortège, sans toutefois autant d'insistance que dans le *Lancelot du Lac*. Le Graal passe plusieurs fois devant Perceval pendant le festin, mais le chevalier n'interroge pas le roi sur cette apparition. La scène de la procession du Graal dans la *Première Continuation* est très christianisée : Gauvain aperçoit d'abord un cercueil recouvert de soie brodée d'une croix sur lequel est posée l'épée brisée, puis un clerc portant une croix – suivi de chanoines en vêtements sacerdotaux – vient célébrer un office funèbre. Les personnages se rassemblent aussi vite qu'ils disparaissent autour de Gauvain, ensuite invité à se joindre à la table du roi Pêcheur. C'est alors qu'entre le Graal qui se met à servir seul le vin et les mets aux convives.

⁶⁸³ « Après ce qu'il fu assis si ne demoura gaires qu'il vit issir une damoisele, et fu si bele et si avenant de toutes choses que Lanselos meïsmes dist qu'il onques mais ne vit feme de si grant biauté fors que sa dame la roïne ». », POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 3, p. 233, §13.

⁶⁸⁴ Les manuscrits de la BnF fr. 1453 et de Mons BU 331/206 ne possèdent pas d'image du cortège du Graal.

⁶⁸⁵ Voir sur ce point FRAPPIER Jean, « Féerie du château du roi Pêcheur dans le *Conte du Graal* », dans VALENTIN Paul, ZINK Georges (dir.), 1969, p. 101-117.

⁶⁸⁶ Chrétien de Troyes, éd. 1994 par la Librairie Générale Française, p. 1034, v. 3084-3085

⁶⁸⁷ Le don de l'épée est une sorte de transfert de la souveraineté, annonçant le grand destin de Perceval qui a une mission à accomplir. WALTER Philippe, 1997.

Il n'est pas fait mention de la demoiselle qui le porte. Celle-ci demeure invisible, elle n'est pas décrite, si bien que le vase semble se déplacer de manière autonome. Après le repas, Gauvain tente sans succès de rassembler l'épée brisée et le roi Pêcheur lui donne une explication religieuse sur le sens du Graal, façonné par Joseph d'Arimathie. La *Seconde Continuation* affirme la nature chrétienne du Graal et raconte comment Perceval tente de ressouder l'épée brisée et y parvient partiellement. Enfin, dans la continuation de Manessier, Perceval voit défiler la lance, le Graal et le tailloir (servant à couvrir le Graal d'après le texte)⁶⁸⁸ porté par une demoiselle « au noble maintien »⁶⁸⁹. Le texte se contredit puisqu'il est fait mention d'une puis de deux jeunes filles dans la procession. Celles-ci sont clairement identifiées : la porteuse du Graal est une vierge, fille du roi Pêcheur, et celle tenant le tailloir est la fille de Goondesert, seigneur du Désert, frère du roi Pêcheur, oncle de Perceval⁶⁹⁰. Le récit précise que la nièce du roi Pêcheur est une jeune fille sage et vertueuse, personnellement impliquée dans la signification de l'épée brisée : son père, Goondesert, a été tué par Partinal avec l'arme désormais cassée. Le chevalier qui parviendra à la ressouder devra venger Goondesert.

Les chercheurs sont nombreux à avoir étudié le récit et la représentation du cortège du Graal⁶⁹¹ dans les manuscrits du *Conte du Graal* et de ses continuations. Des articles ont notamment traité du merveilleux⁶⁹² et de l'iconographie du Graal dans ces romans et dans le *Lancelot-Graal*⁶⁹³. De précieuses remarques pour notre travail sont effectuées au sujet de la

⁶⁸⁸ Chaque objet se réfère à la mort du Christ : la lance est celle du centurion Longin, le Graal – forgé par Nicodème – est utilisé par Joseph pour recueillir le sang du Christ sur la Croix, le tailloir sert de couvercle au calice.

⁶⁸⁹ Manessier, TOURY Marie-Noëlle (éd. sc., trad.), ROACH William (dir.), 2004, p. 63, v. 32621-32622.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 73

⁶⁹¹ Sur ce point, lire FRAPPIER Jean, « Le cortège du Graal », dans NELLI René (éd.), 1951, p. 175-221. Voir aussi l'ouvrage collectif de MAHONEY Dhira (dir.), 2000.

⁶⁹² HARF-LANCNER Laurence, « L'image et le fantastique dans les manuscrits des romans de Chrétien de Troyes », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 457-488 ; FRAPPIER Jean, « Féerie du château du roi Pêcheur... », dans VALENTIN Paul, ZINK Georges (dir.), 1969, p. 101-117.

⁶⁹³ GOERING Joseph, 2010 ; STONES Alison, « The Grail in Rylands French One and its Sister Manuscripts », dans ADAMS David, ARMSTRONG Adrian (dir.), *Bulletin of the John Rylands Library*, 81, 1999, p. 55-95 ; BAUMGARTNER Emmanuèle, « Les scènes du Graal et leur illustration dans les manuscrits du *Conte du Graal* et des *Continuations* », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 489-503 ; MENTRÉ Mireille, « Le voyage du Graal dans l'iconographie médiévale : iconographie du graal et iconographie biblique », dans LANGE Wolf-Dieter (dir.), 1992, p. 101-111 et « Note iconographique sur le Graal », dans BOUYER Louis (auteur), MENTRÉ Mireille (collab.), 1986, p. 83-125 ; GIUGE A., thèse de l'Université de Paris IV-Sorbonne, 1983 ; Notice « Gral », dans

porteuse du saint *vessel*⁶⁹⁴, mais celles-ci ne portent pas spécifiquement sur les images enluminées de ce personnage. Or, il nous semble intéressant de revenir sur cette figure dont la représentation n'est jamais totalement conforme ni au texte, ni aux rubriques⁶⁹⁵, ce qui trahit une difficulté des enlumineurs à concevoir l'iconographie du personnage. Nous retrouvons en effet, grâce aux scènes du Graal, l'ambiguïté du féminin constante dans le *Lancelot du Lac*. Cette ambiguïté, principalement liée dans le *Lancelot* au merveilleux féerique, est ici surtout due à l'imbrication du sacré et du profane. La porteuse du Graal est associée à un autre registre du surnaturel, le miraculeux⁶⁹⁶. Sa dualité est à l'image de celle du Graal, objet servant à la fois, selon les interprétations, au service de la table et à la liturgie⁶⁹⁷. Comment les enlumineurs élaborent-ils les images de la demoiselle du Graal, entre références à l'iconographie religieuse et inspiration de l'art courtois ? Les représentations peuvent souligner la dimension chrétienne et surnaturelle de la figure féminine et du cortège. Au contraire, le caractère religieux de la scène peut être ignoré, de même que la participation de la demoiselle au cortège. Ces images sont d'autant plus remarquables que l'épisode n'a pas connu de développement iconographique dans les manuscrits enluminés du *Lancelot du Lac*⁶⁹⁸.

Le manuscrit de la BnF fr. 12577 est enluminé de deux images narratives illustrant la scène du cortège du Graal aux folios 18v (*Conte du Graal*) et 74v (*Première Continuation*).

Lexikon der Christlichen Ikonographie, t. 2, col. 196-198 ; WIERMSMA-VERSCHAFFELT Françoise, « Quelques réflexions au sujet de l'iconographie du Graal », dans NELLI René (éd.), 1951, p. 324-327.

⁶⁹⁴ Consulter en particulier VALETTE Jean-René, « La belle porteuse du Graal ou la beauté des signes », dans GAILLARD Aurélie, VALETTE Jean-René (dir.), 2011, p. 179-205 ; MÉNARD Philippe, « Réflexions sur la porteuse du Graal », dans LACHET Claude (dir.), 2008, p. 41-59 ; ROQUES Mario, « Le Graal de Chrétien et la Demoiselle au Graal », *Romania*, 76, 1955, p. 1-27.

⁶⁹⁵ Voir sur ce point CREAMER Paul, « Des infidèles armés de pinceaux... », dans HÉRICHÉ-PRADEAU Sandrine, PÉREZ-SIMON Maud (dir.), actes de colloque, 2013, p. 285-198.

⁶⁹⁶ Jean Frappier note à ce propos que la légende du Graal mêle des conceptions chrétiennes à des merveilles relevant du féerique, du magique et du païen. FRAPPIER Jean, 1968, p. 186.

⁶⁹⁷ Le Graal peut être représenté comme un plat, une coupe, un calice, un ciboire.

⁶⁹⁸ Parmi les manuscrits du *Lancelot du Lac* de notre corpus de thèse, seul celui de Londres, Add. 10293, contient des images d'Élizabel portant le Graal (folios 244v et 299). Pourtant, la qualité esthétique de l'épisode est indéniable : Jean Frappier évoque ainsi une « vision d'artiste » reflétant « une heureuse imagination visuelle et un art élégant » (FRAPPIER Jean, 1968, p. 179). Emmanuèle Baumgartner parle aussi d'une « scène très plastique » (BAUMGARTNER Emmanuèle, « Les scènes du Graal et leur illustration... », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 489).

Dans ces miniatures, le cortège est réduit à sa plus simple expression, recentré sur la demoiselle étroitement associée au Graal et liée à la nature surnaturelle de celui-ci. La jeune fille semble en effet être conçue comme le prolongement de l'objet sacré.

Sur le premier folio, la scène se déroule en deux temps : à gauche, Perceval, à cheval, reçoit l'épée des mains du roi Pêcheur (Fig. 157). À droite défile le cortège constitué de seulement deux personnages. Un valet porte la lance qui saigne et suit une jeune fille qui tient le Graal entre ses deux mains, conformément au texte. La demoiselle au tailloir n'est pas représentée. Pourtant, la rubrique de la miniature signale « les puceles » du cortège⁶⁹⁹. La porteuse du Graal se présente au roi et à la reine attablés et leur montre le Graal⁷⁰⁰. Elle est vêtue d'une robe simple et a les cheveux lâchés. La sobriété de cette figure met en valeur le Graal qui a la forme d'un ciboire surmonté d'une croix. Sur le second folio (Fig. 158), la scène, plus développée, transmet le mouvement d'avancée du cortège, composé de quatre hommes soutenant le cercueil de Goondesert sur lequel est posée l'épée (non brisée) et, au centre de l'image, du valet tenant la lance et de la porteuse du Graal, point d'aboutissement de la procession⁷⁰¹. Celle-ci soulève le Graal devant les souverains et deux hommes, dont sans doute Gauvain. Les personnages ont les mains jointes car ils reconnaissent la nature sacrée du Graal et le vénèrent. La longue table remplie de vaisselle et de mets rappelle le pouvoir de l'objet qui dispense boisson et nourriture aux invités. Mais le caractère surnaturel du Graal est absent de l'image : en effet, alors que le texte suggère que le vase se déplace seul pour servir

⁶⁹⁹ *Ci endroit devise comment perceval vint chies le roy pescheur et il vint I vallet à la porte qui aporta une espee et le roy la tendi à perceval et apres devise comment il sistrent à table encontre I biau feu et comment le vallet vint qui aporta la lance qui sainne et les puceles le saint graal.*

⁷⁰⁰ Le fait qu'une reine remplace Perceval dans la miniature révèle l'influence du modèle iconographique des banquets royaux (BAUMGARTNER Emmanuèle, « Les scènes du Graal et leur illustration... », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 492). L'enlumineur se réfère à des modèles visuels plutôt qu'au texte (voir à ce sujet CREAMER Paul, « Des infidèles armés de pinceaux... », dans HÉRICHÉ-PRADEAU Sandrine, PÉREZ-SIMON Maud (dir.), actes de colloque, 2013, p. 285-198). Sur les banquets au Moyen Âge, consulter BENRUBI David-Jonathan, « La Cène et les autres festins : brèves remarques sur l'iconographie des repas sacrés et profanes », dans HECK Christian (dir.), 2013, p. 89-107 ; LAURIOUX Bruno, 2011 ; *Banquets et manières de table au Moyen Âge*, actes de colloque du CUERMA, 1996 ; Notices « Abendmahl », « Hochzeit Zu Kana », « Mahl/Gastmahl », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 1, col. 10-18, t. 2, col. 299-305, t. 3, col. 128-136 ; VAN MARLE Raimond, t. 1, 1971, p. 109-118. Voir également le colloque sur le thème « Le banquet : manger, boire et parler ensemble (XII^e-XVII^e siècles) » organisé à l'Université de Lausanne les 23-25 novembre 2015.

⁷⁰¹ La demoiselle devance le valet alors que, selon la rubrique, elle vient après lui : *Ci devise comment gauvain estoit à la table le roy pescheur et aporloit on par devant la lance qui saingne et apres une pucelle qui aporloit le saint graal et après venoient hommes qui portoient une biere et une espee dessus.*

les convives, il est ici tenu par la jeune fille. Toutefois, l'insistance dans l'image sur l'abondance alimentaire pourrait suggérer la nature merveilleuse du château du roi Pêcheur où l'on ne manque de rien, comme dans le royaume des fées. La demoiselle, assimilée au Graal, est directement rattachée au miracle nourricier, sa figure se superpose d'ailleurs à l'extrémité de la table.

La dimension mystique, mais aussi extraordinaire, de la scène du cortège repose en grande partie dans ces deux miniatures sur la demoiselle au Graal qui évoque plusieurs figures de l'iconographie chrétienne ayant pu servir de sources d'inspiration aux enlumineurs.

Des chercheurs en histoire ou en littérature du Moyen Âge ont déjà opéré un rapprochement entre l'art chrétien et l'origine du mythe du saint Graal. Parmi eux, Joseph Goering a notamment émis l'hypothèse que l'objet et l'image du Graal chez Chrétien de Troyes et ses successeurs trouveraient leur source dans certaines représentations de la Vierge peintes ou gravées sur les absides de neuf églises romanes des Hautes-Pyrénées datées de la fin du XI^e et du début du XII^e siècle, et qui ne se retrouveraient nulle part ailleurs⁷⁰². La Vierge y est figurée entourée du collège apostolique, tenant de sa main couverte une coupe, un bol ou un calice rayonnant de lumière. Ce type d'image ne se trouve que dans l'espace pyrénéen et ne connaît pas de diffusion après le XII^e siècle. Selon l'historien, il est néanmoins possible que le trouvère champenois en ait eu connaissance et s'en soit servi comme modèle. Cependant, cette idée audacieuse paraît discutable car, dans le roman de Chrétien, le Graal n'est pas décrit comme étant un calice (il s'apparente d'ailleurs dans les images du manuscrit fr. 12577 à un ciboire). Un ermite apprend à Perceval qu'il contient une hostie pour le père du roi Pêcheur, ce qui, d'après Jacques Ribard⁷⁰³, en fait explicitement un objet chrétien, lié au mystère de l'Incarnation. Mais l'apparence formelle exacte du Graal reste inconnue du lecteur. L'objet est avant tout un riche élément du service de table⁷⁰⁴, sa destination intéresse plus que sa configuration matérielle – hormis sa préciosité – dans le texte de Chrétien⁷⁰⁵.

Il est toutefois nécessaire pour les enlumineurs de lui donner corps afin de pouvoir en peindre une représentation visuelle. Les images, en montrant un Graal en forme d'objet

⁷⁰² GOERING Joseph, 2010.

⁷⁰³ RIBARD Jacques, « Le Graal de Chrétien de Troyes : une théophanie symbolique », dans LACHET Claude (dir.), 2008, p. 23-30. Le Graal « n'est rien d'autre qu'une figure de la Grâce divine » (p. 29).

⁷⁰⁴ « [...] le Graal, chez Chrétien, apparaît d'abord lié à la nourriture dispensée et au rituel de la table ». BAUMGARTNER Emmanuèle, 1981, p. 34.

⁷⁰⁵ RIBARD Jacques, « Le Graal de Chrétien de Troyes : une théophanie symbolique », dans LACHET Claude (dir.), 2008, p. 26.

liturgique, anticipent l'évolution littéraire du Graal qui n'est pas encore, chez Chrétien, désigné comme étant saint⁷⁰⁶. La signification chrétienne et eucharistique du Graal a conduit certains chercheurs à considérer sa porteuse comme une figure allégorique de l'Église⁷⁰⁷. Mais d'autres chercheurs se sont opposés à cette interprétation de la demoiselle au Graal qui, contrairement à *Ecclesia*, ne porte ni calice, ni couronne⁷⁰⁸. D'ailleurs l'évolution du personnage dans le *Lancelot du Lac* l'éloigne fortement de ce modèle⁷⁰⁹. Néanmoins, même si la demoiselle au Graal ne constitue pas une manifestation ou un symbole de l'Église pour Chrétien de Troyes, il nous semble probable que les enlumineurs aient fait le parallèle entre ce personnage et la personnification de l'*Ecclesia*⁷¹⁰. En effet, *Ecclesia* est une figure féminine couramment associée à un calice ou à un ciboire dans l'iconographie médiévale. Or, les enlumineurs avaient certainement besoin d'un modèle visuel pour peindre une figure nouvelle. La demoiselle, dans les enluminures du *Conte du Graal*, porte d'ailleurs l'un de ces objets eucharistiques⁷¹¹ (non un plat, un plateau ou une écuelle⁷¹²) ce qui souligne le sens liturgique du Graal et accentue le rapprochement avec *Ecclesia*. La demoiselle n'a par contre

⁷⁰⁶ C'est aussi le cas de la rubrique de la miniature du manuscrit fr. 12577 (folio 18v) contenant l'expression « saint graal » absente du texte de Chrétien de Troyes. La signification religieuse de l'objet n'est vraiment expliquée que dans les *Continuations* et c'est Robert de Boron (fin XII^e-début XIII^e siècle) qui, dans *Le Roman de l'histoire du Graal* ou *Joseph d'Arimathie*, est le premier à présenter le Graal comme une relique de la Crucifixion, de la Passion. Consulter les notices « Graal » et « Saint Graal », dans WALTER Philippe, 2014, p. 192-193, p. 342-344.

⁷⁰⁷ Voir ROQUES Mario, « Le Graal de Chrétien... », *Romania*, 76, 1955, p. 1-27.

⁷⁰⁸ MÉNARD Philippe, « Réflexions... », dans LACHET Claude (dir.), 2008, p. 41-59. Consulter aussi Jean Frappier (1968, voir infra) qui réfute catégoriquement l'idée que la porteuse du Graal soit conçue par Chrétien de Troyes comme une allégorie de l'*Ecclesia*. Selon lui, le cortège du Graal serait inspiré autant par la mythologie celtique (écuelles, chaudrons et cornes à boire nourriciers magiques) et des données païennes que chrétiennes (voir à ce propos notamment MARX Jean, 1996 ; LOOMIS Roger Sherman, 1991 [1963] ; BROWN Arthur, 1966 [1943]).

⁷⁰⁹ FRAPPIER Jean, 1968. Voir également le chap. « Le *Conte du Graal* est-il une allégorie judéo-chrétienne ? », 1977, p. 225-306.

⁷¹⁰ *Ecclesia* est personnifiée par une figure féminine couronnée généralement assise sur un trône, tenant une croix dans une main et un calice – parfois surmonté d'un globe – dans l'autre. Le calice peut être remplacé par un ciboire orné d'une croix, par un sceptre ou par une église miniature. Notice « *Ecclesia* », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 1, col. 562-570. Voir aussi la notice « Kelch », t. 2, col. 496-497.

⁷¹¹ C'est également sous l'aspect d'un ciboire que le Graal est représenté dans les images du cortège du manuscrit du *Lancelot du Lac* de la British Library Add. 10293, folios 244v, 287 et 299.

⁷¹² Comme, par exemple, dans les manuscrits 255 de la BM de Rennes (XIII^e siècle, folio 76v) et fr. 105 de la BnF (XIV^e siècle, folio 122) de l'*Histoire du Saint Graal*.

ni trône, ni couronne. Elle n'est pas une image de l'Église mais partage avec celle-ci certains éléments communs témoignant de l'aspect sacré de sa fonction. De plus, la représentation dans les enluminures du manuscrit fr. 12577 d'une reine est troublante : cette figure est sans doute ajoutée par convention, mais le face-à-face entre une femme au ciboire décoré d'une croix et une autre couronnée paraît aussi, en quelque sorte, fractionner l'image de l'*Ecclesia* pour montrer deux figures féminines incarnant la Souveraineté, spirituelle et temporelle.

De surcroît, la jeune fille fait songer aux représentations de prêtres officiant la messe⁷¹³ : bras tendus en avant, elle lève au-dessus de sa tête⁷¹⁴ un ciboire sensé contenir l'hostie devant une table couverte d'une nappe blanche, comme le ferait un prêtre face à un autel. La similitude est surprenante puisque la fonction de prêtre est interdite aux femmes. Elle signale que l'événement se déroule dans un contexte merveilleux. Ainsi, la porteuse du Graal dans ces images incarne l'idée de sacré et transcende les genres⁷¹⁵. Le merveilleux de la scène du cortège du Graal émane essentiellement d'elle.

Le lien entre féminité et sacré est encore plus manifeste dans une image symbolique du manuscrit de la BnF fr. 12576 (*Troisième Continuation*, folio 261). Celle-ci, non liée au texte et sans rubrique, clôt le manuscrit⁷¹⁶ (Fig. 159). Elle représente, au registre supérieur, deux anges sortant des nuées. Celui de gauche tient un encensoir, celui de droite, nimbé, tend les bras pour saisir le Graal et soulève le voile blanc qui le recouvre⁷¹⁷. Le Graal lui est présenté par une femme, en lien direct avec le divin. Celle-ci ressemble à nouveau à un prêtre célébrant

⁷¹³ Notices « Priester » et « Eucharistie », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 3, col. 458-461 et t. 1, col. 687-695. Voir aussi LAUWERS Michel, « Les femmes et l'eucharistie dans l'Occident médiéval : interdits, transgressions, dévotions », dans BÉRIOU Nicole, CASEAU Béatrice, RIGAUX Dominique (dir.), vol. 1, 2009, p. 445-480.

⁷¹⁴ Il s'agit d'un geste démonstratif, l'ensemble de l'attitude de la demoiselle faisant signe vers le Graal et, par extension, vers la divinité. VALETTE Jean-René, « La belle porteuse du Graal ou la beauté des signes », dans GAILLARD Aurélia, VALETTE Jean-René (dir.), 2011, p. 192-193.

⁷¹⁵ Voir sur ce point SALY Antoinette, « Masculin-Féminin dans le *Conte du Graal* », dans WOLFZETTEL Friedrich (dir.), 1995, p. 160-164.

⁷¹⁶ BAUMGARTNER Emmanuèle, « Les scènes du Graal et leur illustration... », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 494.

⁷¹⁷ L'ange est souvent associé au Graal dans les enluminures du *Lancelot-Graal*. Le saint vase est notamment porté par des anges lorsqu'il apparaît au centre de la Table ronde. De plus, une miniature représentant la Crucifixion dans le manuscrit du XV^e siècle de la BnF fr. 116 (folio 607, *Histoire du Saint Graal*) montre un ange recueillant le sang du Christ dans un calice, le futur saint Graal. Notons aussi que, dans le manuscrit fr. 1453 (folio 282, *Troisième Continuation*), un ange se substitue à la demoiselle pour apporter le Graal à la table du roi Pêcheur devant Perceval et Hector.

l'eucharistie. Dans les images de ce rituel, le visage ou la main de Dieu apparaît parfois dans les nuées, tel ici l'ange, et des orants sont souvent réunis près du prêtre qui officie⁷¹⁸. Or, face à la femme se trouve un homme agenouillé, en prière⁷¹⁹. Il semble à la fois adorer le Graal et celle qui le porte. La demoiselle est ainsi d'autant plus rapprochée d'une vierge ou sainte au calice, ou d'une personnification de l'*Ecclesia*⁷²⁰. L'image représente une double vision : l'homme regarde le Graal ; la femme regarde l'ange, ce qui donne à la composition un mouvement ascendant. La femme, dans cette miniature, représente le sacré et sert de médiatrice avec le divin.

Pour Philippe Ménard, qui affirme que la demoiselle est étrangère à la religion, « la fonction remplie par la Porteuse lui confère le statut d'employée de maison⁷²¹ ». Mais les images étudiées octroient au personnage une place importante en christianisant sa représentation. Les manuscrits étant très postérieurs au roman de Chrétien, les enlumineurs sont influencés par l'évolution littéraire du Graal dans les *Continuations*, chez Robert de Boron et dans le *Lancelot-Graal* en prose. La figure de la porteuse est utilisée pour mettre en valeur l'objet devenu saint. Cela ne signifie cependant pas que la jeune fille soit elle-même perçue comme une figure sainte.

Les images reflètent d'ailleurs des conceptions très contrastées du personnage. Ainsi, nous constatons dans deux autres représentations du cortège du Graal – manuscrits de la BnF fr. 12577 (*Seconde Continuation*, folio 213v) et de Montpellier H249 (*Conte du Graal* et *Première Continuation*, folios 21v et 68v) – la dissolution ou la négation du lien entre le Graal et la figure féminine. Celle-ci est soit remplacée par une figure visiblement masculine, soit peinte sans le fameux objet dans une scène plus mystérieuse que surnaturelle, qui ne paraît revêtir aucune signification religieuse, à l'opposé de l'image du manuscrit fr. 12576. Dans ces

⁷¹⁸ La scène fait aussi penser à un épisode de la *Quête du Saint Graal* : à Corbénic, Lancelot assiste à une sorte de messe desservie par des anges tenant encensoirs, cierges et croix. Le Graal est posé sur une table d'argent évoquant un autel devant lequel se trouve un vieil homme vêtu comme un prêtre célébrant la messe en élevant l'hostie. POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 1146-1147.

⁷¹⁹ Un autre homme, tenant une épée, tourne en revanche le dos à la femme. Il pourrait s'agir de Perceval avec l'épée brisée, à moins que le chevalier soit identifié au personnage agenouillé. BAUMGARTNER Emmanuèle, « Les scènes du Graal et leur illustration... », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 497.

⁷²⁰ Emmanuèle Baumgartner souligne que l'image est une scène de piété, de contemplation extatique excluant tout élément profane. *Ibid.*, p. 497-498

⁷²¹ MÉNARD Philippe, « Réflexions... », dans LACHET Claude (dir.), 2008, p. 57.

deux cas, les enlumineurs puisent leur inspiration autant voire davantage dans l'art profane que chrétien, ce qui cause d'importantes contradictions entre le texte et les images.

La rubrique qui accompagne une miniature du manuscrit fr. 12577 (BnF, Fig. 160) ne mentionne pas l'identité des personnages participant à la procession du Graal⁷²². L'image montre un valet, portant la lance et l'épée, agenouillé devant la table du roi Pêcheur. La scène est ambivalente : le merveilleux est exprimé d'un côté (du sang s'écoule de la pointe de la lance), atténué d'un autre (l'épée n'est pas brisée). La figure qui porte le Graal l'est également. En effet, elle devrait être une femme, mais son apparence, identique à celle du valet (coiffure (cheveux courts), vêtement), se masculinise dans l'image⁷²³. De plus, sa position à genoux (précisée ni par le texte, ni par la rubrique) l'assimile à un serviteur ou un échanson⁷²⁴. L'influence de l'iconographie du festin est forte mais pas incompatible avec la dimension religieuse de la scène puisque le Graal est lié à un miracle nourricier⁷²⁵. Cela pourrait aussi être un autre moyen d'évoquer la fonction eucharistique du Graal et la transsubstantiation du sang en vin⁷²⁶. La représentation du personnage portant le Graal est donc marquée par, d'un côté, une oscillation entre atmosphère sacrée et mondaine⁷²⁷, d'un

⁷²² *Ci devise comment perceval le galois vint chiez le roy pescheur et devise comment le roy pescheur li enquiert de pluseurs choses et comment il sont assis à table et comment on aporta la lance qui saine et l'espee et le saint graal par devant eulz.*

⁷²³ Aux XII^e-XIII^e siècles, les hommes et les femmes portent des robes très similaires, ce qui rend parfois difficile de les distinguer dans l'iconographie. Toutefois il s'agit sans doute ici d'une confusion de la part de l'enlumineur car la jeune fille n'a pas, comme dans les deux autres miniatures du manuscrit fr. 12577 (folios 18v et 74v) la représentant, une mèche de cheveux tombant dans le cou ni un vêtement plus long que les personnages masculins exprimant sa féminité. Voir au sujet du vêtement et du genre dans la littérature courtoise l'ouvrage de BURNS E. Jane (dir.), 2002.

⁷²⁴ Nous remarquons à ce sujet une ressemblance entre cette image de la porteuse du Graal et des représentations de Lore de Carduel – fille du grand échanson du roi – dans des manuscrits tardifs du *Lancelot du Lac* (fin du XV^e siècle). Dans le manuscrit de la BnF fr. 111 (folio 55v), Lore est agenouillée face à la table du roi Arthur, sur laquelle est posée une coupe fermée d'un couvercle. Une miniature du manuscrit de la BnF fr. 112(1) (folio 104) représente Lore debout devant Arthur attablé. Elle sert du vin au souverain avec une coupe au couvercle surmonté d'une croix. Pourtant la scène n'a aucune connotation religieuse.

⁷²⁵ Le miracle du Graal est comparable à la multiplication des pains et des poissons par Jésus (*Évangile de saint Matthieu*, chap. XIV, versets 15-21).

⁷²⁶ De plus, Emmanuèle Bumgartner remarque que « La liturgie du Graal est image et reproduction de la première Cène » (1981, p. 124-125).

⁷²⁷ L'identité fluctuante de la porteuse du Graal caractérise aussi le personnage d'Élizabel dans le *Lancelot du Lac*. Dans le manuscrit de la British Library Add. 10293 (folios 244v et 287), Élizabel amène le Graal à la table du roi Pêcheur. La christianisation de la scène est accentuée par l'architecture et le décor de la pièce rappelant

autre côté, une nature – féminine ou masculine – indéterminée. Son identité est aussi mystérieuse que celle de l'objet dont il a la charge.

En revanche, dans le manuscrit de Montpellier H249, la dimension religieuse du cortège du Graal est totalement évincée de sa représentation picturale (Fig. 161 et 162). D'ailleurs, il n'y a plus de cortège puisque seule la demoiselle, tenant une lance blanche, est figurée à la place du valet qui devrait porter la lance qui saigne⁷²⁸. Le Graal est pourtant mentionné dans la rubrique⁷²⁹. Ce choix de représentation pourrait être dû à un intérêt particulier du commanditaire du manuscrit pour la lance, ou par une réticence à associer une femme au Graal⁷³⁰. L'arme blanche⁷³¹ évoque plus le merveilleux féerique que le miraculeux divin (d'ailleurs la lance ne saigne pas⁷³²). La demoiselle rappelle les jeunes filles – parfois venues de l'Autre monde – qui surgissent à la cour d'Arthur pour faire une révélation et provoquer l'aventure.

Les images du cortège du Graal dans le *Conte du Graal* et ses *Continuations* ne sont pas fréquentes mais développent de manière variée un thème iconographique quasiment absent des manuscrits du *Lancelot du Lac*. L'épisode est peut-être ignoré dans les enluminures du

une église, par l'attitude d'orants des hommes atablés, par le Graal qui a l'apparence d'un imposant ciboire. La porte de la chambre, richement sculptée, dont sort Élizabel magnifie l'apparition de la demoiselle qui ressemble à une figure de sainte ornant une niche, ou à la participante d'une procession sortant d'une église pour montrer une relique. La demoiselle est le seul personnage restant du cortège initial. L'admiration des hommes a pour objet le Graal mais aussi la beauté de la jeune femme à l'allure virginale (voile blanc) et séduisante (joues et bouche rouge, élégance de la robe sur le folio 244v). La représentation de la jeune fille, conformément à son évolution dans le roman, change ensuite radicalement puisqu'elle figure avec Lancelot dans une scène de sexe sur le folio 373v. Ainsi, l'image religieuse de la demoiselle se mue en image de l'amour profane. Voir sur ce personnage notre thèse partie II, chap. 1, p. 167-173.

⁷²⁸ L'enlumineur fond ainsi deux personnages en un. RIEGER Angelica, « Le programme iconographique du *Perceval* montpelliérain... », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 397.

⁷²⁹ BAUMGARTNER Emmanuèle, « Les scènes du Graal et leur illustration... », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 491.

⁷³⁰ Cela pourrait aussi révéler, selon Angelica Rieger, une hésitation générale des enlumineurs à figurer le Graal qui serait, au XIII^e siècle, un objet encore peu familier à l'imaginaire des lecteurs qui lui préfèrent des scènes plus habituelles inspirées par l'iconographie courtoise. RIEGER Angelica, « Le programme iconographique du *Perceval* montpelliérain... », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 398.

⁷³¹ Rappelons que le blanc est une couleur souvent liée au merveilleux, d'ailleurs Lancelot possède des armes et un cheval de cette teinte, offerts par la Dame du lac.

⁷³² BAUMGARTNER Emmanuèle, « Les scènes du Graal et leur illustration... », dans BUSBY Keith (dir.), vol. 1, 1993, p. 491.

Lancelot du Lac car il ne correspond pas à l'atmosphère courtoise du roman où l'amour et le merveilleux féerique priment sur le sacré. Cela est aussi certainement dû à l'intégration du roman au cycle du *Lancelot-Graal* conduisant les enlumineurs à figurer plutôt des scènes relatives à l'engendrement de Galaad afin d'introduire dans les images l'histoire du héros de *La Quête*.

La place de la demoiselle au Graal dans la composition des enluminures est significative : celle-ci est – avec le porteur de la lance – au centre des images, au-devant du valet (BnF fr. 12577), au premier plan (fr. 12577, folio 213v), ou est le point vers lequel convergent les regards ou l'action des autres personnages (Montpellier H249 ; BnF fr. 12576).

L'ambivalence de sa représentation est due à l'étrangeté de la scène du cortège, dont les enlumineurs tentent de rendre compte, plutôt qu'à celle du personnage. La demoiselle reflète le mystère du Graal, en incarne la sacralité. Elle sert à mettre en valeur le saint *vessel*⁷³³ alors qu'Élizabel, dans l'iconographie du *Lancelot du Lac*, est représentée le plus souvent indépendamment du Graal, comme une amante ou une mère. À l'inverse, l'important dans les enluminures du *Conte du Graal* et des *Continuations* n'est pas la séduction féminine mais la dimension énigmatique et sacrée de la scène. Les images affirment la christianisation du cortège grâce à l'apparence du Graal (calice ou ciboire) et de sa porteuse, évoquant une figure de l'art chrétien (*Ecclesia*) ou un prêtre grâce à ses gestes et attributs. Le Graal est représenté tel un objet liturgique, sans doute car l'iconographie est inspirée par le *Joseph D'Arimathie* de Robert de Boron et par le *Lancelot-Graal* contemporain de l'illustration du *Conte du Graal* et ses *Continuations*. De plus, dans la miniature du manuscrit fr. 12576, la jeune fille opère la liaison entre les hommes et les anges⁷³⁴. D'ailleurs, comme ces derniers, elle semble parfois être une créature au sexe indéterminé puisque, dans les images, elle paraît occuper une fonction liturgique réservée aux hommes, se substitue à des personnages masculins, ou en épouse les traits. Ainsi, nous constatons dans le manuscrit de la BnF fr. 12577 (folio 213v) une négation de l'identité féminine du personnage portant le Graal, ou du moins une confusion avec la figure masculine, alors que sa féminité est claire dans les précédentes images du cortège dans le même manuscrit. La porteuse du Graal, devenue dans ces images

⁷³³ La beauté visible de la jeune fille refléterait, dans le texte, celle invisible du divin qu'elle manifeste. VALETTE Jean-René, « La belle porteuse du Graal ou la beauté des signes », dans GAILLARD Aurélia, VALETTE Jean-René (dir.), 2011, p. 179-205.

⁷³⁴ L'influence de l'iconographie des romans en prose du *Lancelot-Graal* est perceptible car le saint Graal y est le plus souvent figuré comme un objet liturgique, porté par des anges lors de ses apparitions aux chevaliers.

une figure symbolique oscillant entre les genres sexuels, renvoie à un idéal chrétien spirituel et asexué.

Les enlumineurs, pour peindre la scène de l'apparition du Graal, se réfèrent à des sujets iconographiques familiers parfois à l'origine d'une représentation erronée ou ambiguë de l'épisode. Ainsi, le thème – aussi bien profane que chrétien – du banquet se mêle à celui de la procession cérémonieuse. Le poids d'une imagerie courtoise conventionnelle est fort : les images peuvent être sans rapport avec le texte (couple de souverains figuré à table dans BnF fr. 12577) ou le motif du repas devenir le plus important de l'image (Montpellier H249) au détriment de la demoiselle qui n'est pas associée au Graal. Dans le manuscrit fr. 12577 (folio 213v), la jeune fille, agenouillée devant la table du roi, est figurée telle que peuvent l'être de simples serviteurs dans les images de festins. Mais sa position peut aussi être comprise comme une attitude d'humilité face à l'objet qu'elle tient. De plus, le cortège est supprimé des miniatures du manuscrit de Montpellier pour ne conserver que la figure de la jeune fille, associée à une lance qui n'est pas un objet miraculeux d'où coule du sang, mais une arme évoquant plutôt, à cause de sa couleur blanche, le merveilleux des fées.

Les images traduisent donc une difficulté à exprimer, d'une part, la relation entre sacré et féminité, d'autre part, le caractère surnaturel de l'expérience vécue par les chevaliers au château du roi Pêcheur. La représentation de la femme dans cet épisode mythique est soit franchement christianisée, soit à l'inverse demeure circonscrite au domaine de la vie mondaine ou à un merveilleux semblant relever du féerique plutôt que du divin.

2. LA REPRÉSENTATION DE QUELQUES PERSONNAGES FÉMININS DANS LE CYCLE DU LANCELOT-GRAAL

Bien que le roman du *Lancelot du Lac* ait pu être copié indépendamment du reste du *Lancelot-Graal*, il était le plus souvent joint aux autres romans du cycle dans les manuscrits, en particulier à *La Quête du Saint Graal*⁷³⁵ et à *La Mort du roi Arthur* qui lui sont postérieurs et en constituent la suite.

D'après le recensement des manuscrits effectué dans le cadre du *Lancelot-Grail Project*⁷³⁶, l'*Histoire du Saint Graal* nous a été transmise par quarante-sept manuscrits, de même que *La Quête du Saint Graal*, le *Merlin* par quarante-deux manuscrits, et *La Mort du roi Arthur* par quarante-trois manuscrits (c'est donc moins que le *Lancelot du Lac* dont soixante-dix manuscrits sont conservés). Au total, quatre-vingt-douze manuscrits contiennent un ou plusieurs de ces romans. Parmi ceux-ci, trente-trois datent du XIII^e siècle, trente-neuf du XIV^e siècle et vingt du XV^e siècle. Soixante et onze sont décorés d'au moins une illustration enluminée, cinquante-deux possèdent un cycle iconographique de plus de dix images. Le manuscrit 255 de Rennes est le plus ancien texte enluminé des romans de l'*Histoire du Saint Graal* et du *Merlin*. Les plus vieilles images de *La Quête du Saint Graal* et de *La Mort du roi Arthur* ornent les manuscrits de Berkeley UCB 73 et de la BnF fr. 339 (c. 1250).

L'*Histoire du Saint Graal* et le *Merlin* sont moins fréquemment liés au *Lancelot du Lac* que *La Quête du Saint Graal* et *La Mort du roi Arthur* : sur les vingt-neuf manuscrits de notre corpus de thèse, onze comportent l'*Histoire*, treize le *Merlin*, vingt et un la *Quête* et vingt *La Mort du roi Arthur*⁷³⁷. L'épilogue du *Lancelot-Graal* était donc privilégié par rapport au prologue dans les manuscrits contenant plusieurs romans du cycle. Le *Lancelot du Lac* forme souvent un ensemble avec ces récits qui lui sont, d'un côté, étroitement liés par l'histoire racontée, d'un autre côté, très différents par leur propos et leur conception de la chevalerie. En conséquence, le nombre, la fonction et le sens des figures féminines s'en trouvent profondément modifiés. Dès lors, quelle est la conséquence de ces changements sur la représentations des femmes, déjà figurées dans le *Lancelot du Lac* ou nouvelles ? Comment

⁷³⁵ L'*Agravain*, dernière partie du *Lancelot du Lac*, est d'ailleurs la branche la plus copiée du roman car elle prépare la transition avec la *Quête*.

⁷³⁶ <http://www.lancelot-project.pitt.edu/lancelot-project.html>.

⁷³⁷ Pour connaître la liste des manuscrits concernés, se reporter aux annexes, tableau 1, p. 3-7 et catalogue, p. 35-121.

l'ambivalence et la dualité de ces dernières continuent-elles à se manifester dans l'iconographie ? La conception des personnages féminins, et donc leur représentation, dans *La Quête* et *La Mort du roi Arthur* est élaborée en réaction au *Lancelot du Lac* où se mêlent, entre autres, les figures de la dame courtoise et de la fée. En effet, les romans de *La Quête* et de *La Mort du roi Arthur* sont respectivement marqués soit par l'apparition d'un nouvel idéal féminin chrétien – absent du *Lancelot du Lac* –, soit par une déconstruction du modèle courtois qui imprègne le *Lancelot*.

2.1. LA QUÊTE DU SAINT GRAAL

Le roman de *La Quête du Saint Graal* est centré sur la progression spirituelle de la chevalerie, devenue céleste⁷³⁸. Il ne s'agit pas d'un roman courtois d'aventures, mais d'un texte imprégné de mystique et de morale cisterciennes, se référant à des épisodes bibliques, ressemblant sur certains points à un récit hagiographique, un *exemplum*, à but didactique envers les lecteurs destinataires de ce message religieux⁷³⁹. Lancelot et Gauvain, héros courtois et mondains, symboles de la chevalerie terrestre, sont remplacés par Galaad, Bohort et Perceval, nouveaux représentants d'une chevalerie idéale tournée vers Dieu, visant la perfection morale et la sainteté. La chasteté et la virginité sont les qualités essentielles permettant aux chevaliers d'accomplir la quête du saint Graal. L'amour est un obstacle sur le chemin des chevaliers⁷⁴⁰, et non un but comme dans le *Lancelot du Lac*. La quête du Graal se substitue à celle de la dame aimée. Dans ce contexte, les femmes sont forcément reléguées à un rôle de second plan, voire démonisées⁷⁴¹. Seules celles chastes et vierges comme les

⁷³⁸ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 3, 2009. Voir la notice « Queste del Saint Graal » dans HASENOHR Geneviève, ZINK Michel (dir.), t.1, 1992, p. 1212-1213.

⁷³⁹ Pour Albert Pauphilet, *La Quête du Saint Graal* est « tout entière de la littérature sacrée ». PAUPHILET Albert, 1996, p. 106. Voir notamment à ce sujet VALETTE Jean-René, « *La Queste del Saint Graal*, une hagiographie en semblance : défi laïque et spiritualité décléricalisée », *Les dossiers du Grihl*, 2015-01 [en ligne], disponible à l'adresse <http://dossiersgrihl.revues.org/6324> [dernière consultation le 06 juillet 2016] ; GIRBEA Catalina, 2010 et 2007 ; AURELL Martin, 2007, p. 435 et ss ; FRAPPIER Jean, 1977, chap. « Le Graal et la chevalerie », p. 89 et ss. ; BAUMGARTNER Emmanuèle, 1981.

⁷⁴⁰ « La passion inspirée par la femme à l'homme devient l'insurmontable obstacle à sa perfection morale ». LOT-BORODINE Myrtha, 1979 [1961], p. 134.

⁷⁴¹ HOROWITZ Jeanne, « La diabolisation de la sexualité dans la littérature du Graal au XIII^e siècle, le cas de la *Queste del Saint Graal* », dans WOLFZETTEL Friedrich (dir.), 1995, p. 238-250. La chercheuse évoque des

chevaliers élus peuvent prétendre à exister dans le roman grâce à leurs paroles ou actions les élevant au rang de médiatrices pour la Rédemption (moniales, recluses, sœur de Perceval)⁷⁴². Les autres (reine Guenièvre, demoiselles errantes, fées et enchanteresses) sont exclues du récit à cause de leurs péchés ou simplement de leur nature féminine⁷⁴³. Il y a toutefois, d'après Myrrha Lot-Borodine, une évolution idéale de l'humanité féminine, seuls ses meilleurs éléments étant préservés⁷⁴⁴. L'image ambiguë de la femme, soit diablesse tentatrice, soit sainte, est influencée par les textes des Pères de l'Église et des théologiens opposant Ève à Marie⁷⁴⁵.

Le roman de *La Quête* est souvent copié avec le *Lancelot du Lac* mais moins décoré que celui-ci. Les figures féminines représentées ne sont pas nombreuses car peu attrayantes comparées à celle du *Lancelot* : pas de reine Guenièvre, ni de fées ou de demoiselles en ayant la semblance. À leur place sont montrés quelques démons déguisés en jeunes filles ou des religieuses. Deux personnages se distinguent néanmoins par leur fréquence dans l'iconographie des manuscrits : la tante recluse de Perceval, et la demoiselle – sœur du

évolutions culturelles et cultuelles expliquant la transformation de l'image de la femme dans le *Lancelot-Graal*, notamment « [...] la désincarnation, si l'on peut dire, de la mère du Christ et le transfert du culte de la femme (y compris dans ses prolongements profanes et la Fin'Amor) au culte éthéré et asexué de la Vierge » ; « Dès lors, plus que jamais se fait sentir la dichotomie ecclésiastique entre deux types extrêmes, la femme de chair et la femme habitée par l'Esprit » (p. 241). Voir aussi dans le même ouvrage l'article de MACCRACKEN Peggy, « Chaste subjects : Gender, Heroism and Desire in the Grail Quest », p. 123-142, et BURNS Jane, « Devilish Ways : Sexing the Subject in the *Queste del Saint Graal* », *Arthuriana*, 8 :2, 1998, p. 11-32.

⁷⁴² Les moniales et les recluses symbolisent un idéal de sainteté, auquel les chevaliers de la *Quête* doivent également aspirer. Selon Joan Ferrante, la femme est conçue dans la *Quête* comme une entité séparée de l'homme : « Man's goal is not union with her, but union with God through her » (FERRANTE Joan, 1975, p. 3). Consulter également à ce propos GIRBEA Catalina, 2010, p. 87-88 ; GRÖSSINGER Patricia, 1977, p. 37 ; FRUGONI Chiara,, « L'iconographie de la femme... », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1977, p. 184-185.

⁷⁴³ ARONSTEIN Susan, « Rewriting Perceval's Sister : Eucharistic Vision and Typological Destiny in the *Queste del Saint Graal* », *Women's studies*, 21, 1992, p. 211-230.

⁷⁴⁴ LOT-BORODINE Myrrha, 1979 [1961].

⁷⁴⁵ Jeanne Horowitz remarque : « Là-bas, dans le *no man's land* de la quête, les femmes ressortissent à un autre monde, ou plus exactement à l'Autre monde. Dans les combats que vont livrer les héros avec eux-mêmes pour rejoindre la perfection (Galaad), elles seront soit les instincts qui entraînent vers le bas, l'enfer, soit le sublime, la Providence, le ça et le surmoi des protagonistes » (HOROWITZ Jeanne, « La diabolisation de la sexualité... », dans WOLFZETTEL Friedrich (dir.), 1995, p. 247). Voir aussi sur ce point NOBLE Peter, « Women in the Vulgate Cycle : From Saints to Sorceresses », *Reading Medieval Studies*, 2004, p. 57-74 ; SZKILNIK Michelle, « Vie des Pères et romans en prose, une filiation ? », dans BUSCHINGER Danielle (dir.), actes de colloque, 1988, p. 214-224.

chevalier – guidant sur la nef de Salomon les élus vers l’achèvement des aventures du saint Graal. Les images contribuent-elles à l’expression d’un nouvel idéal féminin religieux ? Ou révèlent-elles une réticence à le figurer ? L’idéal chrétien de *La Quête* peut être pleinement exprimé dans l’iconographie des manuscrits grâce à la représentation de figures féminines religieuses (moniales, recluse), voire quasi sacralisées (sœur de Perceval). Mais, quelques fois, l’iconographie courtoise continue à imprégner les images qui peuvent s’écarter fortement du texte, et maintenir les figures féminines dans les rôles qui leur sont habituellement assignés dans la littérature de chevalerie. Les enluminures peuvent aussi tempérer l’image féminine idéale diffusée, en lui opposant en miroir une figure plus controversée (sœur de Perceval/Ève).

2.1.1. Une image christianisée de la femme : les moniales et la tante recluse de Perceval

La femme religieuse est presque absente de l’iconographie du *Lancelot du Lac*⁷⁴⁶. En revanche, elle est représentée dans les images de *La Quête du Saint Graal* par deux figures féminines, la moniale et la recluse, au rôle essentiellement symbolique (leur intervention, très ponctuelle, repose surtout sur le discours). La moniale et la recluse ancrent le récit dans une atmosphère chrétienne, reflètent un modèle de sainteté auquel doit tendre la chevalerie⁷⁴⁷, et servent de médiatrices entre celle-ci, les temps bibliques et la divinité.

Nous identifions la moniale et la recluse dans deux principales scènes. La première est la visite, au début du roman, de Lancelot à son fils Galaad dans une abbaye de religieuses où l’enfant a été élevé. Trois moniales demandent à Lancelot d’adouber Galaad. Ce sont donc elles qui estiment quand Galaad est prêt à entrer dans la chevalerie⁷⁴⁸. La seconde scène est la rencontre entre Perceval et sa tante recluse – ancienne reine de la Terre Gaste – auprès de laquelle il espère obtenir des informations sur Galaad. La recluse accueille son neveu, le nourrit, le loge, lui fait entendre la messe, lui apprend la mort de sa mère et le renseigne sur la

⁷⁴⁶ Excepté dans le cas d’Élaine et Évaine au Monastère royal. Se reporter à notre thèse, partie II, chap. 1, p. 109 et ss.

⁷⁴⁷ L’idéal dans *La Quête* étant le moine-soldat (AURELL Martin, 2007, p. 478 et ss) ou le « Christ chevalier » (LOT-BORODINE Myrrha, 1979 [1961], p. 126). Voir aussi BRETTEL Paul, 1995.

⁷⁴⁸ L’épisode est représenté dans cinq enluminures provenant de quatre manuscrits : une du XIII^e siècle (BnF fr. 123, folio 197), une du XIV^e siècle (BnF fr. 1423, folio 64) et trois du XV^e siècle (BnF fr. 112(3), folio 1 et fr. 116, folios 607 et 607v).

quête du Graal⁷⁴⁹. Elle lui parle aussi de l'origine et de la signification de la table du saint Graal et de la Table ronde⁷⁵⁰.

Comment les images reflètent-elles l'importance symbolique des moniales et recluses dans un roman empreint de sentiment religieux ? Celle-ci se manifeste dans les représentations par, d'un côté, la mise en avant de la filiation spirituelle qui unit les moniales à Galaad pour exprimer la conversion de la chevalerie, passant du plan terrestre au plan céleste ; d'un autre côté, une analogie entre la figure de la recluse et celle de la moniale. Mais, dans le cas de la tante de Perceval, certaines images semblent aller à contre-courant de l'esprit de *La Quête*, en confondant la symbolique religieuse avec une autre profane. Le motif de la femme enfermée est interprété comme celui de la dame prisonnière typique de l'iconographie courtoise, aucun élément de l'image ne se référant à un contexte religieux.

L'introduction de la moniale dans l'iconographie de *La Quête* est très limitée puisque seules une initiale du XIII^e siècle (BnF fr. 123, folio 197) et une miniature du XIV^e siècle (BnF fr. 1423, folio 64) représentent cette figure qui ne s'est jamais vraiment imposée dans les images du roman. En effet, les uniques manuscrits de *La Quête* datés du XV^e à représenter des moniales sont ceux de la BnF fr. 112(3) et fr. 116. L'absence de personnage ayant une réelle fonction narrative explique sans doute ce fait (les moniales, vivant en communauté, sont privées d'individualité). Toutefois, la place attribuée aux représentations de moniales dans les cycles iconographiques reflète leur rôle symbolique et stratégique : quatre des cinq images les représentant décorent le folio d'ouverture du roman afin d'opérer la transition entre le *Lancelot* et *La Quête*. De plus, les images insistent sur la filiation spirituelle des moniales avec l' élu du Graal, Galaad, pour signifier la proximité du chevalier avec le sacré.

Les moniales sont les garantes de l'éducation religieuse de Galaad qui leur doit sa piété et sa sagesse. Le jeune homme tient aussi sa valeur de son appartenance à deux hauts lignages, ceux de Lancelot (et, par extension, du roi biblique David) et du roi Pêcheur, gardien

⁷⁴⁹ Catalina Girbea remarque sur ce point : « De surcroît, l'association entre la figure de la mère ou de la tante et la parole d'évangélisation fait penser au rôle de l'Église, à la fois mère de tous les chrétiens et corps du Christ [...] » (GIRBEA Catalina, 2010, p. 195).

⁷⁵⁰ L'épisode connaît un certain succès dans l'iconographie de *La Quête* puisqu'il est figuré dans treize images réparties dans douze manuscrits : cinq du XIII^e siècle (Yale University Library, Beinecke 229, folio 209 ; BnF fr. 339, folio 238v, fr. 342, folios 81 et 82v, fr. 344, folio 487v), cinq du XIV^e siècle (BnF fr. 1424, folio 3, fr. 12573, folio 201, Arsenal 3482, folio 428 ; Manchester, Rylands French ms. 1, folio 198v et Oxford, Bodleian Library, Rawl. Q.b.6, folio 326v) et trois du XV^e siècle (BnF, fr. 112(3), folio 18v, fr. 116, folio 623v et fr. 111, folio 244v).

du Graal. Sa naissance annoncée par une prophétie le lie, avant même sa venue au monde, au divin. Les moniales sont les parentes spirituelles du futur chevalier et assurent, par leur enseignement, le passage de relais entre les chevaleries terrestres et célestielles. Elles sont, dans les images, figurées au nombre de trois – conformément au texte⁷⁵¹ –, autour ou derrière Galaad qu'elles accompagnent avec bienveillance dans son élévation spirituelle ou ses retrouvailles avec son père Lancelot. Elles apparaissent toujours très proches du jeune homme – les corps des personnages se touchent ou se superposent. Cependant, la place centrale est réservée dans les images à Galaad, les moniales étant des agents de transition amenés à disparaître rapidement du récit et des enluminures.

Une initiale L du manuscrit de la BnF fr. 123 (c. 1275-1280, folio 197) représente une scène symbolique à la composition symétrique (Fig. 163). Bohort et Lancelot sont agenouillés aux pieds de Galaad qu'ils soulèvent. Ce dernier, mains jointes, est entouré, à sa gauche et à sa droite, de deux moniales. Celles-ci élèvent Galaad pour présenter l' élu du Graal, le regardent et le touchent pour l'adorer telle une figure sainte ou une relique sacrée⁷⁵². Les moniales sont complémentaires des chevaliers : les unes assurent l'élévation spirituelle de Galaad, les autres son élévation physique. Il s'agit d'une image idéalisée de l'avènement de la chevalerie céleste évoquant, par son sujet et sa composition, une scène de l'Ascension⁷⁵³. Elle résume la parenté de Galaad suivant une composition hiérarchisée allant de la filiation biologique à celle spirituelle, jusqu'à la parenté biblique du chevalier. En effet, autour de la scène centrale se déploie dans le prolongement de l'initiale un décor marginal fait d'entrelacs végétaux et de figures animales dans lequel sont insérés un homme couronné et des musiciens. Il pourrait s'agir d'une évocation du roi David – ancêtre de Galaad – et des anges musiciens. L'image constituerait une sorte d'Arbre de Jessé⁷⁵⁴ synthétisant la généalogie de Galaad. Les moniales se situent donc, à l'instar de Galaad, à un plan intermédiaire, entre

⁷⁵¹ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 811, §2.

⁷⁵² WIRTH Jean, « Image et relique dans le christianisme occidental », dans WIRTH Jean, 2013, p. 187-199 ; ERLANDE-BRANDENBURG Alain, « L'image et le culte des reliques », dans RICHÉ Pierre, PRACHE Anne (dir.), actes de colloque, 2006, p. 135-159 ; SCHMITT Jean-Claude, 2002.

⁷⁵³ Notice « Himmelfahrt Christi », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 2, col. 268-276.

⁷⁵⁴ LAPAPE Séverine, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2015 et « L'arbre de Jessé : une image de l'immaculée conception ? », *Médiévales*, 57, 2009, p. 113-136 ; GUERREAU-JALABERT Anita, « L'arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté », dans IOGNA-PRAT Dominique, PALAZZO Éric, RUSSO Daniel, 1996, p. 137-170 ; Notice « Wurzel Jesse », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 4, col. 549-558 ; RÉAU Louis, t. 2/II, 1957, p. 129-140.

l'humain et le divin. Elles sont des médiatrices avec le sacré, chargées d'investir l' élu de Dieu, présenté comme un nouveau messie⁷⁵⁵.

Dans une autre image, du XV^e siècle (BnF fr. 112(3), folio 1), Lancelot, accompagné de Bohort et de Lionel, est représenté face à Galaad, agenouillé, et aux trois moniales (Fig. 164). Le face à face physique entre les deux groupes confronte symboliquement les deux types de chevalerie qu'ils représentent et la double parenté de Galaad. Les moniales, dont l'union en un seul bloc reflète la vie communautaire, sont au plus près de l' élu. L'une d'elle, sans doute l'abbesse, pousse le jeune homme vers son père. Le geste est similaire à celui effectué dans le même manuscrit (BnF fr. 112(1), folio 62) par la Dame du lac introduisant Lancelot auprès du roi Arthur. Les moniales demandent à Lancelot, telle la fée à Arthur, d'adoubier le nouveau chevalier. Le parallèle met en évidence le fait que Galaad appartient aussi à un autre monde supérieur, cette fois chrétien. La miniature est insérée dans un ensemble de quatre scènes, recouvrant la moitié du folio d'ouverture de *La Quête*, et représentant la Crucifixion⁷⁵⁶, l'envoyée du roi Pêcheur à la cour d'Arthur et l'adoubement de Galaad par Lancelot. La place de l'image, sous la Crucifixion et avant l'adoubement, situe à nouveau les moniales dans un rôle d'intermédiaire entre les temps bibliques (Passion) et l'émergence de la chevalerie céleste.

Les images montrent la fonction essentielle des moniales, qui est d'accompagner Galaad dans son cheminement spirituel. Les moniales sont comme des emblèmes de la conversion religieuse de la chevalerie représentés de manière signifiante en ouverture de *La Quête* pour contribuer à en poser le cadre chrétien.

Les représentations des moniales sont peu nombreuses dans *La Quête*, néanmoins elles influencent celles d'une autre figure féminine chrétienne, la recluse, qui, entre le XIII^e et le XV^e siècle, est de plus en plus assimilée à une moniale dans les images pour affirmer son identité religieuse. D'ailleurs, dans la littérature médiévale, les recluses vivent en milieu sylvestre, à l'instar des ermites, mais avec des serviteurs vivant près d'elles dans un ensemble

⁷⁵⁵ Comme le remarque Jean-Marie Fritz, la parenté de Galaad avec le roi David indique une volonté de lui conférer une aura christique. Voir l'article « Les détenteurs du savoir généalogique dans le roman arthurien : Merlin les mères et les ermites », dans AURELL Martin, GIRBEA Catalina (dir.), actes de colloque, 2010, p. 131-140.

⁷⁵⁶ Notice « Kreuzigung Christi », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 2, col. 606-642.

de bâtiments évoquant un complexe monastique⁷⁵⁷. *La Quête* comporte deux figures de recluse, l'une étant la tante de Perceval, une ancienne reine devenue recluse après la mort de son époux⁷⁵⁸ ; l'autre « l'une des plus saintes dames de monde⁷⁵⁹ » expliquant à Lancelot la différence entre les chevaleries terrestres et célestielles. Mais aucun manuscrit de *La Quête* appartenant à notre corpus de thèse ne contient d'image de cette dernière. La première recluse est sans doute préférée à la seconde pour souligner la relation privilégiée unissant une figure de religieuse et un chevalier élu du Graal qui se trouve ainsi valorisé.

La représentation de la recluse sous l'apparence d'une moniale est systématique dans les enluminures dès les années 1330-1350 (BnF fr. 1424, folio 3 ; Arsenal 3482, folio 428) et au XV^e siècle (BnF fr. 116, folio 623v ; fr. 111, folio 244v). La tante de Perceval est coiffée d'un voile noir rendant impossible la confusion avec une femme du monde séculier. De plus, dans le manuscrit de la BnF fr. 112(3) (c. 1470, folio 18v), le récluse est clairement identifiable à une chapelle (Fig. 165). Perceval, en armure et à cheval, arrive devant la chapelle close par une haute porte symbolisant le choix de vie à l'écart du monde de sa tante. La recluse apparaît à une fenêtre située sous un clocher surmonté d'une croix, reflétant son élévation spirituelle. Elle porte un voile sombre, est peinte dans des tons bruns et gris rappelant la couleur, d'une part, du vêtement des ermites dans les enluminures du manuscrit fr. 112(3), d'autre part, de la chapelle avec laquelle la recluse semble faire corps, s'effaçant ainsi derrière son statut. La recluse fait également songer aux statues ornant les portails d'église. Cela contribue à la désigner, dans cette miniature, comme une sainte figure.

⁷⁵⁷ « Aussi la différence n'est-elle peut-être pas si considérable entre la fondation de la reine Hélène dans le *Lancelot* et l'hermitage de la tante recluse de Perceval dans *La Queste* » (BRETTEL Paul, 1995, p. 220). Au contraire, la réclusion féminine au Moyen Âge se pratique, d'après Paul Bretel, essentiellement dans les villes et en marge de la vie monastique. Les recluses sont placées dans une pièce murée, scellée et située contre un sanctuaire (le récluse) jusqu'à leur mort. Sur les recluses dans *La Quête*, voir également ROPA Anastasija, « Female Authority during the Knight's Quest ? Recluses in the *Queste del Saint Graal* », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre/BUCEMA*, 2016 [en ligne], disponible à l'adresse <http://cem.revues.org/14426> ; VEDRENNE-FAJOLLES Isabelle, « À propos des recluses de la *Queste del Saint Graal* (c. 1125-1230) », *Loxias, littérature française et comparée*, 2004, adresse url : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=95>.

⁷⁵⁸ Il s'agit d'un schéma classique où une noble dame veuve se réfugie dans la religion pour assurer sa sécurité, comme par exemple Élain et Évain dans le *Lancelot du Lac* : « La recluse est l'un des rares guides religieux de la *Queste* qui n'apparaît pas figé dans une perfection donnée comme acquise dans un passé indéfini. Au contraire, elle témoigne du progrès spirituel des êtres consacrés à Dieu, et peut servir de modèle aux chevaliers qui doivent parcourir le même chemin [de conversion et d'accomplissement] » (VEDRENNE-FAJOLLES Isabelle, « À propos des recluses... », *Loxias*, 2004, §20).

⁷⁵⁹ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 1000, §193.

À l'inverse, dans les manuscrits plus anciens (XIII^e-début du XIV^e siècle), nous observons quelques cas où l'influence de l'iconographie courtoise des romans de chevalerie a des répercussions sur la représentation de la recluse, qui ressemble à une simple dame ou demoiselle captive, attendant la visite et le secours du héros. Dans ce cas, les images se situent dans la continuité de l'iconographie féminine du *Lancelot du Lac* au lieu de marquer une rupture.

En effet, la recluse se caractérise par son enfermement, ce qui peut rappeler aux enlumineurs les représentations courantes de femmes prisonnières dans un château ou une tour dans l'art courtois, qui les influence visiblement. Pourtant, la recluse – enclose de son plein gré – est *a priori* l'antithèse de la belle dame des romans courtois. La recluse est, dans *La Quête*, une sorte de pendant féminin de l'ermite, vivant aussi seul, mais elle se rencontre moins fréquemment que lui⁷⁶⁰. Dans les images, la tête est en général la seule partie du corps apparente de la recluse. Le corps féminin, souvent séducteur voire dévoilé dans les images du *Lancelot du Lac*, est presque invisible, ce qui est révélateur de la place de la femme dans *La Quête du Saint Graal*. La figure du chevalier Perceval – libre, en mouvement, imposante, visuellement attractive (couleurs vives des armoiries) – contraste avec celle discrète et sobre de la recluse. L'image de la recluse est d'ailleurs rare dans l'art médiéval contenant peu d'exemples de représentation de ce genre de figure⁷⁶¹, hormis sainte Thais⁷⁶². Le fait de représenter celle qui, par définition, est absente au monde semble en effet paradoxal.

Cependant, les figures de la recluse et de la dame courtoise ont tendance se confondre dans certaines images. Les enlumineurs, pour représenter la recluse, se focalisent davantage

⁷⁶⁰ Paul Bretel explique que le terme « reclus » peut, pour les hommes, servir à désigner un religieux vivant véritablement dans un récluse ou se substituer au mot « ermite ». Mais, pour les femmes, le terme « recluse » s'applique seulement à une religieuse enfermée dans une cellule (BRETTEL Paul, 1995, p. 207 et ss). Isabelle Vedrenne-Fajolles souligne sur ce point que la tante recluse de Perceval, auparavant reine de la Terre Gaste, renverrait à la fois à l'oncle ermite de Perceval et à la mère du chevalier, dame veuve de la forêt perdue, dans *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes (VEDRENNE-FAJOLLES Isabelle, « À propos des recluses... », *Loxias*, 2004). Voir aussi FRIES Maureen, « Gender and the Grail », *Arthuriana*, 1998, p. 68-79.

⁷⁶¹ Dans Mandragore, base iconographique de la BnF, sont recensées treize images représentant des recluses (recherche avec le mot « recluserie »). Onze sont relatives à la tante de Perceval, deux figurent sainte Thais.

⁷⁶² Thais est une pécheresse, sans doute prostituée, convertie par un ermite nommé Paphnuce. Elle reste recluse dans un couvent pendant trois ans pour faire pénitence. Voir par exemple Jacques de Voragine, *La légende dorée*, Catalogne, XIII^e ou XIV^e siècle (Paris, BnF, Espagnol 44), folio 219v. PINTO-MATHIEU Élisabeth, « Trois vies de pécheresses repenties : les saintes Marie l'Égyptienne, Marie-Madeleine et Thais », *Revue des sciences humaines*, 1998, p. 89-109 ; Notice « Thais (Taide, Tais [ia]) von Alexandrien », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 8, col. 427-428 ; RÉAU Louis, t.3/III, 1958.

sur l'idée d'enfermement que sur la dimension religieuse de cette figure, d'où l'ambivalence. En effet, dans le récit, la tante de Perceval n'est pas totalement isolée : elle possède une mesnie, un chapelain, accueille Perceval et converse avec lui. Mais les images la représentent généralement seule dans son récluse, percé d'une petite fenêtre qui est son unique ouverture vers le monde extérieur. La fenêtre peut être, de surcroît, fermée par des barreaux comme celle d'une prison (BnF fr. 339, folio 238v ; Arsenal 3482, folio 428). Elle est néanmoins plus souvent ouverte sur l'extérieur. Le visage de la recluse à la fenêtre remplace celui de la dame attendant son chevalier-ami⁷⁶³. Le modèle iconographique de la seconde est donc parfois réemployé pour peindre la première. Par exemple, une initiale du manuscrit de la BnF fr. 339 (milieu du XIII^e siècle, folio 238v) montre Perceval saluant la recluse qui semble prisonnière dans une cellule close par des barreaux de fer (Fig. 166). De plus, la tante du chevalier n'est pas voilée mais a des cheveux tressés relevés autour du visage. Elle n'a pas renoncé complètement à la coquetterie, ce qui est en désaccord avec sa nouvelle identité. L'image reproduit une scène classique où le chevalier rejoint une jeune femme captive. Dans la miniature du folio 209 du manuscrit Beinecke 229 (registre supérieur, c. 1290), la recluse – coiffée d'un voile blanc⁷⁶⁴ – apparaît à la fenêtre de son récluse (Fig. 167). Elle regarde Perceval dont la lance est pointée vers l'avant, comme s'il était prêt à combattre pour la secourir. De plus, le fait que cette scène soit suivie, au registre inférieur, de la représentation d'une discussion entre les personnages à l'intérieur d'une pièce évoque aussi les images courantes de chevaliers rendant visite à une châtelaine qui leur offre l'hospitalité. Enfin, dans le manuscrit plus tardif d'Oxford Rawl. Q.b.6 (c. 1320-1330, folio 326v), la recluse – voilée de blanc – est à une fenêtre située en haut d'une tour entourée de tourelles, possédant des murs crénelés et d'étroites ouvertures (Fig. 168). L'édifice, reprenant des éléments de l'architecture castrale, fait aussi référence au motif classique de la femme retenue captive dans une tour de château.

⁷⁶³ Sur ce point, consulter GROSSEL Marie-Geneviève, « Une femme à la fenêtre : de la lyrique à l'hagiographie », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), actes de colloque du CUERMA, 2003, p. 209-220.

⁷⁶⁴ Selon Paul Bretel, le blanc se retrouve fréquemment dans les romans bretons pour les vêtements des ermites. Il est symbole de simplicité, de pauvreté, de chasteté et un signe de sainteté intérieure : « [...] elle [la couleur blanche] nous paraît être le signe évident d'appartenance à la tradition spirituelle du désert [...] » (BRETTEL Paul, 1995, voir p. 463-473 (citation p. 470)). Le blanc est aussi la couleur du voile des femmes mariées. Il pourrait donc renvoyer à l'ancien statut d'épouse royale de la recluse qui paraît ainsi, dans l'image, semblable en apparence à d'autres figures de dames appartenant au monde séculier. Les personnages féminins peints dans le manuscrit Beinecke 229 du *Lancelot du Lac* sont d'ailleurs couramment coiffés d'un voile, parfois d'une guimpe, de couleur blanche.

Le parallèle visuel entre la recluse et une figure féminine typiquement courtoise indique que les enlumineurs se sont servis d'un modèle iconographique familier pour composer leurs images. Mais il révèle peut-être aussi une volonté de faire allusion à la vie antérieure de la recluse dont le passé est connu du lecteur (la tante de Perceval a été une épouse et une reine – comme Guenièvre, la dame courtoise par excellence) tout en exprimant la situation actuelle du personnage (l'enfermement). Les images synthétiseraient ainsi les deux identités, passées et présentes, de la tante de Perceval qui se distingue de la seconde recluse de *La Quête* par une biographie et une psychologie développées⁷⁶⁵. Une ambiguïté de l'être féminin se dégage de ces images rapprochant des figures *a priori* inconciliables que le texte oppose⁷⁶⁶.

La Quête du saint Graal comporte peu de figures féminines par rapport au *Lancelot du Lac*, cependant celles-ci sont loin d'être insignifiantes. La moniale et la recluse (figure absente de l'iconographie du *Lancelot*) font partie des éléments composant le décor chrétien spécifique au roman. Elles sont les symboles d'un nouvel idéal féminin – à l'opposé de celui mondain et empreint de merveilleux féerique du *Lancelot*.

Les manuscrits ne comportent pas beaucoup d'images de moniales, mais celles-ci décorent toujours le premier folio de *La Quête*. Galaad est étroitement lié aux moniales qui symbolisent, d'une part, le basculement vers un monde ascétique et mystique, d'autre part, la nature à la fois humaine et sainte du héros, sorte de nouveau Christ, dont elles sont montrées comme les mères spirituelles. Cela est notable dans une image du manuscrit de la BnF fr. 123 (fin du XIII^e siècle) à la composition pyramidale – telle une scène de l'Ascension – dont la base est constituée des parents biologiques de Galaad et le sommet du glorieux ancêtre du chevalier, le roi David. Les moniales surplombent Lancelot et Bohort, appartenant à la chevalerie terrestre, et sont au même niveau que Galaad qu'elles semblent adorer tel le Christ. Le sens du rôle des moniales auprès de Galaad est aussi très bien exprimé dans les manuscrits du XV^e siècle (BnF fr. 112(2) et fr. 116) où leurs représentations s'inscrivent dans un ensemble d'images qui relie, en les accolant, les scènes de la Crucifixion, de l'arrivée de Lancelot à l'abbaye et de l'adoubement de Galaad. De plus, dans le manuscrit fr. 116, les moniales sont représentées auprès de Galaad sur deux folios successifs (607 et 607v) pour affirmer l'idéal d'une chevalerie tournée vers Dieu qu'elles contribuent à manifester. Le lien

⁷⁶⁵ VEDRENNE-FAJOLLES Isabelle, « À propos des recluses... », *Loxias*, 2004.

⁷⁶⁶ La recluse explique à Perceval qu'il peut être l'écu du Graal grâce à sa virginité, contrairement à Lancelot qui s'en est rendu indigne à cause de la souillure du péché charnel. À travers ses paroles est donc sévèrement critiqué l'amour courtois. POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 914, §105.

entre figure féminine et surnaturel – qui ne relève plus du *mirabilis* mais du divin – demeure fort dans ces images. Les moniales sont montrées en médiatrices d'un monde supérieur.

L'importance symbolique de la moniale se constate aussi dans le fait que la tante recluse de Perceval est rapidement, dès le second quart du XIV^e siècle, assimilée par son apparence (voile noir) à une moniale, rappelant cette fois que Perceval est aussi un élu de la quête du Graal. À la fin du XV^e siècle, dans le manuscrit de la BnF fr. 112(3), la recluse se confond avec la chapelle qui l'abrite : elle ressemble à une statue à cause de son emplacement sur la façade de l'édifice et, surtout, de sa couleur dans les tons gris-brun similaire à celle de l'architecture. La recluse fusionne avec le lieu de vie qui la caractérise. Elle devient, comme la chapelle, un symbole de la foi chrétienne.

Mais, à la fin du XIII^e siècle et au début du XIV^e siècle, l'influence de l'iconographie des romans courtois de chevalerie est encore forte sur la représentation de la tante de Perceval. D'un point de vue purement visuel (sans avoir recours au texte), rien ne distingue parfois la recluse de l'image courtoise d'une femme prisonnière, que ce soit au niveau de l'apparence physique ou du lieu d'habitation (château, tour). La persistance de ce modèle crée, dans les enluminures concernées, une image ambivalente de la recluse, oscillant entre deux types féminins n'ayant en commun que la captivité, subie ou voulue⁷⁶⁷. La rencontre avec la recluse est ainsi signalée comme une épreuve pour le chevalier qui, auparavant, devait secourir les femmes, et, à présent, est en quête de révélations. Il y a en tout cas une difficulté à cerner la recluse, peu courante dans l'art médiéval, rapprochée d'une figure soit religieuse, soit profane.

⁷⁶⁷ La condition d'enfermement de la recluse n'est toutefois pas forcément une constante dans les images, puisque la tante de Perceval est aussi, dans le manuscrit de New-Haven Beinecke 229, représentée dans une scène de conversation avec son neveu.

2.1.1. Peindre une sainte demoiselle : la sœur de Perceval

La sœur de Perceval a aussi, dans *La Quête*, une fonction de guide spirituel pour les chevaliers élus. Elle est à la fois une protagoniste active du roman, un personnage symbolique à la venue prophétique, une messagère de l'Autre monde⁷⁶⁸. La mystérieuse demoiselle vient chercher Galaad dans un ermitage pour le conduire à la plus haute des aventures. Les deux personnages retrouvent Bohort et Perceval dans un navire, voguant selon la volonté divine, qui les conduit jusqu'à une île où ils embarquent sur une nef merveilleuse imaginée du temps de l'Ancien Testament par l'épouse du roi Salomon⁷⁶⁹. La nef doit amener les élus jusqu'à la cité de Sarras, symbole de la Jérusalem Céleste⁷⁷⁰. La sœur de Perceval apprend aux compagnons l'histoire de la nef trouvée jadis par Nascien (l'épisode est raconté dans *l'Histoire du Saint Graal*⁷⁷¹). Dans la nef se trouve un lit sur lequel sont placées plusieurs reliques : la couronne de Salomon et une épée ayant appartenu à son père le roi David, au pommeau brillant de mille couleurs symbolisant des vertus et que seul Galaad – descendant de ces rois – peut tirer de son fourreau. À cela s'ajoutent trois fuseaux – rouge, vert et blanc – reliant *La Quête* à la Genèse⁷⁷². La sœur de Perceval connaît la signification des objets de la nef et, parce qu'elle est vierge⁷⁷³ et fille de roi, elle confectionne un baudrier avec ses cheveux pour l'épée de David qu'elle ceint à Galaad. La demoiselle et les chevaliers connaissent

⁷⁶⁸ LOUISON Lydie, « La sœur de Perceval, des Continuations en vers à la *Quête du Saint Graal* », dans LACHET Claude (dir.), 2008, p. 73-90 ; RAMM Ben, « Por coi la pucele pleure : the Feminine Enigma in the Grail Quest », *Neophilologus*, 2003, p. 517-527 ; TRAXLER Janina, « Dying to Get to Sarras : Perceval's Sister and the Grail Quest », dans MAHONEY Dhira (dir.), 2000, p. 261-278 ; RIBARD Jacques, « Figures de la femme, à propos de la *Queste del Saint Graal* », dans BESSIÈRE Jean (dir.), 1982, p. 33-48. Sur les images de la sœur de Perceval, voir CHASE Carol, « La mort de la sœur de Perceval », dans CAZENAVE Caroline, MARCHAL-NINOSQUE France (dir.), actes de colloques, 2008, p. 19-39.

⁷⁶⁹ DEMAULES Mireille, « Le roi Salomon et sa nef dans le *Lancelot-Graal* », *Littérales*, BORDIER Jean-Pierre (dir.), *Littérature et révélation au Moyen Âge*, vol. 3, 2009, p. 133-148.

⁷⁷⁰ BRETEL Paul, « Galaad, héros et passeur dans la *Queste del Saint Graal* », dans CARMIGNANI Paul (dir.), 2002, p. 217-231.

⁷⁷¹ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol. 1, p. 261-286.

⁷⁷² Les fuseaux sont fabriqués avec du bois provenant de l'Arbre de vie et d'autres arbres plantés sur terre par Ève grâce à un rameau prélevé sur l'arbre du Paradis. Le blanc symbolise la virginité d'Adam et Ève, le vert leur fécondité et le rouge le sang d'Abel versé par Caïn.

⁷⁷³ Sur l'importance de la virginité et de la chasteté dans la *Quête*, voir notamment MACCRACKEN Peggy, « Chastes Subjects : Gender, Heroism and Desire in the Grail Quest », dans BURGER Glenn, KRUGER Steven (dir.), 2001, p. 123-142.

ensuite d'autres aventures mystiques et miraculeuses. Au final, la sœur de Perceval sacrifie sa vie en donnant son sang pour sauver une lépreuse. La pureté de la jeune fille, devenue une sainte martyre⁷⁷⁴, guérit la souillure du péché que symbolise la maladie. Le corps de la défunte est ensuite placé dans un bateau qui doit le conduire à Sarras. La jeune fille, figure de la Rédemption⁷⁷⁵, est conçue comme un « Galaad femelle »⁷⁷⁶, un avatar de la Vierge Marie devant racheter la faute originelle de l'humanité, commise par une femme⁷⁷⁷. L'idéal féminin ecclésiastique remplace celui courtois. Le roman ne célèbre par la relation amoureuse d'une reine et d'un chevalier, mais l'union spirituelle de deux êtres vierges⁷⁷⁸. L'histoire de la sœur de Perceval constituerait ainsi un véritable « couronnement de la Vierge »⁷⁷⁹. Le culte de la Vierge, à son apogée au XIII^e siècle, serait d'une certaine façon célébré à travers ce personnage.

Comment les images enluminées témoignent-elles d'une perception contrastée de la sœur de Perceval dans cet épisode hautement symbolique de *La Quête* ? Nous verrons que, dans la plupart des cas, les images affirment le caractère sacré de la mission du personnage en développant particulièrement le thème de la navigation mystique et en représentant la demoiselle sur la nef comme soit la guide des chevaliers, soit une élue de la quête du Graal, au même titre que ces derniers. Mais parfois, les représentations de la demoiselle sont plus

⁷⁷⁴ NOBLE Peter, « Women in the Vulgate Cycle : From Saints to Sorceresses », *Reading Medieval Studies*, 2004, p. 57-74.

⁷⁷⁵ MATARASSO Pauline Maud, 1979.

⁷⁷⁶ HOROWITZ Jeanine, « La diabolisation de la sexualité dans la littérature du Graal au XIII^e siècle, le cas de la *Queste del Saint Graal* », dans WOLFZETTEL Friedrich (dir.), 1995, p. 245.

⁷⁷⁷ FRIES Maureen, « Gender and the Grail », *Arthuriana*, 1998, p. 68-79 ; RIBARD Jacques, « Figures de la femme... », dans BESSIÈRE Jean (dir.), 1982, p. 46 ; LOT Ferdinand, LOT-BORODINE Myrrha, 1984 [1918], chap. « La femme dans la *Queste del Saint Graal* », p. 432.

⁷⁷⁸ Il est précisé sur ce point, dans l'ouvrage collectif publié en 1991 sur l'*Histoire des femmes en Occident*, que la vierge a dans la hiérarchie morale le même rôle que la reine dans la hiérarchie sociale (KLAPISCH-ZUBER Christiane, DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), vol. 2 *Le Moyen Âge*, 2002 [1991], p. 95). Ce changement d'idéal féminin est symptomatique du bouleversement idéologique opéré entre le *Lancelot du Lac* et la *Quête du Saint Graal*.

⁷⁷⁹ LOT-BORODINE Myrrha, chap. « L'Ève pécheresse et la rédemption de la femme dans la *Queste del Saint Graal* », 1979 [1961], p. 134-158 (citation p. 157). Janina Traxler évoque également à propos de la sœur de Perceval une « Arthurian Virgin Mary » (article « Dying to Get to Sarras... », dans MAHONEY Dhira (dir.), 2000, p. 267). Citons aussi une remarque de Christa Grössinger, correspondant bien à la sœur de Perceval dans la *Quête* : « The humans most closely following in the footsteps of the Virgin were the virgin saints who died for their faith and chastity and thus further contributed to the picture of good Christian women » (1997, p. 28).

mesurées, voire reflètent une réticence à octroyer une place aussi importante à une femme dans l'épisode. La sœur de Perceval peut, en effet, ne pas être figurée, être en retrait des chevaliers ou se muer en figure masculine. Les images peuvent aussi indiquer une volonté de rééquilibrer l'image de la femme dans l'épisode, en mettant en regard la sœur de Perceval et Ève.

La sainteté de la sœur de Perceval s'exprime tout d'abord dans les images par l'importance accordée au thème du voyage en mer, visuellement fort et possédant une riche signification dans l'imaginaire médiéval et la religion chrétienne⁷⁸⁰. Ce thème est d'ailleurs privilégié au détriment d'autres épisodes, importants dans le récit mais quasiment ignorés dans les images⁷⁸¹. La demoiselle est montrée avant tout comme une femme marine, évoluant

⁷⁸⁰ Le voyage en mer est bien sûr synonyme au Moyen Âge, comme à d'autres époques, d'aventure et de découverte. Redouté par les hommes, il est aussi souvent assimilé à une quête mystique pour s'approcher de Dieu, et donne lieu à une mise à l'épreuve de la foi. Le voyage maritime devient alors une métaphore du cheminement spirituel. Le récit du voyage de saint Brendan (IX^e siècle), qui navigue dans l'océan Atlantique accompagné de plusieurs moines, est un exemple de ce type de voyage initiatique : voir entre autres Benedeit (auteur), CRESTON Yves (éd.), 1996 ; BOUET Pierre, 1986 ; Notice « Brendan (Brandanus) von Clonfert », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 5, col. 442-443 et « Meer », t. 3, col. 238-240. Parmi les saintes, citons Marthe de Béthanie qui, guidée par Dieu, entreprend avec son frère saint Lazare et sa sœur Marie-Madeleine un long voyage en mer jusqu'en Provence : COCHEYRAS Jacques, 1998 et « Les Saintes de la mer en Provence au Moyen Âge : les origines du culte », dans GUIDOT Bernard (éd.), 1993, p. 29-38 ; Notice « Martha von Bethanien », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 7, col. 565-568. Le bateau sert aussi, notamment chez les Pères de l'Église, d'image allégorique d'*Ecclesia* et du Salut. Il en est de même pour la nef de Salomon qui, d'après l'*Histoire du Saint Graal*, « n'est que foi » (POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol. 1, 2001, p. 276, §302). Par exemple, une enluminure pleine page bien connue du *Bréviaire Piccolomini* (ms. 799, Lombardie, c. 1475, Pierpont Morgan Library de New-York, folio 234v) montre les élus de Dieu rassemblés sur un vaisseau (Nef de l'Espérance) les menant au Paradis. Ils sont guidés par le Christ crucifié sur le mât, entouré du tétramorphe. Une Vierge à l'enfant, figurée en buste dans un médaillon, domine la scène. Des moines et des moniales en prière se trouvent parmi les personnages peints dans la marge gauche du feuillet. La sœur de Perceval suit l'exemple du Christ en se sacrifiant pour guider les chevaliers élus de *La Quête* vers Sarras. Dans une autre miniature, ornant le manuscrit de la BnF fr. 171 (saint Augustin, *De civitate Dei*, trad. Raoul de Presles, Paris, fin du XIV^e siècle, folio 90v), l'arche de Noé, flottant sur une mer agitée (référence au déluge), illustre l'allégorie de la rédemption. Au-dessus de l'arche, dans le prolongement du mât, un Christ en croix est figuré sur la façade d'une église car, selon saint Augustin, le bateau construit par Noé est un symbole de l'Église. Voir la notice « Schiff », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 4, col. 61-67.

⁷⁸¹ L'arrivée de la sœur de Perceval à l'ermitage où se trouve Galaad est représentée seulement dans les manuscrits de la BnF fr. 342 (folio 123) et fr. 112(3) (folio 163v). Le départ de la jeune femme avec Galaad

sur les eaux, vivante ou morte. La sœur de Perceval est, dans les enluminures, étroitement associée à l'élément aquatique. En effet, sur les vingt-six images de ce personnage recensées dans treize manuscrits de notre corpus, vingt et une le figurent sur une nef soit voyageant avec Galaad, Perceval et Bohort (dix-sept images)⁷⁸², soit morte en état de grâce, en route vers Sarrahs sur un bateau surnaturel (quatre images : Londres Add. 10294, folio 47v ; New-Haven Beinecke 229, folio 262v ; BnF fr. 111, folios 265 et 265v, fr. 116, folio 665v). Le thème de la navigation inspire les enlumineurs, ce qui est à relier au développement, dès le XIII^e siècle, des récits de voyages maritimes⁷⁸³. Tout ce qui relève de la représentation du monde marin est donc important dans les images de la sœur de Perceval. Ainsi, dans les manuscrits du XV^e siècle, la mer s'étend sur une large surface des miniatures, voire sur la quasi-totalité de cette surface (BnF fr. 111, folio 262v).

Mais c'est surtout la place de la sœur de Perceval dans le navire qui est signifiante. La jeune fille peut être représentée telle une guide menant les chevaliers dans leurs déplacements physiques et accompagnant leur progression spirituelle, ou une sorte de version féminine de Galaad, élue parmi les élus, auprès des héros masculins. Parfois, la sœur de Perceval peut même se substituer à l'un des membres du trio d'élus.

L'eau peut symboliser au Moyen Âge une frontière avec l'Autre monde, à l'instar du lac protégeant l'accès au château de la mère adoptive de Lancelot⁷⁸⁴. Or, la sœur de Perceval sert,

figure dans le manuscrit Beinecke 229 (folio 248v). Enfin, une seule miniature montre la sœur de Perceval auprès des chevaliers qui combattent devant le Château Félon (BnF fr. 111, folio 263v) et deux enluminures la représentent guérissant la lépreuse (Bonn, S. 526, folio 436 ; Londres, Add. 10294, folio 47).

⁷⁸² Voir les manuscrits BL, Add. 10294, folio 44 ; Beinecke 229, folios 250, 250v et 257v ; BnF fr. 110, folio 431, fr. 111, folio 262v, fr. 112(3), folio 167, fr. 116, folio 654v, fr. 122, folio 262, fr. 123, folio 222, fr. 342, folios 124v et 132, fr. 344, folios 510 et 512v, fr. 1424, folio 37, fr. 12573, folio 243v ; Bodleian Library, Rawl. Q.b.6, folio 352.

⁷⁸³ Signalons, entre autres, les célèbres récits de voyages lointains de Marco Polo, *Devisement du Monde* (*Livre des Merveilles*, 1298) et de Jean de Mandeville, *Livre des merveilles du monde* (XIV^e siècle). Voir Marco Polo (auteur), DUCOS Joëlle (éd.), 2005 ; OMONT Henri, 2 vols., s.d. (fac-similé d'après le manuscrit de la BnF fr. 2810 réalisé à Paris c. 1410-1412 et illustré de deux cent soixante-cinq enluminures). Sur Jean de Mandeville, voir l'édition de DELUZ Christiane (éd.), 2000 ; DELUZ Christiane, 1988. Consulter également GEISTDOERFER Patrick, « L'imaginaire de la mer : des mythes à la science », dans CORBIN Alain, RICHARD Hélène (dir.), cat. d'exposition, 2011 [2004] ; CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), actes de colloque du CUERMA, 2006 ; THOMASSET Claude, « De la Bible à Albert le Grand », dans JAMES-RAOUL Danièle, THOMASSET Claude (dir.), 2002, p. 59-76.

⁷⁸⁴ Lydie Louison explique à ce propos : « À travers la sœur de Perceval, les demoiselles anonymes féeriques, guides issus des croyances celtiques sont ainsi christianisées à la mesure de l'*imram*, devenue nef chrétienne,

en quelque sorte, de passeur menant les chevaliers élus vers cet Autre monde, c'est-à-dire vers le royaume de Dieu. Ce rôle de la jeune fille s'exprime de trois façons dans les images. La sœur de Perceval apparaît :

— soit telle la capitaine d'un navire indiquant le chemin à suivre, une figure de proue, à l'avant de la nef, face aux chevaliers. Par exemple, une miniature à deux registres du manuscrit Beinecke 229 (folio 257v) représente, en haut, la sœur de Perceval en train de ceindre l'épée de David à Galaad ; en bas, l'arrivée des compagnons en Marche d'Écosse au château de Carcelois où un comte est emprisonné par ses fils (Fig. 169). La demoiselle est dans une position de supériorité : à l'avant de la nef, légèrement plus grande que les chevaliers, elle tend le bras gauche pour montrer un édifice à l'architecture composite et raffinée, ressemblant à la fois à un château et à une église. L'image semble préfigurer l'arrivée des élus à Sarras. De plus, Galaad et la sœur de Perceval, dans la scène de l'adoubement, sont représentés juste au-dessus du « château-église » qu'ils touchent ou frôlent sans doute pour signifier qu'ils sont les seuls à mériter de rejoindre la cité sacrée. Les deux personnages sont d'ailleurs très proches dans la nef, tandis que Perceval et Bohort sont à l'écart.

— soit comme une guide au-delà de la mort. Ainsi, une autre image du manuscrit Beinecke 229 (folio 262v) montre la défunte demoiselle voguant vers Sarras⁷⁸⁵ sur une nef funéraire en compagnie de Lancelot (Fig. 170). Au registre supérieur, Lancelot découvre à bord une lettre de Perceval lui apprenant l'identité et l'histoire de la sœur de ce dernier. Il déploie un phylactère sur lequel est inscrit le nom de la morte. Au registre inférieur, Lancelot rencontre un ermite qui, dans le texte, lui explique que la demoiselle est « [...] si haute pucele et de si sainte [...] »⁷⁸⁶. L'image fait songer aux scènes de translation montrant les corps des saints exposés et transportés – parfois sur un bateau – d'un lieu à un autre. D'ailleurs, le coussin parfaitement rond sur lequel repose la tête de la sœur de Perceval forme comme une

destinée à faire le lien entre l'Ancien, le Nouveau Testament, les temps de Galaad et la vie éternelle » (« La sœur de Perceval... », dans LACHET Claude (dir.), 2008, p. 85). Se reporter aussi à RIBARD Jacques, « Figures de la femme... », dans BESSIÈRE Jean (dir.), 1982, p. 33-48 et à notre étude sur les images de la Dame du lac, Partie II, chap. 2, p. 223-244.

⁷⁸⁵ Sur l'épisode, voir TRAXLER Janina, « Dying to Get to Sarras... », dans MAHONEY Dhira (dir.), 2000, p. 261-278

⁷⁸⁶ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 1139, §331.

auréole autour de celle-ci⁷⁸⁷. Le corps de la jeune fille vogue miraculeusement sans sombrer, la demoiselle survit à l'engloutissement dans les fonds marins – assimilés à l'Enfer souterrain, aux limbes – ce qui peut être considéré comme une preuve de sa sainteté⁷⁸⁸. La sœur de Perceval navigue avec le pêcheur repenté en quête de rédemption, situé symboliquement entre la morte et l'ermite, représentants d'un idéal religieux. Tous les éléments de l'image convergent pour exprimer la sainteté atteinte par la demoiselle dans l'Au-delà.

— à l'instar d'une guide spirituelle chargée de révéler les mystères de la nef. Par exemple, la seule miniature du manuscrit fr. 12573 (BnF, c. 1310, folio 243v) représentant ce personnage le montre sur la nef, près d'un lit, en train d'ouvrir le coffret qui contient un baudrier pour l'épée de David, fabriqué avec les cheveux de la demoiselle (Fig. 171). Le choix de ce sujet suggère le rapprochement entre la sœur de Perceval et une sainte en insistant sur la conservation des cheveux comme une précieuse relique⁷⁸⁹. La jeune fille explique aux chevaliers comment elle a confectionné le baudrier. Perceval lit une lettre racontant l'origine de la nef merveilleuse et des fuseaux (qui sont figurés). L'image signifie l'importance de la révélation, orale et écrite, dans le dénouement de *La Quête*, et dont la sœur de Perceval est l'agent. La lettre témoigne, de plus, de la nature prophétique de la mission⁷⁹⁰.

L'aura de sainteté qui entoure la sœur de Perceval se manifeste également dans les images par soit son rapprochement d'avec Galaad – dont elle constitue le pendant féminin –,

⁷⁸⁷ Comme le remarque également Carol Chase (« La mort... », dans CAZENAVE Caroline, MARCHAL-NINOSQUE France (dir.), actes de colloques, 2008, p. 33).

⁷⁸⁸ Le Christ, marchant sur l'eau, et des personnages saints – tel Christophe, saint patron des voyageurs –, ont ainsi la capacité miraculeuse de traverser les eaux sans risquer la noyade : « Si l'homme ordinaire, faillible, est toujours menacé de tomber dans le péché, d'être englouti par la mauvaise mer, les saints, c'est-à-dire ceux qui furent des hommes armés d'une foi sans faille qui les garda de tomber dans le péché, n'ont jamais eu à craindre l'incertain élément liquide » (ARROUYE Jean, « L'en dessous et l'en-dessus de la mer », dans JAMES-RAOUL Danièle, THOMASSET Claude (dir.), 2002, p. 27-41).

⁷⁸⁹ Les cheveux coupés de la demoiselle renvoient également à son entrée symbolique dans la vie monastique. Son geste est comparable à celui des moniales abandonnant leur longue chevelure en entrant au couvent ou des moines portant la tonsure. LOUISON Lydie, « La sœur de Perceval... », dans LACHET Claude (dir.), 2008, p. 88. Consulter également PAUPHILET Albert, 1996, p. 154. Voir aussi BERTHELOT Anne, « "Fortune est chauve derrière et devant chevelue" : les variations sur la chevelure féminine dans le contexte du Graal », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), actes de colloque du CUERMA, 2004, p. 23-33.

⁷⁹⁰ La demoiselle, dont la parole est essentielle, a dans *La Quête* un rôle comparable à celui de Jésus, symbolisant la parole divine (Logos) faite chair, dans la religion chrétienne. Comme lui, elle explique l'Écriture. Pour Albert Pauphilet, elle est donc « [...] beaucoup plus une allégorie qu'un type d'humanité » (*Ibid.*, p. 131).

soit sa substitution à l'un des chevaliers élus. L'élection divine de la demoiselle, au même titre que le fils de Lancelot et ses compagnons, est ainsi indiquée clairement⁷⁹¹.

Une initiale du manuscrit d'Oxford Rawl. Q.b.6 (c. 1320, folio 352) appartient au premier cas de figure (Fig. 172). La sœur de Perceval et les chevaliers sont réunis autour de l'épée de David dont la poignée et le pommeau sont dorés pour exprimer l'extraordinaire lumière émanant de l'arme d'après le texte. La main droite de Galaad, étrangement positionnée, saisit celle de la sœur de Perceval. Par contre, le geste – surprenant – du chevalier n'est pas réciproque puisque la main de la demoiselle est ouverte. De plus, les deux personnages ne se regardent pas. Il pourrait s'agir d'une erreur d'interprétation de l'enlumineur, ou d'une façon pudique d'exprimer l'union entre deux personnages chastes et vierges. La sœur de Perceval et Galaad seraient dans ce second cas liés symboliquement comme le sont les saintes au Christ ou à d'autres saints (thème du mariage mystique⁷⁹²). L'image pourrait aussi être inspirée par les représentations de l'Église personnifiée en épouse du Christ⁷⁹³. Le voile blanc et la robe bleue de la jeune fille, évoquant les vêtements de la Vierge, viendraient renforcer le sens spirituel de l'image, reliant une figure féminine virginale à celle masculine du chevalier, faisant office de nouveau messie.

Pour le second cas de figure, nous signalons une initiale historiée du manuscrit de la BnF fr. 123 (c. 1275-1280, folio 222), décorée d'une représentation symbolique érigeant la sœur de Perceval en véritable symbole de la chevalerie céleste (Fig. 173). L'image symétrique montre, au centre, un bateau sur lequel se trouvent deux hommes tournés vers la sœur de Perceval figurée au milieu du navire, dans une position frontale. La demoiselle, plus grande que les autres personnages, à l'allure hiératique et au voile blanc virginal, porte l'épée du roi David normalement destinée à Galaad. Elle se substitue donc au chevalier élu. Les personnages à ses côtés regardent, touchent, semblent vénérer la jeune femme, circonscrite dans la lettrine O qui forme comme une mandorle autour d'elle. De plus, la sœur de Perceval, peinte sur un fond bleu évoquant le ciel, est élevée au-dessus des flots (la partie inférieure de la lettrine est immergée). Elle paraît vraiment être une apparition divine aux voyageurs,

⁷⁹¹ « Clearly the story needs a male/female pair and the female must be an Arthurian Mary » (article « Dying to Get to Sarras... », dans MAHONEY Dhira (dir.), 2000, p. 268).

⁷⁹² Notice « Brautmystik », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 1, col. 324-326.

⁷⁹³ *Ecclesia*, dans l'iconographie, peut être représentée sous l'apparence d'une femme, symbolisant l'épouse du Christ montré debout ou assis côté d'elle. Les deux figures sont proches, se touchent, parfois échangent un baiser marquant leur union. *Ibid.* Voir GULDAN Ernst, 1966 et les notices « Bräutigam und Braut » et « Ecclesia », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 1, col. 318-324, col. 562-569.

garante de leur Salut. L'image idéalisée de la demoiselle éclipse les chevaliers qui ne sont plus que deux, cantonnés à un rôle d'admirateurs.

Ces deux images, témoignant d'une interprétation du personnage par les enlumineurs, reflètent la fonction symbolique de la sœur de Perceval, qui apparaît comme l'égale féminine de Galaad auquel elle est physiquement unie par l'échange des mains, à l'instar d'époux (Oxford Rawl. Q.b.6), ou telle une personnification de la chevalerie céleste dans une représentation allégorique (BnF fr. 123).

À l'inverse, nous constatons dans certains cas un refus de montrer la participation de la sœur de Perceval à l'épisode final de *La Quête*. Ainsi, dans les manuscrits de la BnF fr. 339 (milieu du XIII^e siècle) et Arsenal 3482 (c. 1350), la demoiselle est occultée des images représentant l'épisode (folio 257 pour le manuscrit fr. 339 ; folios 494⁷⁹⁴ et 514 pour Arsenal 3482). Ce choix pourrait révéler une volonté d'exclure la femme d'une aventure réservée aux êtres les plus parfaits. Dans les manuscrits de la BnF Arsenal 3480 et fr. 120 (début du XV^e siècle), le voyage sur la nef merveilleuse de la sœur de Perceval et des chevaliers n'est pas illustré. De plus, l'intégration de la sœur de Perceval au groupe de chevaliers donne lieu, dans le manuscrit de la BnF fr. 122 (1344, folio 262), à une représentation singulière (Fig. 174). La sœur de Perceval se confond avec les chevaliers car elle est figurée sous l'apparence d'un homme. Sur le navire sont montrés, à gauche, Galaad, Perceval et Bohort en armure, portant des écus ; à droite, à l'avant du bateau, la demoiselle, vêtue comme les chevaliers. L'enlumineur aurait pu faire une erreur car la rubrique mentionne bien « la sœur percheval ». Nous remarquons toutefois dans ce manuscrit une tendance à représenter la femme sous un jour négatif et à favoriser les thèmes à connotation religieuse⁷⁹⁵. La sœur de

⁷⁹⁴ Carol Chase remarque que sur ce folio, au lieu de la sœur de Perceval est représenté un étrange personnage, sorte d'homme-poisson, vêtue d'une combinaison, ressemblant à un « scaphandrier ». CHASE Carol, « La mort... », dans CAZENAVE Caroline, MARCHAL-NINOSQUE France (dir.), actes de colloques, 2008, p. 19-39.

⁷⁹⁵ Nous avons en effet constaté que la reine Guenièvre est représentée en tentatrice, couchée dans un lit, poitrine dénudée sur le folio 147v, ce qui est exceptionnel dans l'iconographie du *Lancelot du Lac* (voir notre thèse Partie II, chap. 1, p. 143-144). Le manuscrit comporte de plus un certain nombre de scènes peu courantes, voire uniques, liées à une thématique chrétienne. Signalons entre autres, parmi les images avec des figures féminines : *Chevalier recevant le viatique* (folio 91, un moine et deux demoiselles sont représentés) ; *Lancelot et la petite-nièce de Callès arrivant à un ermitage* (folio 143) ; *Lancelot et Lionel à la Petite Aumône* (folio 163v, plusieurs moniales assistent aux retrouvailles des cousins) ; *Le roi Éliezer, païen convertit au christianisme, et sa famille* (folio 164v) ; *Élisabeth à l'abbaye de blanches moniales* (folio 172).

Perceval pourrait être figurée telle un homme car le commanditaire de l'ouvrage ne concevait pas qu'elle ait un rôle aussi important dans une quête initialement interdite aux femmes.

De même, l'inclusion dans l'iconographie de l'épisode de représentations d'Ève, surtout la façon dont celle-ci est montrée, peut nous informer sur la conception, positive ou négative, du rôle qu'y tient la femme, et influencer sur la perception de la sœur de Perceval.

Les images de la sœur de Perceval sont en effet, dans plus de la moitié des manuscrits, liées à celles d'Ève⁷⁹⁶. L'iconographie médiévale chrétienne, où il est habituel de mettre en regard Ève et la Vierge (voir le thème dit de « Marie nouvelle Ève »⁷⁹⁷), influence certainement ce choix d'illustration. De plus, *La Quête* reprend la dichotomie chrétienne de la femme partagée entre le Mal et le Bien : la sœur de Perceval fait référence à la Genèse pour expliquer l'origine des trois fuseaux et révéler le vrai but de ceux qui ont embarqué sur la nef, à savoir racheter la faute d'Adam et Ève⁷⁹⁸. Les paroles de la demoiselle renvoient ainsi directement à Ève, une figure féminine ambivalente puisque qu'elle incarne, d'un côté, la femme pécheresse⁷⁹⁹, d'un autre côté, un espoir de rédemption en plantant un rameau et en engendrant des enfants⁸⁰⁰. Or, dans les images, l'ambivalence d'Ève semble parfois rejaillir

⁷⁹⁶ Sur les quatorze manuscrits de *La Quête* contenant une représentation de la sœur de Perceval, neuf possèdent aussi une image d'Ève commettant le Pêché originel, ou chassée du Paradis par le Christ (BnF fr. 116, folio 658v). Ève n'est en revanche pas représentée dans cinq manuscrits (BnF fr. 110, fr. 112(3), fr. 1424, fr. 344, fr. 12573). Les images d'Ève précèdent celles de la sœur de Perceval (Bonn, S. 526, folio 434v ; Londres Add. 10294, folio 41v ; BnF fr. 111, folios 260v, fr. 122, folio 259v, fr. 123, folio 220v ; Oxford Rawl. Q.b.6, folio 349), sont insérées entre deux représentations de la nef merveilleuse (fr. 342, folio 127v), ou entre les épisodes de la nef de Salomon et de la nef funéraire (New-Haven Beinecke 229, folio 253 ; BnF fr. 116, folios 657v et 658v).

⁷⁹⁷ Ce thème, présent dans les écrits des Pères de l'Église dès l'Antiquité chrétienne, est développé dans l'art du Moyen Âge surtout à partir du début du XI^e siècle (voir par exemple l'*Évangélaire de l'évêque Bernward d'Hildesheim* et les portes de bronze de Saint-Michel d'Hildesheim). Sur ce point, consulter GULDAN Ernst, 1966, chap. « Sündenfall und Erlösung », p. 13-45, cat. n° 1-5, p. 241-243 et « Die Neue Eva », p. 117-160.

⁷⁹⁸ Les enlumineurs lient la sœur de Perceval à Ève plutôt qu'à l'épouse de Salomon (seulement représentée dans le manuscrit du XV^e siècle BnF fr. 112(3), folio 169) sans doute pour signifier que la fonction rédemptrice de la demoiselle est semblable à celle de la Vierge.

⁷⁹⁹ Ève est un cas emblématique de faiblesse féminine, unanimement connu des lecteurs médiévaux et familier des artistes. Voir surtout GULDAN Ernst, 1966 et, en complément, SCHMITT Jean-Claude, 2002 ; VON ERFFA Hans Martin, 2 vols., 1989-1995 ; *Le récit de la Création: miniatures de la Bibliothèque Vaticane*, 1995 ; TAYLOR Karen Jane, 1990 ; Notice « Adam und Eva », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 1, col. 41-70 ; REY Jean-Dominique, MAZURE Andrée, LACROIX Jean-Marie, 1967 ; RÉAU Louis, t. II/1, 1956.

⁸⁰⁰ Voir à ce sujet LOT-BORODINE Myrtha, chap. « L'Ève pécheresse et la rédemption de la femme dans la *Queste del Saint Graal* », 1979 [1961], p. 134-158.

sur la sœur de Perceval. Le parallèle est à double tranchant : l'image de la première femme coupable, d'un côté, fait contrepoids à celle de la sœur de Perceval comme pour mieux souligner, par contraste, la sainteté de la vierge expiatrice ; d'un autre côté, elle rappelle que la sœur de Perceval, à cause de sa nature féminine, est aussi fille d'Ève⁸⁰¹.

Les images représentent généralement le Péché originel de façon traditionnelle : Adam et Ève, cachant leur nudité avec des feuilles ou leurs mains, sont disposés de part et d'autre de l'Arbre de la Connaissance habité par le serpent tentateur. L'épisode biblique peut toutefois faire l'objet de représentations plus originales qui, mises en perspective avec les images de la sœur de Perceval, éclairent la compréhension de celle-ci.

Par exemple, dans le manuscrit de la BnF fr. 122 (1344, folio 259v), le serpent à tête de femme regarde Ève qui, comme Adam, est nue (Fig. 175). La poitrine et le sexe d'Ève sont entièrement découverts. Les attributs sexuels des personnages sont figurés crûment, il n'y a aucune idéalisation des corps. Néanmoins, les longs cheveux, le corps légèrement déhanché d'Ève en font une figure érotique. L'image ne montre pas l'innocence originelle du premier couple, mais souligne la nature sexuelle de son péché. Le rejet de la femme déjà constaté pour la sœur de Perceval – figurée sous l'apparence d'un chevalier en armure (folio 262) – se retrouve dans celle d'Ève sur laquelle est porté un regard sévère. Ainsi, les enluminures de ce manuscrit signifieraient que la sœur de Perceval, liée à Ève par sa condition féminine, ne peut partager le destin des élus du Graal⁸⁰². Une autre miniature, décorant le manuscrit plus tardif de la BnF fr. 111 (c. 1480, folio 260v), montre Ève comme l'unique fautive du Péché originel (Fig. 176). Dans un magnifique jardin, Adam, allongé dans l'herbe, ne regarde pas le serpent

⁸⁰¹ À ce propos, l'épisode de la guérison de la lépreuse, important dans le récit mais rarement représenté, serait peu apprécié car la sœur de Perceval échoue à sauver la malade qui est certes guérie par la jeune fille, mais périt finalement après la mort de celle-ci à cause d'une tempête déclenchée par la colère divine. Dieu punit ainsi ceux qui ont laissé la demoiselle se sacrifier, mais aussi l'obstination de celle-ci qui va à l'encontre de l'avis de Galaad en se tuant. Le miracle accompli n'a qu'un résultat éphémère.

⁸⁰² Voir à ce sujet l'article de ARONSTEIN Susan, « Rewriting Perceval's Sister : Eucharistic Vision and Typological Destiny in the *Queste del Saint Graal* », *Women's studies*, 1992, p. 211-230. Selon la chercheuse, l'histoire de la sœur de Perceval signifie l'impossibilité pour la femme d'accéder à la sainteté comme les chevaliers élus plutôt qu'elle n'érige en idéal absolu une figure de sainte vierge. L'épisode de la guérison de la lépreuse – entreprise par la demoiselle contre l'avis de Galaad – est un échec. La décision indépendante de la femme conduit une nouvelle fois à un désastre. La mort de la sœur de Perceval est vaine et la prive de la suite des aventures du saint Graal. La jeune fille est un exemple de la fatalité du destin féminin : « The story of Perceval's sister, as it takes up where Eve's narrative leaves off, casts doubts upon the viability of contemporary religious women's images, showing that Perceval's sister, in spite of her purity, is more Eve than Mary » (p. 223).

qui monte sur l'Arbre et se tourne vers Ève. Celle-ci, debout face au serpent, porte à sa bouche le fruit défendu. Le mal est déjà fait puisqu'Ève cache son intimité à l'aide d'une feuille. La sœur de Perceval, dans les quatre miniatures peintes sur les feuillets suivants (folios 262v, 263v, 265 et 265v), apparaît en retrait des chevaliers élus, mourante⁸⁰³ ou morte (avec Lancelot, pécheur repent). Les enluminures insistent sur les conséquences du péché d'Ève, qui empêche une femme de participer activement à la quête et nécessite le sacrifice de la demoiselle pour être racheté⁸⁰⁴.

Mais l'image d'Ève se distinguant le plus dans les manuscrits de *La Quête* est celle qui orne le folio 220v d'un manuscrit du XIII^e siècle, BnF fr. 123 (c. 1275-1280). L'initiale est centrée sur Ève plantant sur terre le rameau de l'Arbre de vie (Fig. 177). Le corps nu d'Ève est blanc comme le rameau, symbole de virginité. L'innocence de la première femme n'est pas encore totalement perdue. L'image ferait ainsi allusion à la Vierge Marie, cultivant la terre d'où naîtra le Saveur, telle la sœur de Perceval associée à Galaad sur l'image du folio 222. L'enlumineur choisit d'illustrer l'action positive d'Ève. Les choix iconographiques, dans ce manuscrit, réhabilitent l'image de la femme en la montrant comme la principale actrice du Salut.

Ève apparaît donc comme l'unique responsable du Péché, une tentatrice – telle le serpent qui lui ressemble – ou, au contraire, incarne l'espoir de rédemption se concrétisant avec la sœur de Perceval, nouvelle Ève à l'instar de la Vierge. Les images, au lieu de marquer l'antagonisme entre les deux figures⁸⁰⁵, relient étroitement leurs représentations au sens commun. La façon dont est montrée Ève se répercute sur la représentation de la sœur de Perceval dont le rôle se trouve occulté, atténué ou valorisé.

⁸⁰³ Sur le folio 262v, la sœur de Perceval se trouve sur la nef merveilleuse avec les chevaliers, derrière l'un d'eux qui lit une lettre expliquant l'histoire du navire et des objets qu'il contient. Elle est représentée par souci de conformité avec le texte, mais ne fait aucune action particulière. Sur le folio 263v, la demoiselle, à cheval, regarde le combat des chevaliers au Château Félon et tient une écuelle pour y verser son sang afin de guérir la lépreuse (représentée à cheval). Il s'agit du seul manuscrit où cette scène est figurée.

⁸⁰⁴ Signalons aussi qu'une miniature du manuscrit Arsenal 3482 (folio 487), dans lequel la sœur de Perceval n'est pas figurée, montre le Christ adressant des reproches à Adam et Ève. Seule une vision négative de la femme a donc été retenue dans le décor enluminé de ce manuscrit.

⁸⁰⁵ L'épisode nef salomon serait le prétexte à une leçon morale structurée autour des notions opposées de luxure et de virginité : RIBARD Jacques, « Figures de la femme... », dans BESSIÈRE Jean (dir.), 1982, p. 33-48.

Les représentations de la sœur de Perceval, très fréquentes dans les manuscrits, montrent que l'identité et la fonction auprès des chevaliers de la demoiselle interrogent visiblement les enlumineurs du Moyen Âge.

Le plus souvent, la sœur de Perceval est représentée de manière conforme à son rôle dans le récit, comme une médiatrice active qui conduit les chevaliers ou leur transmet un savoir. Elle est presque toujours montrée sur un bateau car le voyage en mer – métaphore du parcours spirituel que doivent accomplir les personnages pour s'approcher de Dieu – rappelle que la jeune fille est liée au divin.

Certaines enluminures suggèrent plus explicitement la sainteté du personnage en créant autour de lui une atmosphère mystique, en le reliant étroitement ou l'assimilant aux héros élus du Graal. Ainsi, dans le manuscrit Beinecke 229, des éléments renvoient à une symbolique (le château de Carcelois, ressemblant à une église, rappelle que le royaume de Dieu est la destination finale des voyageurs), à des motifs (coussin sur lequel repose la tête de la demoiselle formant comme une auréole), à des thèmes (ressemblance avec des images montrant la translation de corps saints) de l'art chrétien. Le choix des scènes représentées (Lancelot rencontre un ermite lui apprenant qu'il voyage avec une sainte pucelle, folio 262v), de leur composition (superposition du couple Galaad/sœur de Perceval au « château-église » de Carcelois, préfigurant la réunion des personnages dans la cité sacrée de Sarras, folio 257v⁸⁰⁶) sont d'autres aspects sacralisant l'image de la jeune fille, de même que sa représentation telle l'*alter ego* de Galaad. La demoiselle et le chevalier sont souvent rapprochés, par leur position (l'un à côté ou contre l'autre) ou leurs gestes (union des mains évoquant le thème du mariage mystique dans le manuscrit d'Oxford Rawl. Q.b.6). Dans cette dernière image, la sœur de Perceval évoque aussi l'Église, épouse du Christ, dont Galaad est un avatar. De plus, parfois la jeune fille se substitue dans l'image à l'un des chevaliers élus et occupe une place centrale au sein du trio recomposé (BnF fr. 123 ; fr. 116).

Au contraire, d'autres images témoignent d'une réticence à figurer la sœur de Perceval. En effet, l'absence de l'épisode de la nef merveilleuse dans certains cycles iconographiques – alors que celui-ci est un moment fort du roman –, ou la suppression de la figure féminine – ignorée ou « travestie » en homme (BnF fr. 122) – des représentations révèlent sans doute plus qu'une mauvaise interprétation du texte. Il pourrait s'agir d'indices nous renseignant sur

⁸⁰⁶ Sarras qui, rappelons-le, est probablement une image de la Jérusalem Céleste : BRETEL Paul, « Galaad, héros et passeur... », dans CARMIGNANI Paul (dir.), 2002, p. 217-231. Pour l'iconographie de la Jérusalem Céleste, se reporter à la notice « Jerusalem, Himmlisches », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 2, col. 394-399.

la réception du personnage que des enlumineurs, agissant possiblement selon les directives données par des commanditaires, ont considéré dispensable, voire délibérément honni à cause, peut-être, de son identité féminine non conciliable avec une quête de nature religieuse. Ces choix seraient motivés par une opinion personnelle, ou par une volonté de correspondre à l'état d'esprit général de *La Quête*, hostile aux femmes.

L'image de la femme dans l'épisode de la nef merveilleuse est aussi ambivalente puisque la majorité des cycles iconographiques représente à la fois la sœur de Perceval et Ève. Les enlumineurs, excepté dans le manuscrit BnF fr. 112(3), ont préféré peindre Ève plutôt que l'épouse de Salomon, certainement car les figures de la vierge et de la femme d'Adam sont étroitement liées l'une à l'autre dans la pensée et l'iconographie médiévales chrétiennes. Dans les exemples étudiés, les images d'Ève ne sont pas conçues indépendamment de celles de la sœur de Perceval qu'elles précèdent. Elles influencent, en bien ou en mal, la perception de la demoiselle, réparant la faute de sa parente. L'action rédemptrice du personnage – érigé en symbole de la chevalerie céleste (BnF fr. 123, folio 222) ou versant son sang en sacrifice, comme le Christ (BnF fr. 111, folio 263v) – peut être valorisée (BnF fr. 123, fr. 111) par la comparaison qui l'assimile à la Vierge, toutefois, dans le manuscrit de la BnF fr. 122 (folio 262), la représentation négative d'Ève serait liée à l'omission de la sœur de Perceval, ou du moins de sa nature féminine, dans la scène suivante. Le dualisme de la femme dans l'iconographie de *La Quête* se concentre en ces deux figures – à la fois opposées et associées –, ce qui expliquerait les traitements très différents dont la sœur de Perceval fait l'objet.

2.2. LA MORT DU ROI ARTHUR

La Mort du roi Arthur, qui achève le cycle du *Lancelot-Graal*, raconte la déchéance et la fin du royaume d'Arthur, rongé par de multiples querelles et trahisons⁸⁰⁷. Lancelot, amoureux repenté dans *La Quête du Saint Graal*, s'éprend à nouveau de Guenièvre. Mais le lecteur assiste en fait à l'effritement du couple formé par le chevalier et la reine. En effet, dans un contexte sombre où se mêlent la suspicion, la délation et la fatalité, Guenièvre doute de la fidélité de son amant – qui vivrait une aventure avec la demoiselle d'Escalot – et se met à le haïr. Seule une lettre écrite par la demoiselle d'Escalot, expliquant que celle-ci meurt de désespoir après avoir été éconduite par Lancelot, calmera la colère de la reine. Ainsi, *La Mort du roi Arthur* est, comme l'a justement remarqué Jean Frappier, marqué par un intérêt de l'auteur pour la description des sentiments humains et les tourments psychologiques des personnages⁸⁰⁸. De plus, le roman est aussi celui où l'adultère de Guenièvre est révélé. L'amour courtois, fait de discrétion, se mue en une passion plus ouvertement affichée, et forcément destructrice⁸⁰⁹. Les amants deviennent imprudents et éveillent les soupçons des chevaliers, notamment de Gauvain et ses frères. Agravain, puis la fée Morgane, informent Arthur de l'infidélité de la reine que le roi nie un temps avant de se rendre à l'évidence. Guenièvre, condamnée à mort par son époux, est sauvée *in extremis* du bûcher par Lancelot. S'en suit une succession d'événements dramatiques conduisant à une guerre finale entre Arthur et Lancelot.

⁸⁰⁷ Voir l'édition du roman POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le livre du Graal*, vol. 3, 2009. Consulter aussi BAUMGARTNER Emmanuèle (dir.), 1994 ; DUFOURNET Jean (dir.) 1994 ; SZKILNIK Michelle, « Loiauté et trahison dans la *Mort le roi Artu* », *Revue de littérature française et comparée*, 1994, p. 25-32 (l'auteur conclut : « *La Mort le roi Artu* révèle le danger d'une institution qui a perdu son contenu moral », p. 31) ; Notice « Mort le Roi Artu » dans HASENOHR Geneviève, ZINK Michel (dir.), t.1, 1992, p. 1029-1030 ; BOGDANOW Fanni, « La chute du royaume d'Arthur : évolution du thème », *Romania*, 1986, p. 504-519 (la chercheuse parle d'une « discorde intestine » provoquée par l'adultère de la reine Guenièvre, p. 508) ; FRAPPIER Jean, 1972 (l'ouvrage contient un résumé complet de *La Mort du roi Arthur*).

⁸⁰⁸ Jean Frappier évoque à ce sujet le « réalisme psychologique » du roman, traitant de l'âme humaine plutôt que de l'idéal courtois et du merveilleux, quasiment disparu du texte, de même que l'idéal religieux de *La Quête*. À propos de la jalousie et de l'orgueil de Guenièvre, il écrit : « Cet effort de réalisme moral dans la peinture d'un caractère féminin ne ressemble guère aux ennoblissements factices de l'amour courtois ; l'auteur ne flatte pas, n'idéalise pas son personnage ». FRAPPIER Jean, 1972, p. 289 (citation p. 299).

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 301.

Le nombre de personnages féminins est réduit dans *La Mort du roi Arthur*. Il n'y a pas de types récurrents, l'auteur s'intéresse plutôt aux individualités⁸¹⁰. Certains personnages sont déjà présents dans le *Lancelot du Lac* – Guenièvre, Morgane –, tandis que d'autres sont nouveaux – notamment la demoiselle d'Escalot. Guenièvre et la demoiselle interviennent dans plusieurs épisodes et ont marqué l'esprit des enlumineurs, à en juger par les scènes peintes dans les manuscrits qui, lorsqu'elles figurent un personnage féminin, montrent majoritairement l'une des deux femmes. Ces personnages très différents – une souveraine au rôle ambivalent, à la fois agent de destruction du royaume à cause de son amour pour Lancelot et victime des complots à la cour ; une jeune fille naïve, amoureuse déçue au destin funeste – illustrent, chacun à leur manière, la fin de l'utopie arthurienne⁸¹¹, le « drame de la fatalité⁸¹² ». Comment l'atmosphère sinistre et morbide du roman influe-t-elle sur la représentation de la femme dans les enluminures ? Les images, d'une part, expriment une féminité funeste en associant soit Guenièvre, soit la demoiselle d'Escalot, à un contexte de violence et/ou de mort (scènes de meurtre, de bataille, de mort par amour, de voyage vers l'au-delà). La femme incarne la mort qu'elle donne ou symbolise, ce qui traduit un sentiment de désillusion par rapport aux valeurs courtoises diffusées dans le *Lancelot du Lac*. D'autre part, l'image de la dame de l'amour courtois est démythifiée : Guenièvre est représentée sous les traits d'une victime, les représentations de la demoiselle d'Escalot expriment l'infortune de la jeune femme que l'amour courtois met en échec. La demoiselle est montrée dans une situation soit qu'elle fantasme (telle une amante courtoise, voire comme Guenièvre), soit qui reflète sa condition réelle (à l'image d'autres figures féminines éconduites par Lancelot).

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 324.

⁸¹¹ RIEGER Dietmar, « Guenièvre littéraire... », *Cahiers de recherche médiévale et humaniste*, 2012, p. 262.

⁸¹² FRAPPIER Jean, 1972, p. 400.

2.2.1. Images d'une féminité funeste

a. Guenièvre, femme fatale

Guenièvre, dans *La Mort du roi Arthur*, n'est plus la souveraine idéalisée du *Lancelot du Lac*. Désormais, le monde de la reine semble s'écrouler : elle perd progressivement la confiance d'Arthur et, pendant un temps, celle qu'elle a envers Lancelot. Les chevaliers n'hésitent pas à dénoncer au roi son comportement (Agravain), à la trahir en l'utilisant pour commettre un meurtre (Avalon), à lui reprocher son attitude injuste à l'égard de Lancelot (Bohort). À la fin du roman, Guenièvre – en l'absence d'Arthur parti combattre Lancelot et les Romains en Gaule – est confiée à Mordred, fils illégitime et incestueux du souverain. Mordred fait croire à la mort d'Arthur pour usurper la couronne et épouser la reine. Guenièvre, pour lui échapper, se réfugie dans la Tour de Londres puis dans une abbaye où elle prend le voile.

La souveraine, dans ce roman, a un caractère instable, parfois violent, mais aussi plus humain. Elle est littéralement une « femme fatale »⁸¹³ car elle est impliquée – directement ou indirectement – dans la mort de plusieurs chevaliers et conduit le royaume d'Arthur à l'autodestruction lorsque sa trahison est dévoilée au grand jour⁸¹⁴.

L'épouse d'Arthur est de loin le personnage féminin le plus représenté dans les manuscrits de *La Mort du roi Arthur* : dix-neuf manuscrits enluminés du roman sur les vingt

⁸¹³ L'expression « femme fatale », anachronique pour le Moyen Âge, est utilisée aux XIX^e-XX^e siècles pour désigner un type féminin usant de sa beauté et de ses charmes pour séduire les hommes qui ne peuvent lui résister. Ceux-ci se retrouvent pris au piège d'une femme dangereuse qui les conduit généralement à une issue tragique, souvent mortelle. Guenièvre peut ainsi être perçue comme un homologue médiéval de cette figure contemporaine puisqu'en effet « La chute de l'univers arthurien est ainsi présentée comme la conséquence et le développement fatal de ce qui est au cœur du *Lancelot* : l'amour adultère de Lancelot pour la reine » (notice « Mort le Roi Artu » dans HASENOHR Geneviève, ZINK Michel (dir.), t.1, 1992, p. 1029-1030). La reine de Logres est d'ailleurs un sujet de prédilection des peintres préraphaélites et symbolistes du XIX^e siècle. Sur la femme fatale, voir notamment DOTTIN-ORSINI Mireille, 1993 ; GRANDORDY Béatrice, 2013 ; HANSIN Helen, O'Rawe Catherine (dir.), 2010 [2008] ; LAURENS Camille (voir le chap. 4), 2011 ; PINSON Yona, « The Femme Fatale. Eve/Venus/Luxuria » dans VERZAR Christine, FISHHOF Gil (dir.), 2006, p. 339-352.

⁸¹⁴ Le thème de l'infidélité de la reine trouve ses sources notamment dans l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth, le *Roman du Brut* de Wace et le *Tristan* de Thomas de Béroul, datant du XII^e siècle. FRAPPIER Jean, 1972, p. 25, p. 188-191.

de notre corpus⁸¹⁵ contiennent, au total, près de quatre-vingt-dix images de la reine. Comment les représentations de Guenièvre manifestent-elles l'évolution du personnage, de la dame courtoise à celle mortifère ? Les épisodes peints illustrent principalement, d'une part, le meurtre de Gaheriet de Caraheu lors d'un repas à cause d'un fruit empoisonné offert par la reine (douze manuscrits)⁸¹⁶, d'autre part, la condamnation au bûcher de Guenièvre (seize manuscrits)⁸¹⁷. Ces scènes sont symptomatiques de l'altération de l'image de la souveraine dans le roman. Elles soulignent sa responsabilité dans les drames qui touchent la cour : la femme est montrée, dans l'épisode de l'empoisonnement, soit comme un personnage au rôle ambigu, à la fois manipulé par Avalon et empoisonneur, soit telle une dispensatrice de mort ; dans l'épisode du bûcher, comme une force de destruction, cause d'une lutte « fratricide » entre Lancelot et les frères de Gauvain, chevaliers de la Table ronde. Les images reprennent le thème courant de la femme faible, encline au mal, associée au chaos.

Les enlumineurs représentent souvent l'épisode de l'empoisonnement⁸¹⁸ de Gaheriet de Caraheu pour exprimer le discrédit de la reine – qui annonce l'inexorable délitement du royaume. L'événement est figuré de deux façons principales, offrant dans chaque cas une image peu valorisante de Guenièvre.

Les images peuvent mettre en avant à la fois la crédulité et la culpabilité de Guenièvre en représentant le moment où Avalon apporte une corbeille de fruits à la table de la reine, qui saisit un fruit, ou l'échange du fruit entre les personnages. L'action lie le véritable meurtrier à celle qui sert d'intermédiaire au crime. Par exemple, une initiale du manuscrit de la BnF

⁸¹⁵ Le manuscrit de la BnF fr. 110 de *La Mort du roi Arthur* ne possède pas de représentation de la reine Guenièvre.

⁸¹⁶ Bonn ULB S. 526 (folio 452) ; Londres BL Add. 10294 (folio 63v) ; Manchester, John Rylands University Library, French Ms. 1 (folio 223) ; New-Haven, Yale University, Beinecke 229 (folio 293) ; Paris BnF Arsenal 3482 (folio 569), fr. 112(3) (folio 196v), fr. 116 (folio 692v), fr. 122 (folio 286v), fr. 123 (folio 240), fr. 1424 (folio 74), fr. 342 (folio 170v), fr. 12573 (folio 272v).

⁸¹⁷ Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer Codex 105d (folio 164v) ; Bonn ULB S. 526 (folio 1457v) ; Londres BL Add. 10294 (folio 70v) ; New-Haven, Yale University, Beinecke 229 (folio 308) ; Oxford BL Rawl. Q.b.6 (folio 380) ; Paris BnF Arsenal 3480 (folio 629), Arsenal 3482 (folio 592), fr. 111 (folio 281v), fr. 112(3) (folio 204v), fr. 116 (folio 701), fr. 120 (folio 581v), fr. 123 (f244), fr. 339 (folio 374v), fr. 342 (folio 184v), fr. 344 (folio 525v), fr. 12573 (folio 284).

⁸¹⁸ Sur le thème du poison au Moyen Âge, voir notamment les travaux de Franck Collard : *Le poison et ses usages au Moyen Âge*, numéro thématique des *Cahiers de recherches médiévales*, dir. COLLARD Franck, 2009 ; ouvrages publiés en 2007 (*Pouvoir et poison...*) et 2003 (*Le crime de poison...*).

fr. 1424 (folio 74) représente Guenièvre tendant un bras pour prendre un des fruits apportés par Avalon qui est dans une position – agenouillé devant la table, du côté opposé aux autres personnages – semblable à celle de Judas dans l'iconographie de la Cène⁸¹⁹ (Fig. 178). Avalon est donc clairement identifié au traître. À gauche de la table, Gaheriet de Caraheu est en train de croquer dans le fruit. Il est placé juste au-dessus d'Avalon, pour établir une relation de cause à effet entre les actions des deux hommes. Guenièvre, si l'on suit l'analogie avec la Cène, est dans la situation du Christ trahi par l'un des siens. Toutefois, l'image souligne aussi l'aveuglement de la reine – dont la main levée traduit la surprise et l'incompréhension – dupée par Avalon, et sa participation au crime, puisqu'elle tient dans son autre main le fruit empoisonné.

D'autres images mettent en cause plus directement la souveraine. Le fruit – dont la nature n'est pas précisée dans le texte⁸²⁰ – est souvent identifiable dans l'iconographie à une pomme par sa forme ronde et sa couleur variée (rouge, jaune, vert, brun)⁸²¹. L'analogie est identique à celle assimilant le fruit défendu à une pomme⁸²². Ainsi, le geste de Guenièvre la relie au péché d'Ève⁸²³, introduisant la mort dans le destin de l'Homme. Avalon, à l'attitude sournoise, est semblable au serpent incitant la première femme à commettre le Mal. Une enluminure du manuscrit de la BnF fr. 123 (c. 1275-1280, folio 240) opère un focus sur l'échange du fruit entre Guenièvre et Avalon (aucun autre personnage de la scène n'étant figuré) afin de fixer un moment fatidique. Avalon, agenouillé, offre à la reine le fruit empoisonné qu'elle saisit (Fig. 179). L'enlumineur retient l'essentiel : la trahison d'Avalon envers Guenièvre. Cependant, le rôle négatif de la souveraine est aussi exprimé par l'analogie avec Ève. L'image renvoie à la notion de fatalité liée à la femme qui, même malgré elle, cause

⁸¹⁹ Notices « Abendmahl » et « Judas Ischariot », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 1, col. 10-18 ; t. 2, col. 444-448.

⁸²⁰ PONTFARCY Yolande, « Source et structure de l'épisode de l'empoisonnement dans *La Mort Artu* », *Romania*, 1978, p. 246-255.

⁸²¹ Daniel Poirion et Philippe Walter signalent que le nom d'« Avalon » signifie en langue celtique « la pommeraie » et fait référence à l'Île merveilleuse d'Avalon, « île aux pommes », où vivent les fées. Voir POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 1665, §95, note 1.

⁸²² GULDAN Ernst, 1966, chap. « Das Weib der Offenbarung », p. 90-116.

⁸²³ Marie-Louise Ollier opère déjà dans la comparaison dans « Le sens du procès... », dans DUFOURNET Jean (dir.), 1994, p. 178. Consulter également sur ce point KAY Sarah, « Adultery and Killing in *La Mort le roi Artu* », dans SEGAL Naomi, WHITE Nicolas (dir.), 1997, p. 40-42.

le malheur et sème la mort⁸²⁴. De plus, le geste similaire d'Avalon et de Guenièvre confronte aussi leurs fautes : la trahison de l'un est mise sur un même plan que l'erreur de l'autre. D'après Yolande Pontfarcy, dans la pensée chrétienne, l'acte néfaste, même s'il est involontaire, rend coupable de péché celui qui le commet⁸²⁵. Le geste meurtrier de Guenièvre, et le parallèle avec Ève, peuvent donc être compris comme des allusions au péché de la reine. Une miniature du XV^e siècle, ornant le manuscrit fr. 112(3) (folio 196v), illustre ceci (Fig. 180). Avalon se tient face à Guenièvre, jambes légèrement fléchies. Il ressemble à un chevalier rendant hommage à sa dame. Mais ici, entre l'homme et la femme, est placé le fruit d'une intense couleur rouge, symbole de tentation, qui plus est envenimé. La main de la reine frôle celle d'Avalon car elle s'apprête à prendre le fruit, érigé en symbole de la trahison du chevalier et du péché de Guenièvre dont sont témoins plusieurs personnages. Un homme, entre Avalon et Guenièvre, regarde la souveraine comme pour attirer l'attention sur la fautive. L'ensemble de l'image semble inviter le lecteur à reconnaître en Guenièvre une femme coupable en évoquant l'amante courtoise à travers la reine abusée⁸²⁶.

⁸²⁴ La fatalité s'exprime aussi dans l'allégorie féminine de Fortune, figure du Destin qui apparaît à Arthur. Le roi, assis au sommet de la roue, est renversé par Fortune qui l'a fait tourner. Fortune est pour le roi à la fois une prophétie et un avertissement. Ce bref passage de *La Mort du roi Arthur* est illustré dans un seul manuscrit, Londres, BL, Add. 10294 (folio 89). L'image de Fortune et de sa roue est toutefois fréquente dans l'iconographie médiévale. Voir STONES Alison, « Illustrations and the Fortunes of Arthur », dans LACY Norris (dir.), 2005, p. 116-165 ; HUNT Tony, « The Christianization of Fortune », *Nottingham French Studies, Fortune and Women in Medieval Literature*, 1999, p. 95-113 ; Notice « Fortuna », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 2, col. 53-54 ; chap. « La roue de Fortune », dans FRAPPIER Jean, 1972, p. 258-288. Pour Joan Ferrante, cette allégorie est emblématique du rôle de la femme dans le *Lancelot-Graal* : une belle dame à la fois mère, dominatrice, destructrice, telle Guenièvre pour Lancelot et le royaume de Logres. FERRANTE Joan, 1975, p. 118.

⁸²⁵ PONTFARCY Yolande, « Source et structure... », *Romania*, 1978, p. 255. Voir aussi SZKILNIK Michelle, « Loiauté et traison... », *Revue de littératures française et comparée*, 1994, p. 28 ; BÉRIER François, « Empoisonnement et accident de chasse dans *La Mort le roi Artu* : une double méprise », dans BAUMGARTNER Emmanuèle (dir.), 1994, p. 151-167 ; TERRY Patricia, « Certainties of the Heart : the Poisoned Fruit Episode as an Unifying Exemplum in *La Mort le roi Artu* », *Romance languages annual*, 1989, p. 328-331.

⁸²⁶ La composition de la scène, avec un trio central de personnages – Avalon, Guenièvre, homme – regardé par un autre trio féminin, rappelle d'ailleurs les images du premier baiser de Lancelot et Guenièvre encouragés par Galehaut, en présence de trois dames témoins. La ressemblance n'est sans doute pas un hasard mais un choix délibéré de l'enlumineur qui, de surcroît, ignore le contexte du repas propre à l'épisode de l'empoisonnement. La miniature suggère ainsi le double péché (adultère et meurtre) de l'épouse d'Arthur. Nadège Le Lan souligne à ce propos que Guenièvre, en offrant le fruit à Gaheriet, est infidèle à Gauvain, neveu préféré du roi Arthur, auquel

Les images peuvent également désigner plus explicitement Guenièvre comme une meurtrière en montrant l'instant de la mort de Gaheriet de Caraheu, évident symbole d'une féminité funeste. Dans ces images, la reconnaissance publique de l'acte de Guenièvre est aussi un élément important : les membres de la cour présents ont des gestes accusateurs envers la souveraine, ou simplement d'effroi. Une miniature du manuscrit Beinecke 229 (folio 293) représente, au registre supérieur, Arthur revenant du château de Morgane, au registre inférieur, la scène de l'empoisonnement (Fig. 181). Guenièvre, assise au centre de la table, prend le fruit dans une corbeille tendue par Avalon (agenouillé devant la table). En même temps, elle regarde un homme sur sa droite qui lui montre Gaheriet de Caraheu gisant mort sur la table, un fruit dans la bouche. Les regards des personnages attablés (dirigés vers Guenièvre), le geste accusateur (index pointé) de l'homme à gauche de la reine, la simultanéité de l'action de celle-ci et de la mort de Gaheriet, accusent clairement Guenièvre du meurtre. De plus, le lien entre cette scène et le retour d'Arthur, qui a eu chez Morgane une preuve de l'adultère de sa femme, accroît la perception négative de la souveraine. L'image montrerait la conséquence doublement négative du comportement de Guenièvre, impliquée dans plusieurs trahisons. Dans un autre manuscrit plus tardif, Arsenal 3482 (c. 1350, folio 589), trois personnages attablés désignent Guenièvre de leur index pointé, tandis qu'Arthur constate la mort de Gaheriet, dont le corps est allongé le long de la bordure inférieure de l'image (Fig. 182). La présence du roi témoin renforce la gravité de la situation. Guenièvre n'est pas prise en flagrant délit d'adultère, mais sa déloyauté est constatée par tous⁸²⁷. Les images expriment ainsi un tournant radical dans la vie du personnage, qui n'est plus la figure admirée de dame du *Lancelot du Lac*⁸²⁸. Une miniature du XV^e siècle (BnF fr. 116, folio 692v) a comme sujet central la mort de Gaheriet qui mord le fruit et s'effondre (Fig. 183). Les

le fruit est normalement destiné. Cette infidélité secondaire double et dévoile celle première (l'adultère) de la reine (LE LAN Nadège, 2005, p. 114).

⁸²⁷ Ainsi, l'épithaphe de la tombe de Gaheriet de Caraheu indique : « CI GIST GAHERIÉS LE BLANS DE KARAHEU, LE FRERE MADOR DE LA PORTE, QUE LA ROÏNE FIST MORIR PAR VENIM ». Aucun doute ne plane sur la culpabilité de la reine Guenièvre, et Avalon ne sera jamais inquiété pour sa trahison. POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 1265, §97. Voir SZKILNIK Michelle, « Loiauté et traison... », *Revue de littératures française et comparée*, 1994, p. 28.

⁸²⁸ Nous décelons à ce sujet dans le manuscrit BnF fr. 122 (XIV^e siècle, folio 193v) un indice de la perception négative de Guenièvre par l'enlumineur. Le portrait de la reine est peint dans une initiale O avec, dans la marge, un être hybride au visage d'homme grimaçant qui la regarde. Cette unique enluminure du folio 193v (excepté des initiales ornées) précède une miniature qui, sur le folio 194, montre les frères de Gauvain informant le roi de l'adultère de la reine, surprise dans sa chambre avec Lancelot.

gestes de Guenièvre, comme ceux des membres de la cour, expriment la stupeur. La rubrique indique qu'Avalon est l'instigateur du meurtre, mais l'image représente uniquement la reine face à sa victime.

Ainsi, les images étudiées mettent en évidence le rôle funeste de Guenièvre, pécheresse perpétuant la faute de la première femme. Elles rappellent aussi que l'usage du poison est généralement considéré comme un acte féminin⁸²⁹. Les images soulignent, de fait, la faiblesse morale de la souveraine – à la fois traîtresse et dupée – et signifient, par extension, que le véritable poison de la cour arthurienne est la femme.

L'épisode de l'empoisonnement est un prélude à celui de la condamnation au bûcher de Guenièvre. La reine, après avoir lu la lettre de la demoiselle d'Escalot lui prouvant la fidélité de Lancelot, accorde à nouveau au chevalier son amour. Mais les amants, dans l'exaltation des retrouvailles, oublient la discrétion et sont dénoncés à Arthur. La découverte des amants par les frères de Gauvain⁸³⁰ et le procès de Guenièvre (BnF, fr. 112(3), folio 204) sont très peu représentés dans les manuscrits. Par contre, la scène du bûcher est souvent figurée, sans doute car elle constitue le dernier coup d'éclat du couple mythique du *Lancelot-Graal* dont l'union s'expose au grand jour, quitte à s'opposer au roi Arthur et à ses chevaliers, ce qui entraînera une guerre.

Généralement, les images insistent sur l'exploit réalisé par Lancelot – qui combat les frères de Gauvain et plus de quarante chevaliers – pour sauver sa bien-aimée, maltraitée, dont la mort est imminente, et qui est souvent représentée comme une victime⁸³¹. En cela, elles sont conformes au texte où il n'est presque pas fait mention de la reine qui passe au second plan par rapport à la description du massacre entre les chevaliers d'Arthur⁸³².

Toutefois, le sens de la scène est ambivalent car Guenièvre, d'une part, demeure la source des prouesses de Lancelot, d'autre part, cristallise les tensions et cause le chaos. C'est pourquoi les images révèlent parfois une perception différente des événements, où la reine est

⁸²⁹ Voir, par exemple, dans la mythologie antique Hécate, déesse des empoisonneuses, et ses filles Médée et Circée ; dans le *Lancelot du Lac*, les fées et les enchantresses – Morgane, Amable. L'empoisonnement relève souvent de la magie, ce qui accroît sa perception négative.

⁸³⁰ Voir les manuscrits Londres, BL Add. 10294 ; New-Haven, Yale University Beinecke 229 ; Paris, BnF fr. 112(3) (seul manuscrit où le couple apparaît ensemble au lit, folio 203v). Consulter sur ce point STONES Alison, « Illustrating... », dans WALTERS Lori (dir.), 1996, p. 125-157.

⁸³¹ Se reporter à notre partie III, chap. 2, p. 316-320.

⁸³² POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol. 3, 2009, chap. p. 1307-1326.

plus directement désignée comme la cause de la folie meurtrière qui s'empare de son amant et ses adversaires. Par exemple, une initiale du manuscrit de la BnF fr. 344 (c. 1290, folio 525v) représente le bûcher, symbole de mort, au centre de l'image (Fig. 184). À droite, deux chevaliers pointent en avant leurs lances qui passent au-dessus des flammes et heurtent l'écu de Lancelot, surplombant Guenièvre. Lancelot est peu visible car situé derrière la reine. Par contre, celle-ci est en avant, face au feu et aux lances qui la menacent. Guenièvre apparaît en danger, mais la violence des chevaliers est aussi dirigée vers celle qui en est la responsable. C'est la femme, plutôt que Lancelot, qui est ici attaquée. Dans le manuscrit de Londres Add. 10294 (XIV^e siècle, folio 70v), l'enlumineur retient principalement l'hécatombe commise par Lancelot (Fig. 185). Le désordre reflète le chaos et la discorde au sein de la chevalerie arthurienne. Le combat recouvre presque toute la surface de la miniature. La scène est très violente : corps enchevêtrés, gisant morts au sol (un d'eux se trouve dans le bûcher destiné à Guenièvre), épées ensanglantées. Lancelot est au centre du combat, entre la reine et le bûcher. Une bande verticale bleue sépare physiquement Guenièvre du combat, peut-être pour signifier qu'elle est en sûreté. La reine a l'attitude d'une femme en prière, mains jointes, yeux tournés vers le ciel. Cependant, elle est ici très liée à la mort : la couleur rouge-orangé de sa robe est identique à celle des flammes et du sang. L'épée d'un chevalier mord sur la ligne bleue et sa pointe, placée au-dessus de la tête de la reine, constitue une sorte d'épée de Damoclès qui la menace. De plus, le fait que Guenièvre soit séparée du reste de la scène met en valeur celle par qui le massacre est arrivé. Nous supposons que cette image, qui représente le résultat d'une passion destructrice, revêt un sens critique et moral.

Le cas d'une miniature du manuscrit Arsenal 3482 (folio 592) est également très intéressant puisque le choix de représentation effectué est tout à fait original (Fig. 186). Cette fois, l'image montre la dévastation que les amants laissent derrière eux après la bataille. Lancelot et Guenièvre, à cheval, quittent le lieu du combat, où se trouvent trois cadavres de chevaliers. La tendresse entre Lancelot et Guenièvre (le héros se tient à la reine, assise devant lui) contraste avec la vision morbide des corps ensanglantés des frères de Gauvain⁸³³. L'image, paradoxale, montre un amour victorieux autant que ravageur. Le visage de Guenièvre est d'ailleurs abîmé : est-ce l'acte volontaire d'un lecteur qui aurait exprimé ainsi son désaccord avec la démesure du couple, dont la reine serait responsable ?

⁸³³ « In identifying the lovers as killers, then, the text both integrates their adultery to the Mort's cataclysmic canvas, and represents it as (literally) lethal » (KAY Sarah, « Adultery and Killing... », dans SEGAL Naomi, WHITE Nicolas (dir.), 1997, p. 40).

En conclusion, les images étudiées ébranlent, par la façon dont sont traités les épisodes, l'idéal courtois de la femme et de la prouesse qu'elle inspire. La dame courtoise idéalisée du *Lancelot du Lac* devient une figure féminine néfaste, associée à la mort qu'elle donne ou inspire (un ou plusieurs chevaliers mourants ou morts sont représentés dans les mêmes images que la reine).

Dans les représentations de l'empoisonnement de Gaheriet de Caraheu est privilégié l'instant où Guenièvre prend – ou s'apprête à prendre – le fruit offert par Avalon. Le thème de la trahison lors d'un repas est familier aux enlumineurs qui ont pu s'inspirer de l'iconographie biblique de la Cène. Cependant, les autres personnages attablés (BnF fr. 123), voire la scène du repas (BnF fr. 112(3), fr 116), sont parfois occultés afin de mettre en avant l'action de la reine, qui marque le début d'un engrenage conduisant le monde arthurien à sa fin. La composition de la scène, la synthèse de différents moments de l'épisode effectuée dans une image (Guenièvre prenant le fruit/mort de Gaheriet), la juxtaposition de plusieurs scènes (Arthur revenant de chez Morgane/empoisonnement de Gaheriet), ou au contraire la concentration de l'image sur une action (échange du fruit ; mort de Gaheriet), sont autant de moyens utilisés par les enlumineurs pour exprimer la tension dramatique, les enjeux de l'épisode, surtout la responsabilité de Guenièvre, coupable à double titre, en tant que reine et épouse⁸³⁴. Une miniature du manuscrit de Londres Add. 10294 (folio 63v) représente même Guenièvre donnant le fruit à Gaheriet, qui le prend dans la main de la reine. La souveraine est telle une nouvelle Ève qui cède au Mal (incarné par Avalon qui, toutefois, n'est pas toujours figuré : Londres Add. 10294 ; BnF Arsenal 3482, fr. 116) ou le diffuse en transmettant à quelqu'un d'autre le fruit du péché. La femme, source du malheur, est alors à l'image du poison qui se répand. Les témoins de la scène, grâce à leurs regards et gestes, contribuent à attirer l'attention sur Guenièvre. Tous ces éléments soulignent la culpabilité de la souveraine, montrée telle qu'elle paraît être aux membres de la cour présents, c'est-à-dire une meurtrière. Même trompée par Avalon, Guenièvre préside, dans les images, au destin funèbre de Gaheriet.

Dans les scènes du bûcher analysées, la mort est aussi un thème omniprésent. Le combat de Lancelot n'apparaît pas comme un exploit individuel ou un duel, reproduisant les jeux auxquels s'exercent les chevaliers, mais un carnage. Le feu, les armes, les cadavres, le sang constituent une imagerie agressive de la violence à laquelle la femme, située au plus près ou

⁸³⁴ Sarah Kay écrit à juste titre : « The killings, it seems, function as a displacement of the crime of adultery, and also as a narrative metaphor for it » (« Adultery and Killing... », dans SEGAL Naomi, WHITE Nicolas (dir.), 1997, p. 35).

au cœur du combat, est étroitement liée. Les images expriment la transformation de l'amour courtois en passion excessive. Dans le manuscrit de la BnF Arsenal 3482, Lancelot et Guenièvre s'en vont sans se retourner vers les chevaliers de la Table ronde tués. Guenièvre n'apparaît plus simplement telle la spectatrice d'un combat : les épées ou lances dirigées vers la reine (Londres Add. 10294 ; BnF fr. 344) signifient qu'elle demeure un enjeu de lutte, mais semble aussi la désigner comme la véritable adversaire des chevaliers d'Arthur. Guenièvre n'est pas montrée à l'image d'une banale femme en détresse : elle est la raison pour laquelle s'entretuent les chevaliers, le déclencheur d'une tragédie.

b. La nef mortuaire de la demoiselle d'Escalot

La demoiselle d'Escalot⁸³⁵ est un personnage féminin à l'identité archétypale (fille d'un vavasseur, décrite comme une pucelle « de si grant biauté⁸³⁶ »). Pourtant, son importance dans le roman est hors du commun pour un personnage *a priori* secondaire⁸³⁷. En réalité, la jeune fille apparaît dans cinq épisodes de *La Mort du roi Arthur*⁸³⁸ – ce qui est très rare pour une demoiselle – et son intervention bouleverse profondément le cours de l'histoire. L'épisode qui a rendu célèbre le personnage est celui de sa mort – thème faisant écho au sinistre titre du roman – et de l'arrivée de son corps, placé dans une nef funéraire, à Camelot où Arthur et Gauvain le découvrent⁸³⁹. Il est figuré dans sept manuscrits⁸⁴⁰. Le roi pénètre dans la nef où il

⁸³⁵ Sur la demoiselle d'Escalot, voir entre autres GAUNT Simon, 2006, p. 147-156 ; LE LAN Nadège, 2005 ; INGRAM Amy, « Death of a Maiden... », *Vox Romanica*, 2003, p. 127-135 ; GREENE Virginie, « How the Demoiselle d'Escalot became a Picture », *Arthuriana*, 2002, p. 31-48 et « The Bed and the Boat : Illustrations of the Demoiselle d'Escalot's Story in Illuminated Manuscripts of *La Mort Artu* », *Arthuriana*, 2002, p. 50-73 ; FRAPPIER Jean, 1972, p. 267-273.

⁸³⁶ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol .3, 2009, p. 1204, §26.

⁸³⁷ Nadège Le Lan, dans un ouvrage issu d'une thèse de doctorat qui est le seul entièrement consacré à la demoiselle d'Escalot, évoque ainsi un personnage « atypique à dimension archétypale ». LE LAN Nadège, 2005, p. 191.

⁸³⁸ Voir FRAPPIER Jean, 1972 (l'ouvrage contient un résumé complet de *La Mort du roi Arthur*).

⁸³⁹ Sur le thème de la mort dans *La Mort du roi Arthur*, consulter GREENE Virginie, 2002. Sur la mort de la demoiselle d'Escalot, voir notamment INGRAM Amy, « Death of a Maiden : la demoiselle d'Escalot in *La Mort Artu* », *Vox Romanica*, 2003, p. 127-135 (la voit en la demoiselle défunte un symbole de désespoir et un visage de Fortune). Alors que l'iconographie médiévale du personnage a peu été étudiée (GREENE Virginie, « How the Demoiselle... », *Arthuriana*, 2002, p. 31-48 et « The Bed and the Boat... », *Arthuriana*, 2002, p. 50-73), l'image qu'on en retient est surtout celle de la belle morte donnée par la peinture préraphaélite au XIX^e siècle : « [...] she

voit allongée sur un magnifique lit la demoiselle défunte. Dans une aumônière, accrochée à la ceinture de la morte, se trouve une lettre, écrite par la demoiselle, expliquant que celle-ci est morte par amour à cause de Lancelot, qualifié de preux mais aussi d'homme vil sans pitié, qui l'a éconduite. En filigrane, Arthur comprend que si Lancelot a repoussé la demoiselle, c'est parce qu'il aime une autre femme, en l'occurrence la reine. Les soupçons d'infidélité envers Guenièvre se renforcent⁸⁴¹. La demoiselle d'Escalot est enterrée dans la cathédrale de Camelot⁸⁴². Le destin de la jeune femme illustre la nécrose du monde arthurien et de ses valeurs, les limites et les conséquences néfastes de l'amour dont elle est la martyre⁸⁴³.

Comment la nef funéraire transportant la défunte constitue-t-elle, dans l'iconographie, une allégorie du destin funeste ? Les représentations de l'épisode, plus symboliques que narratives, traitent principalement de la découverte de la nef et/ou de son contenu par Arthur. Elles mettent en avant l'entremêlement des destins du royaume et de la demoiselle dans le récit. Le roi, son neveu, parfois d'autres personnages, contemplent le navire comme un reflet de leur propre devenir. Les images jouent sur le montré et le caché, le corps de la demoiselle pouvant être masqué au regard, découvert partiellement, exposé : il symbolise une vérité bientôt connue, une révélation en cours, la fatalité de la mort qui s'impose à Arthur, telle une apparition prémonitoire. De plus, un imaginaire mordide se cristallise autour des représentations de la demoiselle d'Escalot qui évoquent plusieurs sujets iconographiques liés au thème de la Mort, voire l'art funéraire.

represents the haunting presence of female reality in a masculine imaginary world » (GREENE Virginie, « How the Demoiselle... », *Ibid.*, p. 16). Sur la représentation de la femme dans la peinture préraphaélite, consulter notamment MARSH Jan, 1998 [1987].

⁸⁴⁰ Londres BL Add. 10294 (folio 65v) ; Manchester, John Rylands University Library, French ms. 1 (folio 226) ; New-Haven, Yale University Library, Beinecke 229 (folio 297v) ; Paris BnF fr. 112(3) (folio 199), fr. 116 (folio 695v), fr. 342 (folio 174v), fr. 12573 (folios 276v et 277).

⁸⁴¹ Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le récit précise qu'Arthur, lorsqu'il aperçoit la nef, est en train de penser à la reine accusée de l'empoisonnement de Gaheriet. La déloyauté de Guenièvre est ainsi dévoilée par les deux épisodes qui se suivent dans le texte.

⁸⁴² L'histoire trouve un écho dans celle de Tristan et Iseut dont les corps sont placés dans une nef les conduisant vers la Cornouaille. Une lettre de Tristan apprend au roi Marc que les amants ont été victimes d'un philtre magique. Le souverain, ému par le récit, accepte de les enterrer ensemble, dans le même tombeau, sur ses terres. Édition : MÉNARD Michel (éd.), 9 vols., 1987-1997.

⁸⁴³ Jean Frappier remarque au sujet de l'épisode que « l'auteur peint avec force l'amour-passion et son caractère de fatalité » (1972, p. 294).

La nef mortuaire accostant à Camelot, dans lequel le corps de la demoiselle peut être ou non apparent, est une métaphore de la vérité révélée au roi, prélude à l'effondrement de son monde. Pourtant, l'importance de l'épisode n'est jamais liée, dans les images, à la lecture de lettre – fondamentale puisqu'elle suggère implicitement l'adultère de Guenièvre – qui n'est pas représentée. La découverte de la vérité par Arthur et Gauvain constitue avant tout un choc visuel⁸⁴⁴. Les personnages regardent la nef, symbole de la tragédie à venir, dont le contenu (corps de la demoiselle d'Escalot) est parfois, comme précisé par le texte, masqué par un voile de soie⁸⁴⁵. Ainsi, dans trois miniatures, la défunte n'est pas visible (BnF fr. 342, folio 174v, fr. 12573, folio 176v et fr. 112(3), folio 199) ce qui crée un suspens : la vérité cachée va être littéralement dévoilée aux yeux d'Arthur et de Gauvain. Les images, qui entretiennent l'attente ou montrent la morte, sont complémentaires du texte qui apporte une explication à la scène en transcrivant la lettre de la demoiselle d'Escalot. Par exemple, dans le manuscrit de la BnF fr. 112(3) daté de 1470 environ, Arthur et Gauvain contemplent la nef, à l'intérieur entièrement recouvert d'une couverture rouge, sorte de linceul ne laissant rien apparaître de ce qui est transporté (Fig. 187). D'autres images représentent l'instant de la découverte, en montrant Arthur ou Gauvain soulevant le tissu qui protège la défunte. Une miniature du manuscrit de Londres Add. 10294 (c. 1316, folio 65v, Fig. 188) figure Arthur, pointant le doigt vers le bateau qu'il désigne à deux témoins, et Gauvain, qui enlève une couverture ressemblant à la fois à un linceul et au couvercle d'un cercueil (ou à la dalle d'une tombe). Il découvre la demoiselle d'Escalot semblant endormie. Le manuscrit de la BnF fr. 12573 (c. 1310) constitue un cas de figure unique puisqu'il contient deux images relatives à la nef funéraire (Fig. 189 et 190). Sur le folio 276v, Arthur, descendu de la tour d'où il a aperçu l'arrivée de la nef, passe ses bras sous la voile rouge du bateau pour en fouiller l'intérieur, comme s'il était à la recherche de quelque chose⁸⁴⁶. Sur le folio 277, le corps de la demoiselle

⁸⁴⁴ Virginie Greene constate à ce propos la force visuelle de l'épisode dans lequel est employé à plusieurs reprises le verbe « voir » pour faire vivre au lecteur l'arrivée de la nef funéraire à travers les yeux d'Arthur et de Gauvain. Simon Gaunt souligne aussi le caractère contemplatif de la scène, ce qui explique en partie que celle-ci ait souvent été représentée. GAUNT Simon, 2006, p. 144 ; GREENE Virginie, « The Bed and the Boat... », *Arthuriana*, 2002, p. 8.

⁸⁴⁵ Le raffinement de la nef funéraire l'assimile à un lit de parade. FRAPPIER Jean, 1972, p. 291.

⁸⁴⁶ La forme triangulaire de la voile évoque les pavillons du *Lancelot du Lac* dans lesquels s'abritent des femmes séduisantes et mystérieuses qui, souvent, apportent une information aux chevaliers, tentent de les séduire ou annoncent une aventure. Elles sont donc aussi l'occasion d'une révélation, liée à une information donnée ou relative aux qualités des chevaliers qui doivent prouver leur valeur (voir à ce sujet notre thèse partie II, chap. 2, p. 231-239). La demoiselle d'Escalot tente aussi de séduire Lancelot qui conserve son intégrité en demeurant

d'Escalot est sorti du bateau pour être amené à la cathédrale de Camelot. La défunte est admirée, touchée, manipulée par Arthur et ceux qui la portent, mais aussi regardée par une foule nombreuse venue assister à l'événement. La scène évoque le transfert d'un corps saint, devenu relique, vers un lieu de culte. Elle peut aussi rappeler les représentations de la Mise au tombeau du Christ⁸⁴⁷ où plusieurs personnages féminins (Vierge, Marie-Madeleine) et masculins (saint Jean, Joseph, parfois le roi Nicodème) entourent le corps de Jésus, porté au niveau de la tête et des pieds pour être mis dans une tombe. Dans ces images, comme dans celle de la demoiselle d'Escalot, l'émotion des personnages réunis autour du défunt est forte. Cela contribue à signifier que la demoiselle, à l'instar du Christ, est une martyre, de l'amour dans son cas. Le drame privé de la jeune fille est déplacé dans la sphère publique, il est reconnu officiellement et, grâce à certaines ressemblances avec l'iconographie chrétienne, prend une dimension universelle. Tout le monde, à travers la morte, est témoin de la culpabilité de Lancelot, mais aussi de Guenièvre.

Quand l'image est centrée sur la vision de la demoiselle défunte, voguant sur les eaux, celle-ci devient une personnification de la Mort et, surtout, de la Fatalité. Arthur et Gauvain la contemple tel le miroir de leur propre sort. La force visuelle de la scène inspirera également les peintres symbolistes et préraphaélites du XIX^e siècle. Une image du XIII^e siècle, ornant le manuscrit de New-Haven Beinecke 229 (folio 297v), est la seule qui représente Arthur et Gauvain à bord de la nef mortuaire – dans laquelle est allongée la demoiselle d'Escalot – paraissant voguer en pleine mer (le rivage n'est pas visible). Le roi et son neveu, visiblement interrogatifs, se regardent et montrent la défunte (Fig. 191). La réunion des trois personnages sur une même embarcation pourrait symboliser leur destin funeste partagé. La demoiselle est semblable à un passeur emmenant vers l'au-delà Arthur et Gauvain, tel Caron sur sa barque naviguant dans les limbes⁸⁴⁸. La scène rappellerait à ce sujet qu'à la fin de l'histoire, Arthur –

fidèle à Guenièvre. De plus, sa mort est entourée d'un aura de mystère, voire de merveilleux : « Tout en sentant le prix du merveilleux, l'auteur en use donc avec discrétion ; il laisse filtrer l'enchantement, mais l'empêche de déborder et de rompre le drame des âmes » (*Ibid.*, p. 291).

⁸⁴⁷ Notice « Grablegung Christi », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 2, col. 192-196. Voir aussi LE ROUX Hubert, 1966.

⁸⁴⁸ L'image rappelle les représentations de Lancelot sur le bateau funéraire de la sœur de Perceval dans les manuscrits de *La Quête du Saint Graal*. Cinq manuscrits contiennent à la fois des images de la sœur de Perceval et de la demoiselle d'Escalot voyageant sur une nef après leur mort (Londres BL Add. 10294 ; New-Haven Yale University Beinecke 229 ; BnF fr. 116, fr. 342, fr. 12573). Cela permet, d'après Virginie Greene, d'opérer une connexion entre les épisodes et les personnages sacrifiés pour la religion ou par amour (GREENE Virginie, « The

mortellement blessé lors de sa bataille contre Mordred – est emmené sur un navire par des dames fées, dont Morgane⁸⁴⁹. Dans le roman, l'épisode de la nef mortuaire est un moment crucial qui sert de transition, de même, l'image suggère le passage de la vie à la mort, du passé au futur, et constitue une sorte d'allégorie du destin. Dans un autre exemple, plus tardif (BnF fr. 116, c. 1470, folio 695v), Arthur et Gauvain, debout sur la rive, regardent la demoiselle d'Escalot qui repose, non dans une somptueuse nef, mais dans une embarcation simple ressemblant à une barque (Fig. 192). Pourtant, la rubrique indique : *Comment le roy artus et messire gauvain trouverent une nasselle moult richement couverte...* Les enlumineurs ont sans doute souhaité mettre ainsi plus en valeur la demoiselle défunte – belle, bien habillée et coiffée – dont l'œil droit est mi-clos. Elle paraît dormir, la tête posée sur un coussin blanc, comme dans un cercueil flottant. La représentation apaisée de la morte fait penser aux gisants sculptés, effigies funéraires qui ornent les tombeaux⁸⁵⁰ : le défunt, allongé, a une attitude sereine, les yeux ouverts ou clos comme s'il dormait. La statue, qui évoque la personne vivante, est, en quelque sorte, un défi à la dégradation de la chair. L'image de la morte contraste avec les figures expressives d'Arthur – qui, surpris, lève les mains devant le spectacle – et de Gauvain – à l'attitude de priant. Les deux hommes sont troublés car ils reconnaîtraient le présage funeste qui s'offre à eux à travers la demoiselle.

En résumé, la révélation de la vérité sur Guenièvre à Arthur, étape déterminante du récit annonçant la fin d'un monde, se concrétise dans les images par la vision sinistre de la nef funéraire, exposant ou cachant le corps de la demoiselle d'Escalot, symbole d'un mystère à découvrir ou d'une vérité attestée qui va bouleverser le cours des choses⁸⁵¹. La demoiselle d'Escalot incarne la fatalité du destin car elle véhicule un sens qui transcende sa propre histoire. L'apparition de la nef est, en effet, un présage morbide offert à la contemplation des personnages, peut-être aussi à la méditation du lecteur sur son propre destin inéluctable. Cela est exprimé de deux manières dans les enluminures :

Bed and the Boat... », *Arthuriana*, 2002, p. 9). Sur la sœur de Perceval, voir notre thèse partie III, chap. 2, p. 286-298.

⁸⁴⁹ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol. 3, p.1469-1472.

⁸⁵⁰ Pour une synthèse sur l'art funéraire médiéval, voir DECTOT Xavier, 2006. Se reporter aussi à la notice « Toter, Totenbild », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 4, col. 340-343.

⁸⁵¹ Le bateau voguant sur les eaux est ainsi à la fois un symbole du destin et de transition entre différents mondes et temps. LE LAN Nadège, 2005.

— la découverte de la nef importe globalement plus que la vision du corps de la demoiselle. Celui-ci n'est pas le véritable sujet de la plupart des images, d'ailleurs il n'est parfois pas représenté (BnF fr. 342, fr. 12573, folio 276v, et fr. 112(3)). La morte est remplacée par l'image suggestive d'un contenu caché au regard suscitant l'attente du lecteur, ou par l'illustration de l'instant de la découverte, avec Arthur ou Gauvain qui soulèvent (Londres Add. 10294), écartent (BnF fr. 12573), le tissu couvrant la défunte. Les conséquences qu'implique l'épisode sont plus importantes que le sort de la jeune fille. C'est pourquoi la réaction ou la situation des autres personnages, confrontés au cadavre qu'ils regardent, est aussi essentielle : émulation d'une foule de témoins (BnF fr. 1273, folio 277), émoi d'Arthur et Gauvain (BnF fr. 116).

— les images, grâce à des analogies avec les iconographies funéraires, macabres et chrétiennes, qui inspirent les enlumineurs pour peindre la scène de la nef, renvoient à un imaginaire commun de la mort à la fin du Moyen Âge, et ont de fait un sens universel. La nef apparaît comme un véritable tombeau : sa forme allongée et sa coque en bois l'assimilent à un cercueil. Le tissu couvrant le corps de la demoiselle ressemble à un linceul rouge (couleur des martyrs⁸⁵²). Gauvain, dans le manuscrit de Londres Add. 10294 (XIV^e siècle), semble ainsi ouvrir un cercueil. La jeune fille – à la beauté préservée, à l'expression sereine – est, dans une miniature du manuscrit fr. 116 (BnF, c. 1470), semblable à un gisant sculpté décorant un tombeau, couchée comme une femme dans son lit de mort dont on aurait souhaité conserver l'image idéale. La représentation du transport de la défunte vers la cathédrale de Camelot dans le manuscrit fr. 12573 (BnF, XIV^e siècle) présente des similitudes avec les images de translation de corps saints ou de la Mise au tombeau du Christ ce qui renforce l'aspect solennel, dramatique de l'épisode, et assimile la demoiselle à une sacrifiée. L'universalité de la scène peut aussi être soulignée, dans une initiale du manuscrit de New-Haven Beinecke 229 (XIII^e siècle), par l'image d'Arthur et Gauvain en pleine mer, embarqués – physiquement et symboliquement – sur le même bateau à la destination funeste que la jeune fille. Cette image constitue une allégorie poétique du destin, évoquant l'importance symbolique du bateau dans

⁸⁵² Le rouge, rappelant le sang versé par et pour le Christ, est associé au martyr : PASTOUREAU Michel, « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1989, p. 203-230 [p. 219]. Sur la couleur rouge, se référer plus précisément à PASTOUREAU Michel, 2016.

l'art chrétien⁸⁵³ et un sujet fréquent de l'art macabre où de hauts personnages – comme ici le roi et le chevalier – sont rattrapés, non seulement par le destin, mais par la Mort elle-même⁸⁵⁴.

La demoiselle d'Escalot dans sa nef mortuaire est une illustration particulièrement saisissante du drame de la fatalité, au point que sa représentation connaît un succès durable. À la fin du XV^e siècle, en Angleterre, est publié le roman en prose de Thomas Malory (c. 1408-1471) *Le Morte d'Arthur* – en partie inspiré par *La Mort du roi Arthur du Lancelot-Graal* – où est racontée, entre autres, l'histoire de la demoiselle d'Escalot, nommée Elaine d'Astolat⁸⁵⁵. Le roman contribue à assurer la pérennité du personnage outre-manche jusqu'au XIX^e siècle, période de redécouverte de la légende arthurienne. La demoiselle d'Escalot devient le sujet de poèmes⁸⁵⁶ et d'œuvres d'art, notamment dans la peinture préraphaélite⁸⁵⁷. À cette époque, contrairement au Moyen Âge, l'intérêt des artistes se concentre essentiellement sur la beauté de la morte, exposée au regard. L'image émouvante de la défunte emportée par les eaux jusqu'à Camelot fascine. Les représentations de ce personnage participent du même goût pour les figures féminines belles et tragiques que celles d'Ophélie

⁸⁵³ Sur l'allégorie chrétienne du navire, se reporter à notre note 780, p. 288.

⁸⁵⁴ Voir notamment l'iconographie des fameuses « danses macabres » qui se développe à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance (XIV^e-XVI^e siècles). Les images, au caractère moralisateur, montrent la Mort entraînant dans une danse des hommes et des femmes, représentant souvent les personnes les plus aisées de la société. Elles se moquent de la vanité humaine car la Mort fauche tout le monde, sans exception, et soulignent l'éphémérité et l'universalité de celle-ci. Consulter, entre autres, BENUCCI Alessandro, LECLERC Marie-Dominique, ROBERT Alain (dir.), actes du XVII^e Congrès international d'études sur les danses macabres, 2016 ; OOSTERWIJK Sophie, « Of Corpses, Constables and Kings : the Danse macabre in Late Medieval and Renaissance Culture », *Journal of the British archaeological association*, 2004, p. 61-90 ; CORVISIER André, 1998 ; UTZINGER Hélène et Bertrand, 1996 ; CHENEY Liana (dir.), 1992 ; DIMIER Louis, 1908. Voir aussi la notice « Totentanz », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 4, col. 343-347.

⁸⁵⁵ Édition : Thomas Malory (auteur), FIELD Peter John Christopher (éd.), 2 vols, 2013.

⁸⁵⁶ Parmi les plus connus, ceux d'Alfred Tennyson, « The Lady of Shalott » (1832, seconde édition en 1942) et « Lancelot and Elaine » (dans les *Idylls of the King*, 1859 : édition : Alfred Tennyson (auteur), MICHEL Francisque (trad.), 2011). Le roman de Thomas Malory et les poèmes d'Alfred Tennyson font partie des principales sources d'inspiration des artistes pour représenter la demoiselle d'Escalot.

⁸⁵⁷ Virginie Greene dénombre environ quatre-vingt œuvres réalisées entre 1860 et 1914 en France ou en Angleterre et ayant pour sujet la demoiselle d'Escalot (GREENE Virginie, « How the Demoiselle... », *Arthuriana*, 2002, p. 31-48). Voir aussi Chrétien de Troyes (auteur), WALTER Philippe, DES CARS Laurence, POIRION Daniel (éd.), 2014 ; MOREL Guillaume, 2013 ; LUPACK Alan, « Women Illustrators of the Arthurian Legends », dans FENSTER S. Thelma (dir.), 2000, p. 295-311 ; MARSH Jan, 1998 [1987] ; WHITAKER Muriel, 1990 ; GOYENS Michèle, « La survivance de la Matière de arthurienne dans la littérature française », dans VERBEKE Werner, SMEYERS Maurits, JANSSENS Jozef, Musée Vander Kelen-Mertens (dir.), vol .1, 1987, p. 310-322.

(*Hamlet*, William Shakespeare, 1603), également très appréciées dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁸⁵⁸. Les deux jeunes filles, abandonnées par les hommes qu'elles aiment, sont liées par leur triste fin, associée à un élément aquatique mortifère (le corps de la demoiselle d'Escalot flotte sur une nef tel celui d'Ophélie qui s'est noyée). La littérature et l'art de l'époque contemporaine ont ainsi fait de la demoiselle d'Escalot l'une des figures mythiques les plus mémorables de la légende arthurienne.

2.2.2. *Réminiscence et déconstruction de l'idéal courtois*

a. Guenièvre désidéalisée

L'idéal courtois, dans les représentations de l'épisode où Guenièvre est conduite au bûcher, est écorné. Certaines images, précédemment étudiées, montrent que la relation entre Lancelot et la reine est une cause de malheur plutôt qu'un exploit aux conséquences positives. Toutefois, il reste dans d'autres images des traces de cet idéal courtois, puisque Lancelot demeure l'amant fidèle qui secourt sa dame en danger. La scène du bûcher constitue une réminiscence des prouesses accomplies par le héros de la chevalerie terrestre dans le *Lancelot du Lac* pour aider les femmes menacées. D'ailleurs, dans de nombreuses représentations, Lancelot du Lac est montré – comme dans le roman éponyme – tel un preux chevalier s'élançant à cheval, épée brandie, pour sauver la souveraine. L'apparence et l'action du chevalier sont encore valorisées. Son image reste inchangée.

Guenièvre, à l'inverse de Lancelot, perd de sa superbe dans les enluminures illustrant l'épisode du bûcher : comment l'image de Guenièvre se modifie-t-elle afin d'exprimer la désidéalisation de la souveraine courtoise ? Guenièvre peut être représentée sous l'apparence d'une reine, mais dans une situation contraire au respect que devrait inspirer son rang. L'image de la souveraine perdure de manière superficielle. À l'inverse, Guenièvre est parfois dépouillée d'une partie ou de la totalité des éléments (vêtements, attributs) qui la caractérisent

⁸⁵⁸ Jean Frappier qualifie d'ailleurs la demoiselle d'Escalot de « sorte d'Ophélie accusatrice » (FRAPPIER Jean, 1972, p. 291). La ressemblance de la demoiselle d'Escalot avec cette célèbre figure du théâtre anglais explique en partie le succès du personnage chez les auteurs et artistes de l'époque victorienne (GREENE Virginie, « How the Demoiselle... », *Arthuriana*, 2002, p. 31-48). Sur les représentations d'Ophélie, consulter entre autres RHODES Kimberly, 2008 ; RONK. C. Martha, « Representations of "Ophelia" », *Criticism*, 1994, p. 21-43.

en tant que reine. L'image de la dame adorée et mythifiée du *Lancelot du Lac* est alors détruite.

La dégradation de l'image de Guenièvre se traduit surtout de deux façons dans les enluminures.

D'une part, Guenièvre est montrée dans une situation d'humiliation où elle est violentée par les chevaliers. Malgré sa condamnation à mort, la reine conserve les attributs de son statut (beaux vêtements, couronne). C'est le cas dans le manuscrit du XIII^e siècle de New-Haven Beineke 229 (folio 308, registre supérieur de la miniature), et notamment au XV^e siècle (BnF Arsenal 3480, folio 629 ; fr. 120, folio 581v ; fr. 111, folio 281v, fr. 112(3), folio 204v ; fr. 116, folio 701). Mais le fait de la peindre en train d'être maltraitée signifie qu'elle n'a plus ni le soutien, ni le respect d'Arthur et des chevaliers de la Table ronde. Ainsi, elle peut être entourée de chevaliers qui la frappent (Beinecke 292), et, au XV^e siècle, à genoux (sauf dans la miniature du manuscrit fr. 116), mains jointes pour manifester son désespoir, tenue ou poussée par un ou deux hommes qui la mènent au bûcher. Le contraste entre l'apparence de noble dame de Guenièvre et le traitement qu'elle subit exprime la déchéance du personnage. Cependant, la préservation de la beauté de la souveraine a surtout pour but celle d'un idéal courtois et chevaleresque, puisque le combat de Lancelot est le vrai sujet des images. Ainsi, une miniature du manuscrit Beinecke 229, divisée en deux parties, représente au centre du registre supérieur Guenièvre entourée de huit chevaliers armés (Fig. 193). Un homme maintient la reine, un autre lui attache les mains à l'aide d'une corde. Guenièvre porte une couronne et une robe bleue, symboles de royauté qui évoquent aussi la figure mariale. Cela renforce la majesté de la souveraine et la perception négative de l'outrage qu'elle subit. Au registre inférieur est peint le combat entre Lancelot et les chevaliers d'Arthur. La composition lie directement les deux scènes pour mettre en valeur l'intervention du chevalier. Sous cette image, dans la marge, est d'ailleurs figuré un chevalier qui porte à bout de bras la miniature. Le personnage, qui regarde Guenièvre, renvoie au héros sauveur de la reine. Les cous de deux créatures hybrides, enroulés autour de ses jambes, forment un cœur. L'image symbolise l'amour triomphant. Un autre manuscrit, du XV^e siècle (BnF Arsenal 3480, folio 629), octroie également une place importante au combat de Lancelot, ressemblant à un tournoi opposant deux groupes de chevaliers (Fig. 194). Guenièvre est à nouveau au centre de la scène. Elle est vêtue en reine (couronne, grand manteau bleu), mais a l'attitude d'une victime (agenouillée, Guenièvre prie les mains jointes, penchée vers les flammes du bûcher vers lequel elle est

poussée par un homme qui la frappe). Guenièvre est montrée en dame noble, enjeu du combat, mais est aussi abaissée, contrainte à l'humilité.

D'autre part, la désidérialisation de Guenièvre est aussi exprimée, dans les images du bûcher peintes aux XIII^e-XIV^e siècles, par le dépouillement vestimentaire du personnage. En effet, la reine peut être habillée avec une simple chemise blanche telle une condamnée à mort (BnF fr. 123, folio 244 ; fr. 342, folio 184 ; fr. 12573, folio 284 ; Arsenal 3482, folio 592). Elle garde néanmoins la couronne qui permet de l'identifier. Malgré cela, Guenièvre n'a plus grand-chose de la noble dame séduisante et supérieure du *Lancelot du Lac*. Son image devient pathétique, ce qui permet de valoriser d'autant plus l'exploit de Lancelot. Néanmoins, dans les manuscrits du XIII^e siècle BnF fr. 123 et fr. 342, le combat du héros n'est pas représenté. L'image, centrée sur la vision pitoyable de la souveraine, a un effet paradoxal : d'un côté elle inspire la compassion du lecteur envers le personnage⁸⁵⁹, d'un autre côté elle contribue à la destruction de l'idéal de la belle noble dame. Une initiale du manuscrit fr. 123 (c. 1275, folio 244) montre Guenièvre en chemise mais couronnée, assise à genoux, en prière, devant le bûcher (Fig. 195). Deux hommes, derrière les flammes, la regardent. L'un d'eux a l'index pointé vers le haut, et semble faire un geste de réprobation envers la reine ressemblant à une femme qui, proche de la mort, se repent en implorant Dieu. L'image, qui représente Guenièvre à la fois sous les traits d'une reine et d'une martyre, souligne le déclin d'une dame autrefois idéalisée. Dans une autre image de la fin du XIII^e siècle (BnF fr. 342, folio 184v), Guenièvre est amenée en dehors de la ville par plusieurs chevaliers pour être exécutée (le bûcher n'est pas représenté). La reine – qui porte couronne et chemise – reçoit des coups d'épée (Fig. 196). Elle semble être avilie, néanmoins plusieurs éléments indiquent une certaine bienveillance envers le personnage. La scène évoque le martyre d'une sainte, se déroulant à l'écart de la cité. De plus, la représentation contrastée des personnages désigne les chevaliers comme des bourreaux : la reine est peinte en vue frontale, entièrement de couleur blanche, calme et impassible ; les chevaliers sont en armure, colorés, figurés de trois-quarts ou

⁸⁵⁹ Le texte précise à ce sujet que la foule a pitié de Guenièvre : « [...] se n'i a ame en la vile qui grant pitié n'en ait de li » (POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 1307-1308, §152).

L'épisode rappelle celui du roman de *Tristan* où Iseut et son amant sont dénoncés et condamnés au bûcher par le roi Marc qui, ensuite, décide de livrer son épouse à des lépreux. Iseut attire la compassion et la pitié de la foule alors que Marc est perçu comme un être cruel, aveuglé par la colère, tel Arthur qui se fourvoie en condamnant Guenièvre par vengeance personnelle (voir à ce propos (BOGDANOW Fanni, « La chute du royaume d'Arthur... », *Romania*, 1986, p. 508).

de profil, agités et violents. Par ailleurs, les pointes des épées et les pieds des chevaliers dépassent du cadre de la miniature ce qui pourrait signifier un rejet de leurs actes.

Le choix de représentation fait dans le manuscrit d'Oxford Rawl. Q.b.6 (c. 1320-1330, folio 380) diffère des cas précédents. Guenièvre est représentée vêtue d'une chemise mais sans couronne (Fig. 197). La reine – qui n'est plus identifiable visuellement sans se référer au texte – ressemble à n'importe quelle demoiselle en détresse figurée dans une scène similaire⁸⁶⁰. Elle est au centre de l'initiale, au cœur du combat opposant Lancelot à deux chevaliers qui paraissent sortir des flammes du bûcher, ce qui signale leur caractère malfaisant. Lancelot saisit Guenièvre par le poignet pour l'éloigner du bûcher. Le geste marque une véritable prise de possession de Guenièvre par le chevalier qui manifeste ainsi son attachement amoureux⁸⁶¹. Le fait de priver la reine de ses attributs spécifiques, donc de son identité, dramatise la situation du personnage, et exprime peut-être aussi l'infamie de celle par qui le malheur du royaume d'Arthur arrive. En effet, aux pieds de Guenièvre git Agravain, tué par Lancelot dont la jambe levée semble s'apprêter à piétiner le corps inerte. La reine, de plus, se situe entre les deux camps de chevaliers qui s'affrontent pour elle, sous les épées brandies. Elle a l'apparence d'une victime innocente mais cause aussi la violence. Son ambivalence est résumée par cette image.

En l'absence d'une description physique de Guenièvre dans le texte (à l'inverse de la petite-nièce de Callès ou de la fille de Bademagu, promises au même supplice, dont l'apparence pitoyable est signalée par l'auteur), la représentation du personnage varie beaucoup. Les images reflètent une attitude contradictoire envers Guenièvre : d'un côté, elles montrent ce que le texte ne fait qu'évoquer brièvement (l'aspect pathétique de la scène, la reine attirant la compassion de la foule venue assister à l'exécution, de même que celle de Gauvain et Gaheriet s'opposant à la mise à mort) ; d'un autre côté, elles conservent des traces de l'idéal courtois où un chevalier sauve une belle noble dame. Guenièvre est donc représentée soit selon son apparence habituelle de reine, couronnée et richement vêtue (en

⁸⁶⁰ Se référer à notre partie sur la fille de Bademagu et la petite-nièce de Callès, aussi conduites au bûcher et sauvées par Lancelot. Partie II, chap. 1, p. 161-166.

⁸⁶¹ Nous retrouvons une représentation similaire de Lancelot empoignant Guenièvre dans le manuscrit de la fin du XV^e siècle, Bodmer Codex 105d (folio 164v). En revanche, dans cette miniature pleine page (la seule du manuscrit illustrant *La Mort du roi Arthur*, ce qui révèle l'importance de l'épisode aux yeux du commanditaire), Guenièvre a l'apparence d'une reine et Lancelot l'extirpe à ses ennemis avant même que le bûcher ne soit allumé. L'image est centrée sur le héros terrassant les chevaliers d'Arthur (deux gisent morts sous le cheval de Lancelot).

particulier dans les manuscrits du XV^e siècle, mais aussi au XIII^e siècle dans New-Haven Beinecke 229 ; BnF fr. 339, fr. 344), soit comme une condamnée à mort, souveraine martyre (encore couronnée mais en chemise blanche, par exemple dans les manuscrits du XIII^e siècle BnF fr. 123 et fr. 342, du XIV^e siècle BnF fr. 12573 ; Londres Add. 10294) ou femme en détresse quelconque (pas de couronne : voir le manuscrit d'Oxford Rawl. Q.b.6). Toutefois, plutôt que Guenièvre, c'est le héros Lancelot – montré tel un preux chevalier sauveur des dames et un amant fidèle – que l'on continue à valoriser à travers l'image émouvante de sa bien-aimée. D'ailleurs, le supplice de la reine est rarement le principal sujet des images illustrant l'épisode du bûcher (New-Haven, Beinecke 229, folio 308, registre supérieur de la miniature ; BnF fr. 123 et fr. 342). Le plus souvent, le combat de Lancelot, ou sa victoire finale (dans BnF Arsenal 3482, folio 592), sont mis en avant. Cela rappelle les prouesses passées du chevalier justicier, figuré de manière semblable, sauvant l'épouse d'Arthur ou une demoiselle, dans les manuscrits du *Lancelot du Lac*.

Au contraire Guenièvre, dans l'ensemble des images étudiées et quelle que soit la façon de la figurer, n'apparaît plus comme un idéal féminin supérieur, regardant les exploits de Lancelot depuis le haut d'une tour, ou une sorte d'idole adorée par les chevaliers qui s'agenouillent devant elle. Elle devient une figure de l'humilité sous les traits d'une souveraine maltraitée, ou d'une femme modestement vêtue, généralement à l'attitude d'orante. Certaines images de l'épisode du bûcher, centrées sur le supplice de Guenièvre (BnF fr. 123 et fr. 342), insistent particulièrement sur ce point. Guenièvre subit globalement un traitement dégradant : malgré la survivance superficielle, dans quelques enluminures, de l'image de la dame courtoise à l'apparence soignée, le personnage est montré abaissé physiquement (position à genoux) et moralement par l'humiliation (reine malmenée par des chevaliers-bourreaux qui la touchent, la frappent, la poussent vers le bûcher). Quand, en plus, la reine est habillée d'une simple chemise, voire sans couronne, elle devient l'archétype d'une victime. Les représentations de Guenièvre dans cet épisode de *La Mort du roi Arthur* expriment bien la cruauté du destin qui, comme l'explique Fortune à Arthur, peut brutalement tout changer, et rabaisser les orgueilleux.

b. La demoiselle d'Escalot : échos iconographiques au Lancelot du Lac

La demoiselle d'Escalot a un rapport ambigu à l'idéal courtois, auquel il est fait référence et allusion mais pour montrer que le personnage, en fait, s'oppose à ses règles. En effet, lorsque Lancelot – en route pour le tournoi de Winestre – fait halte au château d'Escalot où il rencontre la jeune fille, celle-ci demande au chevalier – dont elle ignore l'identité – un don au nom de la personne qu'il aime le plus au monde⁸⁶². Nous reconnaissons le motif, courant dans la littérature courtoise, du « don contraignant », ici utilisé par la demoiselle pour prendre au piège Lancelot, contraint d'accepter sa requête (porter au tournoi une manche vermeille en signe d'amour⁸⁶³) pour respecter les règles élémentaires de la courtoisie. Cela rendra Guenièvre furieuse et mettra en péril le couple d'amants. De plus, lorsque Gauvain – à la recherche du vainqueur du tournoi – se rend à son tour au château d'Escalot, il tente de séduire la demoiselle qui se refuse à lui et lui montre l'écu de Lancelot accroché dans sa chambre. Gauvain apprend à la jeune femme l'identité du chevalier qu'elle aime. La demoiselle, à propos de l'incognito de Lancelot au tournoi, évoque alors le danger de l'amour dévoilé au grand jour⁸⁶⁴. Or, un des principes de l'amour courtois est qu'il doit demeurer secret. Cette phrase de la demoiselle place le personnage dans la position d'une amante courtoise, aimant dans l'ombre le chevalier, mais sonne aussi comme une mise en garde prémonitoire, faisant écho à l'adultère de Lancelot et Guenièvre qu'elle contribuera grandement à apprendre au roi Arthur.

En réalité, la demoiselle d'Escalot représente l'amour passionné et macabre. En voulant choisir son amant et en se montrant entreprenante, la jeune fille ne respecte pas le jeu de séduction courtois, utilisé à ses propres fins⁸⁶⁵. Les rôles attribués à la femme et à l'homme

⁸⁶² Ce type de don est si fréquent dans la Matière de Bretagne que Jean Frappier parle à son sujet d'un « don arthurien ». Voir FRAPPIER Jean, *Travaux de linguistique et de littérature*, VII, 2, 1969. Voir aussi la thèse de doctorat de Corinne Cooper Deniau sur le motif du don contraignant dans la littérature arthurienne des XII^e-XIII^e siècles, soutenue en 2000 à l'Université de Paris Sorbonne.

⁸⁶³ La manche serait un moyen pour la demoiselle de montrer son désir pour Lancelot : sur ce point, voir l'introduction de BURNS Jane, 2002.

⁸⁶⁴ Elle déclare à Gauvain : « Sire, tant vaut il mix, car vous savés bien que amours descovertes ne porroient pas em pris monter » (« les amours révélées au grand jour ont moins de prix » (POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 1209, §30).

⁸⁶⁵ Selon Nadège Le Lan, l'épisode reflète une condamnation des valeurs courtoises. Avant elle, Jean Frappier considérait déjà *La Mort du roi Arthur* comme le roman marquant la fin de l'idéal courtois. LE LAN Nadège, 2005, p. 11-12, p. 115-118, p. 197 ; FRAPPIER Jean, 1972, p. 228.

sont inversés, puisque la première, de plus basse condition sociale que le second, essaie de séduire ce dernier qui reste libre de lui accorder ou non son amour. De plus, la jeune femme se consume d'amour jusqu'à en mourir. Quand Lancelot revient blessé du tournoi de Wincestre, elle prend soin de lui et ses sentiments s'accroissent⁸⁶⁶. Elle décide de déclarer son amour à Lancelot qui la repousse sans ménagement car son cœur n'est pas disponible⁸⁶⁷. La demoiselle commence à dépérir, sa mort prochaine est annoncée à plusieurs reprises⁸⁶⁸. Après le départ de Lancelot, elle s'alite et meurt rapidement⁸⁶⁹.

Comment la complexité psychologique de la demoiselle d'Escalot, amoureuse tourmentée qui se rêve en amante de Lancelot mais ne peut l'être, est-elle montrée par les enluminures ? Nous étudierons les scènes illustrant l'amour de la demoiselle d'Escalot envers Lancelot qui, souvent, renvoient – par leur sujet et/ou leur composition – à des scènes similaires peintes dans les manuscrits du *Lancelot du Lac*. En effet, les images peuvent reprendre les codes de l'iconographie courtoise ou renvoyer directement à une représentation de Guenièvre pour faire écho à la relation amoureuse de Lancelot avec la souveraine que la jeune fille souhaiterait remplacer dans le cœur du chevalier. Des similitudes entre les images rapprochent aussi la demoiselle d'autres figures féminines du *Lancelot du Lac* qui ont été, comme elle, amoureuses du chevalier afin d'inscrire le personnage dans une lignée de femmes éconduites par le héros.

⁸⁶⁶ Voir les images des manuscrits : Londres BL Add. 10294 (folio 58v) ; Manchester, John Rylands University Library, French ms. 1 (folio 216v) ; New Haven, Yale University Library, Beinecke 229 (folio 282v) ; Oxford BL Rawl. Q.b.6 (folio 365) ; Paris BnF Arsenal 3482 (folio 554), fr. 111 (folio 272), fr. 116 (folio 685v), fr. 122 (folio 279), fr. 123 (folio 235), fr. 342 (folio 160v), fr. 1424 (folio 64v), fr. 12573 (folio 266).

⁸⁶⁷ « Toute ma volenté, fait il, en fais je bien quant il est del tout la ou je voel, ne en nul autre lieu ne voel je qu'il soit ; car il ne porroit estre en nul liueu si bien assenés com il est el lieu ou je l'ai assis. Ne ja Dix ne doinst que il de ceste volenté se departe ! Car après ce ne porroie je vivre un jour si a aise conme je fais orendroit » (*Ibid.*, p. 1225, §49). Voir les représentations de cette scène dans : Londres Add. 10294 (folio 62v) ; Paris BnF fr. 111 (folio 275), fr. 112(3) (folio 189v), fr. 339 (folio 268v), fr. 1424 (folio 71v) et fr. 12573 (folio 270v).

⁸⁶⁸ La demoiselle d'Escalot dit à son frère : « [...] il m'est ensi destiné que je morroi pour lui [Lancelot], et ce verrés vous avenir prochainement » (*Ibid.*, p. 1226, §50). Lorsque Lancelot quitte Escalot, la demoiselle réitère ses menaces : « Et saciés vraiment que je sui a la mort venue et que par mort departira mes cuers de vostre amour [...] » (p. 1253, §82).

⁸⁶⁹ Quatre enluminures montrent la demoiselle malade d'amour (Paris BnF fr. 111, folio 275, fr. 116, folio 690v, fr. 122, folio 284, fr. 339, folio 266) et une le moment où elle essaie de retenir Lancelot (Paris BnF fr. 12573, folio 270v).

La demoiselle d'Escalot peut être figurée en semblance d'une amante courtoise, notamment quand elle déclare son amour à Lancelot. Les images sont inspirées par une iconographie courtoise classique où les personnages féminins et masculins, debout ou assis (sur un banc, un lit), discutent face-à-face. Le couple apparaît généralement isolé. Une miniature du manuscrit de Londres Add. 10294 (1316, folio 62v) représente une banale scène de conversation entre la demoiselle et Lancelot, assis l'un à côté de l'autre⁸⁷⁰ (Fig. 198). L'élégance des costumes et des gestes des personnages, le détail anecdotique du chien sur les genoux de la jeune fille qui le caresse, correspondent au raffinement du rituel amoureux courtois montré par de nombreuses œuvres d'art au début du XIV^e siècle. À la fin du XV^e siècle, dans le manuscrit de la BnF fr. 112(3) (folio 189v), Lancelot est montré debout face à la demoiselle d'Escalot qui lui tend un anneau (Fig. 199). Le bijou n'est pas mentionné par le texte⁸⁷¹ mais sa signification est riche, liée à l'engagement amoureux et aux enchantements⁸⁷². L'enlumineur a pu vouloir faire référence au doute exprimé par Guenièvre, se demandant si son amant ne l'a pas trahie sous l'effet d'un sortilège⁸⁷³. Mais l'anneau rappelle également les gages d'amour que s'échangent les amants, notamment la bague offerte par la reine au chevalier. L'enlumineur, au lieu de peindre la manche vermeille que la demoiselle donne à Lancelot, fait ainsi sciemment référence à la relation entre Guenièvre et le héros. Celui-ci est pris au piège des codes de la courtoisie et, dans l'image, replie le bras sur sa poitrine pour exprimer son refus.

Ces deux miniatures jouent avec les apparences car, dans le texte, l'épisode n'a rien de courtois. Au contraire, Lancelot refuse les avances de la demoiselle de manière très discourtoise, ce qui lui est reproché par celle-ci. En fait, les images sont la projection du désir de la demoiselle d'Escalot, représentée – non selon son statut réel – mais telle qu'elle voudrait être, à la place qu'elle souhaiterait avoir auprès de Lancelot qui est déjà un amant, mais celui de Guenièvre. Elles illustrent, d'une part, la mécompréhension entre les personnages⁸⁷⁴ (l'une

⁸⁷⁰ Virginie Greene identifie trois principaux types de scène concernant la demoiselle d'Escalot : les scènes de conversation, se situant dans un lit ou un bateau. À propos des premières, la chercheuse écrit : « Both banal and profound, the conversation scene indicates a subordination of illustration to the spoken word, whose the text is also a visual image » (GREENE Virginie, « The Bed and the Boat... », *Arthuriana*, 2002, p. 50-73).

⁸⁷¹ L'anneau est un symbole d'amour résumant la situation sentimentale de la demoiselle (voir *Ibid.*).

⁸⁷² Se reporter à notre thèse partie II, chap. 1, p. 121-122 et chap. 2, p. 195-196, p. 235-237.

⁸⁷³ « Boors, fait la roïne, je sai bien que aucune dame l'a souspris par puisons ou par enchantemens, si que jamais, tant conme je vive, ne sera bien de moi, ne je de lui » (POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 1216, §40).

⁸⁷⁴ SANTUCCI Monique, « Amour, aimer... », dans DUFOURNET Jean (dir.), 1994, p. 203.

voulant obtenir ce que l'autre ne peut lui donner) et évoquent, d'autre part, la relation de la reine avec Lancelot, figé dans la posture de l'amant courtois, ce qui causera son malheur et celui du royaume⁸⁷⁵.

Le désir amoureux de la demoiselle d'Escalot pour Lancelot est, de surcroît, explicitement lié à celui éprouvé par Guenièvre grâce à un rapprochement saisissant entre deux représentations des personnages dans le manuscrit de la BnF fr. 113-116 (c. 1470). En effet, la demoiselle mourante est figurée, sur le folio 690v du manuscrit fr. 116, de manière identique à la souveraine malade d'amour sur le folio 446 du manuscrit fr. 115 (les manuscrits étaient à l'origine reliés en un seul volume). La souffrance à cause de l'absence de l'être aimé, qui rend mélancolique, malade et entraîne parfois la mort, est un thème fréquent de la littérature courtoise médiévale⁸⁷⁶. Lancelot est d'ailleurs atteint de ce mal à plusieurs reprises dans le *Lancelot du Lac*. Les miniatures sont composées selon un modèle identique (Fig. 200 et 201). La scène se déroule dans une chambre où la femme est allongée sur un lit surmonté d'un dais de couleur rouge. Debout à côté du lit, Lancelot regarde soit Guenièvre, soit la demoiselle d'Escalot. Mais il y a aussi des différences : la reine, endormie, rêve à son amant dont l'image émane de son esprit ; la demoiselle, éveillée, tend les bras vers le chevalier effectivement présent qu'elle désire. Lancelot lève une main pour saluer la première, les deux mains pour repousser la seconde. L'enlumineur transpose dans une chambre la dernière entrevue entre Lancelot et la demoiselle d'Escalot alors que, dans le texte, la jeune fille s'aligne après que le chevalier l'ait quittée⁸⁷⁷. Ce choix donne plus de force à la scène qui confronte le chevalier, dont les gestes expriment sans équivoque le rejet, à l'agonie de la demoiselle

⁸⁷⁵ De la même façon que, comme le souligne justement Simon Gaunt, la lettre sous-entend sans le dire explicitement la relation entre Lancelot et Guenièvre. GAUNT Simon, 2006, p. 150. À ce sujet, une enluminure du manuscrit de la BnF fr. 1424 (XIV^e siècle, folio 71v) transpose la déclaration d'amour de la demoiselle d'Escalot à Lancelot dans une scène de repas. Le couple est entouré de plusieurs personnages. L'échec personnel de la jeune fille devient une honte publique. L'image semble annoncer la suite du récit où l'histoire de la demoiselle constituera à la cour d'Arthur une preuve de la trahison du chevalier.

⁸⁷⁶ Nadège Le Lan (2005, p. 151) remarque que la maladie d'amour constitue un archétype littéraire. En revanche, la mort d'amour est beaucoup plus rare. Elle cite, comme autres exemples d'amoureuses désespérées qui ont pu inspirer le personnage de la demoiselle d'Escalot, les figures mythologiques de la nymphe Écho, de Phèdre, de Didon. Toutefois, celles-ci connaissent des morts violentes (suicide par pendaison (Phèdre) ou avec une épée avant de se jeter dans un bûcher (Didon)). De la demoiselle d'Escalot, le lecteur sait seulement qu'elle se couche pour ne plus jamais se relever.

⁸⁷⁷ Sur la symbolique du lit dans l'épisode, consulter GREENE Virginie, « The Bed and the Boat... », *Arthuriana*, 2002, p. 50-73.

étendue sur le lit, déjà dans la position d'une morte. De plus, le contexte de la chambre, et le parallèle avec l'image de la reine songeant à Lancelot, reflètent parfaitement l'aspiration de la demoiselle à partager son intimité et ses sentiments avec le chevalier, telle que le fait Guenièvre. À l'instar de celle-ci, la demoiselle rêve également d'être avec Lancelot, et ne peut vivre sans lui.

Les miniatures des manuscrits de la BnF fr. 115 et fr. 116 rendent compte, de manière paradoxale, de la complexité des rapports amoureux : en effet, Guenièvre rêve à Lancelot, mais son histoire d'amour est bien réelle, tandis que la demoiselle d'Escalot, qui est vraiment avec le chevalier, a avec lui une relation relevant du fantasme puisque son amour n'est pas réciproque. Les deux images mettent en évidence le lien étroit entre la souffrance – physique ou psychologique – et l'amour, au caractère fatal⁸⁷⁸. Le parallèle pourrait aussi signifier que l'amour de Guenièvre pour Lancelot – dans *La Mort du roi Arthur* – n'est plus un idéal mais une passion mortelle comme celui de la demoiselle d'Escalot. Il y a en tout cas une volonté évidente de souligner la connexion entre les deux figures féminines dans des scènes semblables au sujet sinistre.

Les images peuvent aussi montrer, non la place que la demoiselle d'Escalot aspire à occuper auprès de Lancelot, mais sa situation véritable, c'est-à-dire celle d'une amoureuse déçue. Dans ce cas, les représentations de la demoiselle sont similaires à celles d'autres figures féminines, aimant vainement Lancelot, qui ornent le roman de *Lancelot du Lac*. Elles rendent manifeste la déconvenue sentimentale de la jeune femme.

Ainsi, certaines images de la demoiselle d'Escalot au chevet de Lancelot blessé semblent être la réminiscence d'événements et de personnages antérieurs. En effet, la jeune fille rappelle d'autres personnages féminins séduits et éconduits par le chevalier, notamment la dame de Malehaut, la fée Morgane, l'enchanteresse Amable⁸⁷⁹. Guenièvre, dans *La Mort du*

⁸⁷⁸ Ce thème est également développé dans l'histoire de Tristan et d'Iseut où le suicide d'amour est mis en scène. Mais, dans le cas de la demoiselle d'Escalot, la mort, comme l'amour, n'est pas réciproque. Voir SANTUCCI Monique, « Amour, aimer... », dans DUFOURNET Jean (dir.), 1994, p. 201.

⁸⁷⁹ La guérison de Lancelot par une jeune fille qui tombe ensuite amoureuse du chevalier évoque le personnage du *Lancelot du Lac* Amable. Celle-ci et la demoiselle d'Escalot sont d'ailleurs représentées dans une situation fortement similaire, au chevet de Lancelot malade, dans le manuscrit de Londres Add. 10293-4 (Add. 10293, folio 275 et 10294, folio 58v). Selon Virginie Greene, la demoiselle serait un personnage secondaire servant de prétexte à la jalousie de Guenièvre qui, rappelons-le, s'en prend aussi à Amable dans le *Lancelot du Lac*. Les deux jeunes filles offrent à Lancelot ou reçoivent du chevalier un objet (manche, ceinture) qui provoque la colère de la souveraine. Cependant, la passion d'Amable pour Lancelot ne la mène pas jusqu'à la mort, contrairement à

roi Arthur, la soupçonne d'ailleurs d'avoir usé d'enchantements ou de poison pour séduire Lancelot. Le texte, de plus, mentionne Élizabel, une autre demoiselle ayant obtenu l'amour du héros grâce à des breuvages magiques⁸⁸⁰. Or, la répétition de scènes visuellement très proches⁸⁸¹ entre les manuscrits du *Lancelot du Lac* et de *La Mort du roi Arthur*, grâce à l'emploi de modèles de composition, lie l'histoire de la demoiselle d'Escalot aux faits passés de la vie de Lancelot. Par exemple, une miniature du manuscrit de la BnF fr. 116 (c. 1470, folio 685v) représente Lancelot, souffrant, couché dans un magnifique lit rouge (Fig. 202). La demoiselle d'Escalot, debout près du lit, déclare sa flamme au chevalier en faisant un geste autoritaire, index pointé vers le blessé. Elle le met en garde sur les conséquences d'un refus, et semble lui ordonner de l'aimer. La scène est quasiment identique à celle du manuscrit de la BnF fr. 114 (folio 346v) montrant Morgane dans une chambre auprès du chevalier alité auquel elle dérobo l'anneau que lui a offert Guenièvre (voir Fig. 119). La similarité entre les images permet de mieux exprimer la psychologie de la demoiselle d'Escalot qui souhaite, telle la fée, forcer l'amour de Lancelot, ce qui en fait la rivale de Guenièvre. Un autre manuscrit du XV^e siècle, légèrement plus tardif (BnF fr. 111, c. 1480), est aussi décoré de deux enluminures fortement semblables montrant Lancelot alité dans le château soit de Morgane (folio 116v), soit d'Escalot (folio 272). La fée ou la demoiselle sont à son chevet (Fig. 203 et 204). La première lui vole son anneau, la seconde le contemple, ce qui traduit un amour naissant. La miniature du folio 46v, figurant la dame de Malehaut et sa cousine regardant Lancelot couché dans une chambre, est aussi analogue (excepté le fait que les deux femmes sont représentées à l'extérieur, et non à l'intérieur, de la pièce). Les compositions des trois images sont très proches : une percée dans le mur laisse voir la chambre de Lancelot située dans un château fortifié (tours, enceintes), ouvert par une porte à gauche, qui reflète l'oppression féminine exercée contre le héros. Un même modèle est vraisemblablement repris pour peindre des scènes au thème commun : le désir non réciproque.

la demoiselle d'Escalot. Voir LE LAN Nadège, chap. 8, partie sur les « Amoureuses, guérisseuses », p. 175-180 ; GREENE Virginie, « How the Demoiselle... », *Arthuriana*, 2002, p. 31-48 ; MÉLA Charles, « La vie dans la *Mort le roi Artu* », dans BAUMGARTNER Emmanuèle (dir.), 1994, p. 144 ; FRAPPIER Jean, 1972, p. 209.

⁸⁸⁰ Gauvain dit à Arthur : « Ains vou di por voir qu'il [Lancelot] aime par amours une des plus beles damoiseles qui est el roialme de Logres, et ele aime aussi lui moult durement. Et encore savons nous bien qu'il aime la fille au roi Pellès, dont Galaad, li bons chevaliers, fu nés, cil qui mist a fin les aventures del saint Graal » (POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 1211-1212, §34).

⁸⁸¹ Sur ce point, voir également notre thèse partie I, chap.3, p. 83-95.

La demoiselle d'Escalot apparaît dans ces images comme une victime collatérale de l'amour courtois, obligeant Lancelot à rester fidèle à la reine Guenièvre malgré les nombreuses sollicitations dont il fait l'objet de la part des femmes. Cependant, elle est aussi assimilée à des figures franchements maléfiques, comme Morgane, ou au comportement néfaste, telle la dame de Malehaut, qui incarnent une féminité castratrice puisqu'elles gardent le chevalier pour le séduire et éprouver ses sentiments envers la reine. La demoiselle représente donc également une anti-courtoisie négative. Les images expriment une désillusion envers l'amour courtois qui, quelle que soit la façon de percevoir la demoiselle d'Escalot, a de terribles conséquences. En effet, le lien effectué entre le passé et le présent de Lancelot dans les images renvoie au caractère prévisible, inévitable du drame qui va toucher le royaume d'Arthur – dont la demoiselle d'Escalot est un élément déclencheur – et se profilait dès le *Lancelot du Lac*.

En conclusion, la demoiselle d'Escalot est représentée avec Lancelot à l'image d'autres personnages féminins du *Lancelot du Lac* aimant le chevalier (Guenièvre, Amable) ou ayant essayé de le séduire (Morgane, dame de Malehaut). Ses représentations constituent une sorte de répertoire iconographique de scènes relatives au sentiment amoureux : conversation intime, don d'une preuve d'amour, demoiselle veillant sur Lancelot au repos, dévoilant son cœur, retenant le chevalier qui la quitte, se mourant de chagrin...

La jeune fille est montrée comme la victime d'un contexte global qui lui échappe mais auquel il est fait constamment référence par la reprise de scènes courtoises standards ou un jeu de miroir entre les images de *La Mort du roi Arthur* et du *Lancelot du Lac*⁸⁸². Grâce à cela, les enlumineurs créent l'iconographie d'un amour fantasmé et déçu rendant compte de la psychologie complexe du personnage. La demoiselle peut être figurée telle qu'elle s' imagine être avec Lancelot, sous les traits d'une amante peinte dans une scène galante de conversation avec le chevalier (Londres Add. 10294 ; Paris BnF fr. 339), auquel elle offre en gage d'amour un anneau, non présent dans le texte, symbolisant la sincérité et la fidélité des sentiments (Paris BnF fr. 112(3)). Mais ces images évoquent implicitement Guenièvre – incarnation de la dame courtoise, aimée par Lancelot qui porte sa bague – dont la demoiselle constitue une sorte d'avatar iconographique. Une représentation de Guenièvre, malade d'amour à cause de l'absence de Lancelot auquel elle rêve, est même, dans le manuscrit de la BnF fr. 115-116,

⁸⁸² Nadège Le Lan remarque sur ce point que l'histoire de la demoiselle d'Escalot constitue une mise en abyme du roman *La Mort du roi Arthur* et du cycle du *Lancelot-Graal*. LE LAN Nadège, 2005, p. 11.

construite suivant le même modèle que celle de la demoiselle d'Escalot se mourant en raison du rejet du chevalier. Les images font appel à la mémoire visuelle des lecteurs qui peuvent voir en filigrane, à travers la demoiselle d'Escalot, la reine aimée du héros dont l'ombre semble constamment planer sur la jeune fille. Elles expriment, d'une part, le fait que la demoiselle vit dans l'illusion d'une histoire d'amour qui n'est pas la sienne, d'autre part, la fidélité exemplaire de Lancelot. Au contraire, d'autres enluminures renvoient à des personnages féminins qui, dans le passé (*Lancelot du Lac*), ont aimé Lancelot mais dont le désir est resté inassouvi. La demoiselle d'Escalot est représentée dans un château, auprès du chevalier alité qu'elle voudrait séduire, telle Morgane, Amable ou la dame de Malehaut qui – dans le roman de *Lancelot* contenu dans les mêmes manuscrits (exemples cités : Londres Add. 10293-4 ; Paris BnF fr. 114-116, fr. 111) – sont figurées dans des scènes aux compositions très similaires. Cela indique que les enlumineurs ont effectué un parallèle entre ces personnages dont les histoires ont des points communs. Les images reflètent la force de l'amour de Lancelot, qui a résisté à de nombreuses tentations. Elles soulignent surtout l'action désespérée de la demoiselle inscrite dans la continuité de femmes « anti-courtoises » ayant voulu plier le héros à leur volonté, et qui ont échoué à se faire aimer.

Au-delà de la situation compliquée de la demoiselle d'Escalot, les images – en évoquant la relation entre Lancelot et Guenièvre, en reliant des faits présents et passés – expriment le déterminisme d'une tragédie annoncée, la fatalité du destin. D'un côté, l'imbrication des images de la demoiselle, de Lancelot et de Guenièvre, renvoie à leurs destins croisés. Ainsi, les miniatures du manuscrit de la BnF fr. 115-116, montrant Lancelot face à l'une des deux femmes, malade ou mourante, rappellent que celles-ci sont unies dans leur fin tragique à cause du chevalier. D'un autre côté, le lien entre la demoiselle d'Escalot et d'autres personnages éconduits évoque l'entêtement funeste de Lancelot qui n'a d'yeux que pour Guenièvre. Or, Morgane et la dame de Malehaut, auxquelles fait écho la jeune fille dans certaines images, sont au courant de la liaison adultère entre le chevalier et Guenièvre. De surcroît, l'épisode du séjour de Lancelot à Escalot est entrecoupé par celui de la visite d'Arthur au château de Morgane qui dénonce au roi les amants. Cela pourrait avoir inspiré aux enlumineurs le rapprochement entre la fée et la demoiselle qui, grâce à sa lettre, contribue aussi à faire connaître à Arthur la vérité.

3. LES INCUNABLES ET LIVRES IMPRIMÉS DU LANCELOT EN PROSE (FIN DU XV^e SIÈCLE-DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE)

Les manuscrits de la BnF fr. 111 et de la Fondation Bodmer Codex 105 a-d (c. 1480) sont les plus tardifs de notre corpus de thèse. À partir de 1488, le texte et l'iconographie du *Lancelot du Lac* sont aussi diffusés sur un nouveau support, l'incunable, puis le livre imprimé après 1500. L'imprimerie favorise la reproduction et l'accessibilité à un public plus large du roman. Cependant, certains livres, destinés aux clients les plus riches, témoignent d'un attrait persistant pour les manuscrits enluminés dont ils imitent l'apparence.

Le *Lancelot du Lac* est imprimé huit fois entre 1488 et 1533. La version longue du roman sert de source aux livres imprimés, mais fait l'objet d'un travail éditorial qui la raccourcit et réorganise son découpage. Le *Lancelot du Lac* est lié à *La Quête du Saint Graal* et à *La Mort du roi Arthur* (Vulgate). En revanche, *L'Histoire du Saint Graal* et le *Merlin* sont diffusés à part⁸⁸³.

La première impression du *Lancelot*, en 1488, est constituée de deux volumes : le premier est imprimé, sur papier, par Jean le Bourgeois à Rouen. Jean du Pré, imprimeur à Paris et maître de Jean le Bourgeois, s'occupe du second volume⁸⁸⁴. Sept bois gravés illustrent le texte.

⁸⁸³ BURG Gaëlle, « De Paris à Lyon : les mutations éditoriales du *Lancelot du Lac* », *Carte romanze*, 2015, p. 287-311 ; p. 352-358 (bibliographie).

⁸⁸⁴ Les deux volumes s'intitulent *Livre fait et composé à la perpetuation des vertueux faits et gestes de plusieurs nobles et vaillants chevaliers, qui furent au temps du roi Artus, compagnons de la Table Ronde, spécialement à la louange de Lancelot du Lac*. L'ISCT (*Incunabula Short Title Catalogue* de la British Library, consultable en ligne à l'adresse url <http://www.bl.uk/catalogues/istc/>) recense les exemplaires actuellement conservés dans le monde des différentes impressions du *Lancelot*. Consulter aussi les catalogues : BAURMEISTER Ursula, HILLARD Denise, PETIT Nicolas, BnF, 2 t. (voir t. 2), 8 vols., 1981-2014 ; HILLARD Denise (réd.), *Catalogues régionaux des incunables des bibliothèques publiques de France*, 27 vols (voir vol. 6 « Bibliothèque Mazarine »), 1989 ; British Museum (dir.), *Short Title Catalogue of Books Printed in France and of French Books Printed in Other Countries from 1470 to 1600 in the British Museum*, 1966, p. 251 (le BM conserve des exemplaires de chaque édition du *Lancelot*, entre 1488 et 1533) ; British Museum (dir.), *Catalogue of Books Printed in the XVth Century Now in the British Museum*, vol. 8 « France, French-speaking Switzerland » (trente livres imprimés d'Antoine Vérard sont recensés), 1963 [1949]. Voir aussi, entre autres, BURG Gaëlle, « De Paris à Lyon... », *Carte romanze*, 2015, p. 287-311 ; COOPER Richard, « Outline Bibliography of Works on Chivalry Published in France before 1600 », dans ANGLO Sydney (dir.), p. 193-238 ; PICKFORD C.-E., « Les éditions imprimées de romans arthuriens en prose antérieures à 1600 », *Bulletin de la SIA*, 1961, p. 99-109.

La seconde impression (en 1494) est celle du libraire parisien Antoine Vérard, actif entre 1485 et 1512⁸⁸⁵. Elle se compose de trois volumes titrés *Le premier volume de Lancelot du Lac*⁸⁸⁶. Ces derniers, destinés à une clientèle fortunée, sont imprimés sur vélin, au format in-folio, avec une double colonne de texte de quarante-sept lignes. Les trois volumes conservés à la BnF (Vélins 614-616) sont dédiés à Charles VIII (1470-1498) dans le prologue⁸⁸⁷ et décorés de cent-cinquante-trois illustrations (treize en pleine page), bois gravés ou miniatures peints à la main. Antoine Vérard, pour ses ouvrages les plus somptueux, collabore avec des enlumineurs, tels le Maître de Jacques de Besançon – formé dans l’atelier de Maître François –⁸⁸⁸, le Maître de Philippe de Gueldre et le Maître de Robert Gaguin⁸⁸⁹. L’attention portée aux images fait la particularité du travail d’Antoine Vérard⁸⁹⁰,

⁸⁸⁵ Antoine Vérard possède plusieurs boutiques à Paris, sur le pont Notre Dame, rue Neuve Notre-Dame et au Palais de la Cité. Il fait travailler les imprimeurs à son compte, notamment Jean du Pré et Jean le Bourgeois. C.-E Pickford suppose qu’Antoine Vérard pourrait être l’éditeur anonyme du *Lancelot* de 1488 (PICKFORD C.-E, « Antoine Vérard éditeur du *Lancelot* et du *Tristan* », dans Université de Rennes 2 (dir.), *Mélanges offerts à Charles Foulon*, vol. 1, 1980, p. 284). Antoine Vérard fait aussi imprimer, parmi les romans de chevalerie médiévaux, *Tristan* en 1489 ; *Ogier le Danois* et *Merlin* en 1498 ; *Guiron le Courtois* en 1501. Sa personnalité et son œuvre ont été le sujet de plusieurs recherches monographiques et études : *Antoine Vérard*, dans *Moyen Français, revue d’études linguistiques et littéraires*, vol. 69, 2011 ; WINN Mary Beth, 1997 et « Antoine Vérard et l’art du livre », *Le Moyen Âge Français*, 2011, p. 133-159 ; MACFARLANE John, 1900 (l’auteur recense deux cents quatre-vingt-six livres édités par Antoine Vérard). Voir aussi TAYLOR H.M Jane, 2014, p. 61-90 et « Antiquarian Arthur : Publishing the Round Table in Sixteenth Century France », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2007, p. 127-142. Consulter également BONICOLI Louis-Gabriel, *La production du libraire-éditeur parisien Antoine Vérard (1485-1512) : nature, fonctions et circulation des images dans les premiers livres imprimés illustrés*, thèse de doctorat soutenue en 2015, dir. Jean-Pierre CAILLET, Université de Paris-Ouest-Nanterre.

⁸⁸⁶ Le premier volume contient la première et la seconde partie du *Lancelot du Lac*, le second la troisième partie du *Lancelot du Lac*, le troisième *La Quête* et *La Mort du roi Arthur*.

⁸⁸⁷ Voir sur ce sujet TAYLOR H.M Jane, « Offerings for the King : Antoine Vérard’s Presentation Manuscripts and Printed Books », dans TRAP O. (dir.), 1983, p. 66-74.

⁸⁸⁸ DELDICQUE Mathieu, « L’enluminure à Paris à la fin du XV^e siècle : Maître François, le Maître de Jacques de Besançon et Jacques de Besançon », *Revue de l’art*, 2014, p. 9-18 ; AVRIL François, REYNAUD Nicole, 1995, p. 255-262 ; DURRIEU Paul, 1892.

⁸⁸⁹ AVRIL François, REYNAUD Nicole, 1995, p. 262-264 et p. 278-281.

⁸⁹⁰ « A Janus-type figure, Vérard applied the medieval art of illumination to the modern technique of printed books » (WINN Mary Beth, 1997, p. 9). C.-E Pickford remarque également que les livres en vélin sont des : « [...] impressions spéciales faites pour ressembler autant que possible à des manuscrits » (« Antoine Vérard éditeur du *Lancelot* et du *Tristan* », dans *Mélanges offerts à Charles Foulon*, vol. 1, 1980, p. 281).

comme la personnalisation de la décoration, chaque copie sur vélin étant unique. Vers 1504⁸⁹¹, Antoine Vérard imprime à nouveau le *Lancelot du Lac*, cette fois sur papier⁸⁹². Les livres sont décorés de quelques bois gravés, mais les images sont beaucoup moins nombreuses que dans les impressions sur vélin.

Au XVI^e siècle, la famille Le Noir succède à Antoine Vérard dont elle réimprime *Le premier volume de Lancelot du Lac* sans importante modification. Les illustrations, cependant, ont une moindre place. Michel le Noir réimprime le roman en 1513 puis en 1520 à Paris. Son fils Philippe le Noir l'imprime à nouveau entre 1520 et 1533, puis en 1533 avec la collaboration de Jean Petit. Cette dernière impression ne comporte qu'un seul bois gravé repris à Antoine Vérard⁸⁹³. Le *Lancelot du Lac* est réimprimé soixante ans plus tard, en 1591 à Lyon par Benoît Rigaud, dans une version abrégée et bon marché⁸⁹⁴.

La décoration des incunables et livres imprimés du *Lancelot du Lac* est donc diversifiée : rare ou abondante, constituée de bois gravés et/ou de peintures, d'images, dans les impressions sur papier, généralement standardisées et génériques, ou, à l'inverse, dans celles sur vélin destinées aux plus aisés, personnalisées et adaptées au texte⁸⁹⁵.

Dès lors, comment l'iconographie féminine du *Lancelot du Lac* se trouve-t-elle modifiée dans les incunables et livres imprimés par rapport aux manuscrits enluminés ? Les représentations des personnages féminins du roman semblent s'être simplifiées, sous l'effet des changements techniques et de l'évolution des goûts de la clientèle. Nous observons en

⁸⁹¹ La date de 1504 est supposée car Antoine Vérard aurait continué à faire imprimer le *Lancelot du Lac* entre 1499 et 1504 avec la date antérieure de 1494. D'après C.-E Pickford, Antoine Vérard aurait souhaité donner l'illusion que les nouveaux exemplaires appartenaient à la même impression que celle réalisée pour Charles VIII pour en augmenter le prestige et en assurer la publicité (« Antoine Vérard éditeur du *Lancelot* et du *Tristan* », dans *Mélanges offerts à Charles Foulon*, vol. 1, 1980, p. 282).

⁸⁹² Selon C.-E Pickford, l'argent rapporté par les impressions sur vélin aurait servi à financer celles sur papier, moins onéreuses et destinées à un plus large public. *Ibid.*, p. 284

⁸⁹³ BURG Gaëlle, « De Paris à Lyon... », *Carte romanze*, 2015, p. 287-311.

⁸⁹⁴ Titre : *Histoire contenant les grandes prouesses, vaillances et héroïques faicts d'armes de Lancelot du Lac, Chevalier de la Table ronde, Divisée en trois livres, et mise en beau langage par François. Avec briefs sommaires donnans au plus pres l'intelligence du tout, et une table des plus principales ou remarquables matieres y traictées*. C.-E Pickford estime que l'édition est d'un « [...] style d'une sécheresse et d'une monotonie extraordinaires » (« Les éditions imprimées... », *Bulletin bibliographique de la SIA*, 1961, p. 102). Voir aussi MÉNARD Philippe, « La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle », *Bulletin bibliographique de la SIA*, 1997, p. 234-273.

⁸⁹⁵ Une des principales caractéristiques des livres imprimés sur vélin d'Antoine Vérard est, pour Mary Beth Winn, « the individuality of each copy » (1997, p. 31-32).

effet, d'un côté, une uniformisation des scènes dans lesquelles sont représentés les personnages féminins et/ou de l'apparence de ceux-ci à cause principalement soit de raisons économiques et techniques (remplois de bois gravés), soit d'une conformité de l'iconographie à un idéal mondain pour satisfaire une clientèle noble. Cependant, nous constatons aussi, d'un autre côté, des cas de renouvellement de l'iconographie féminine, en particulier dans l'impression sur vélin de 1494 qui bénéficie, comme les manuscrits, d'une décoration soignée exécutée par des enlumineurs renommés⁸⁹⁶. Quelques images représentent des scènes et/ou des personnages pas ou rarement figurés dans les manuscrits des XIII^e-XV^e siècles, ou montrent les personnages sous un jour différent par rapport aux enluminures. Toutefois ces changements demeurent modestes et ne visent pas forcément à mieux exprimer la spécificité d'un personnage. Au contraire, ils conforment aussi davantage l'illustration au goût des élites pour une imagerie courtoise classique.

3.1. STANDARDISATION ET UNIFORMISATION DES PERSONNAGES DANS LES IMAGES

Dans ce premier chapitre, nous étudions d'abord les bois gravés des impressions du *Lancelot du Lac* de 1488 et 1504. Nous voyons que, dans la première impression du roman, les images sont éparées par rapport aux manuscrits, néanmoins leur qualité, narrative et artistique, est préservée. Par contre, dans la troisième impression, les remplois de bois gravés deviennent systématiques : les représentations, récurrentes, se généralisent à l'ensemble des personnages, altérant parfois la signification des images qui peuvent être en inadéquation avec le texte. De plus, dans l'incunable en vélin de 1494, nous remarquons que les personnages féminins, quelle que soit leur identité, sont souvent figurés suivant le même modèle, au détriment de leur individualisation.

Dans les livres du *Lancelot* imprimés sur papier, le texte est accompagné d'images tirées plusieurs fois grâce à la technique de la gravure (xylogravure)⁸⁹⁷. Celles-ci, peu

⁸⁹⁶ Pour cette raison, les ouvrages d'Antoine Vérard sont parfois qualifiés de « manuscrits imprimés » ou de « livres hybrides » : *Ibid.*, p. 31 ; FABRY-TEHRANCHI Irène, « Les imprimés sur vélin d'Antoine Vérard : d'Ogier le Danois au Merlin de la bibliothèque d'Henry XII enluminé par la maître de Jacques de Besançon (1498) », dans MARTENS David, LABBÉ Mathilde (dir.), *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, 2015, §11 [en ligne], disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/1035768ar>.

⁸⁹⁷ Muriel Whitaker souligne que dès 1488 « the practises of using the same all-purpose scenes in various works, of repeating the same cut in one work, and of circulating blocks from one print shop to another were established

nombreuses ou répétitives, sont créées spécialement pour une impression ou puisées dans un stock existant de bois gravés. De plus, les réimpressions successives du roman ou d'autres œuvres littéraires entraînent une récurrence d'images standards utilisées pour illustrer différents textes.

Les deux volumes de l'incunable de 1488 contiennent respectivement quatre et trois bois gravés. Les images sont donc rares, cependant la plupart représentent des personnages féminins, même s'ils restent souvent en retrait de ceux masculins (cinq bois gravés : Guenièvre (deux images), Dame du lac et Élane, demoiselle du château de Corbénic, demoiselle conduisant Lancelot à une abbaye de moniales pour rencontrer Galaad).

L'image qui orne la neuvième page du premier volume fait exception car elle est la seule à réunir deux personnages féminins du *Lancelot du Lac* et à les montrer au premier plan, en action (Fig. 205). Elle illustre en effet l'enlèvement de Lancelot par la fée Dame du lac devant Ban et Élane, parents de l'enfant. Le bois gravé couvre les deux tiers de la surface de la page. Il témoigne d'un sens de la narration, développée en trois scènes, et du dramatique, avec une attention portée à l'expression des émotions des personnages. Au premier plan, le roi Ban de Benoïc, à cheval, écarte les bras de surprise et d'effroi et s'apprête à tomber de sa monture. Un écuyer tente de le retenir. Dans le texte, le souverain meurt en assistant à la destruction de son château de Trèbes mais ici, il regarde la Dame du lac emportant son fils. La fée est debout sur les eaux du lac et semble flotter. Elle a l'apparence d'une noble dame coiffée d'une sorte de turban et d'un voile. Le nourrisson, nu, est dans les bras de la fée et s'accroche à son cou. La Dame du lac, stoïque, regarde les parents de Lancelot. Entre elle et le roi se trouve Élane à l'attitude agitée (bras levés) et qui, assise au bord du lac, paraît vouloir sauter dans l'eau pour rejoindre son fils dont le berceau est resté à terre. Le désespoir des souverains, causé par la fée, est le sujet principal de l'image. Au second plan, le château de Trèbes est investi par les soldats du roi Claudas qui le détruisent (les flammes forment d'élégantes volutes au-dessus de l'édifice). Enfin, à l'arrière-plan, est représentée la rencontre entre Élane et une moniale près du lac, devant le Monastère Royal, à moins qu'il ne s'agisse des retrouvailles entre l'ancienne reine et sa sœur Évaine.

Cette image s'inscrit dans la lignée des enluminures de manuscrits où la détresse de Ban et, surtout, d'Élane face à une fée distante et impassible, est un sujet fréquent de l'iconographie du *Lancelot du Lac*. Elle indique toutefois aussi une interprétation de la scène

in the trade » (WHITAKER Muriel, 1990, p. 161). Consulter également SANSY Danièle, « Texte et image dans les incunables français », *Médiévales*, 1992, p. 47-70.

par l'artiste (Ban regarde la Dame du lac, cause de son malheur, et non son château) qui, de plus, la compose de manière nouvelle, notamment grâce à la vue en profondeur permettant de montrer trois moments successifs de l'épisode. De surcroît, la représentation des personnages – vêtus à la mode de la fin du XV^e siècle – est réactualisée pour correspondre au goût de l'époque. L'image, adaptée au texte, présente une indéniable qualité esthétique.

Un autre pas est franchi dans l'impression de 1504 du *Lancelot* par Antoine Vérard où les images sont plus nombreuses mais souvent identiques, non propres à un personnage donné. En effet, l'éditeur-libraire, soucieux d'élargir sa clientèle, fait imprimer des livres sur papier illustrés de gravures en noir et blanc. Suivant une perspective économique, les bois gravés – parfois repris d'anciennes impressions – sont utilisés plusieurs fois dans un même ouvrage sans que la scène figurée ait forcément de lien avec le texte qui lui est juxtaposé⁸⁹⁸. L'iconographie est peu diversifiée et l'image à l'esthétique simplifiée, privée de contexte et de sens, devient purement décorative. Les trois volumes sont décorés de vingt-neuf images, réalisées à partir des onze mêmes bois gravés. Ainsi, des figures féminines sont représentées dans quinze images, mais seulement huit scènes différentes : femmes (dont deux reines) assistant à un combat (deux fois), souverains et deux dames se promenant dans le jardin d'un château (deux fois), couple à cheval (deux fois), femme et chevalier tenant dans sa main une tête d'homme coupée tandis qu'un autre homme est agenouillé devant un roi (une fois), femme accueillant les passagers d'un bateau qui accoste à l'entrée d'un château ou d'une cité (trois fois), reine et dames aux créneaux d'un château regardant un roi et des chevaliers situés en bas des murs (une fois), femme tenant entre ses mains la tête d'un homme qu'elle a décapité alors que celui-ci dormait et la montrant à un chevalier (une fois), Guenièvre et Lancelot discutant tandis que le roi Arthur est dans sa chambre, face à trois chevaliers (deux fois).

Parmi ces images, nous constatons que certains bois gravés ont déjà été utilisés dans les incunables de 1488 et 1494. Par exemple l'image qui, en 1488, ouvre *La Mort du roi Arthur* montre le souverain dans sa chambre, triste car Bohort vient de lui apprendre la mort de Galaad et de Perceval (Fig. 206). D'autres chevaliers essaient de le réconforter. Guenièvre et Lancelot apparaissent à une galerie en conversation à l'arrière-plan. En 1504, l'image est reprise deux fois dans le troisième volume : la première pour illustrer le même passage du récit, la seconde quelques pages plus loin pour l'épisode où les frères de Gauvain dénoncent

⁸⁹⁸ Voir à ce sujet FABRY-TEHRANCHI Irène, « Les imprimés sur vélin d'Antoine Vérard... », dans MARTENS David, LABBÉ Mathilde (dir.), 2015 [en ligne], disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/1035768ar> ; MÉNARD Philippe, « La réception des romans de chevalerie... », *Bulletin bibliographique de la SIA*, 1997, p. 268.

les amants à Arthur. La récupération du bois gravé est ici justifiée, elle a du sens, s'accorde au nouveau contexte⁸⁹⁹. Mais le rapport entre l'image et le texte est souvent superficiel, hasardeux, voire absent. Par exemple, un autre bois gravé ornant le troisième volume montre, à l'arrière-plan, à l'intérieur d'un château, une femme décapitant un homme endormi dans un lit (Fig. 207). Celle-ci exhibe ensuite la tête tranchée à un homme armé debout devant une tente. L'image illustre l'épisode où Lancelot découvre dans la Forêt Périlleuse une tombe près d'une chapelle et d'une source d'eau bouillante, gardée par deux lions⁹⁰⁰. Dans la fontaine se trouve la tête du roi Lancelot l'Ancien, ancêtre du chevalier, tué jadis par son cousin le duc de Belle Garde qui a agi par jalousie car son épouse entretenait une liaison avec le souverain. Antoine Vérard a sans doute puisé dans son matériel d'illustration car l'image, à part le thème de la décapitation, n'a pas de lien véritable avec le texte⁹⁰¹. Au contraire la femme, pourtant innocente, est représentée comme une meurtrière. En fait, les images figurent souvent des scènes standards, « passe-partout », susceptibles de s'adapter à un autre épisode ou d'être facilement récupérées pour illustrer un autre texte⁹⁰². Nous retrouvons aussi dans l'impression de 1504 des bois gravés utilisés en 1494 pour illustrer le même épisode ou un autre⁹⁰³. Un

⁸⁹⁹ Meyer Schapiro souligne, au sujet des bois gravés des Bibles imprimées : « C'est le placement de la gravure sur bois dans le livre, en tel point précis du récit, qui permet de saisir son sens particulier ». SCHAPIRO Meyer, ALFÉRI Pierre (trad.), 2000 [1973], p. 31.

⁹⁰⁰ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol. 3, 2009, p. 514-522.

⁹⁰¹ « L'inadéquation entre le texte et l'image naît souvent de la répétition du bois hors de son contexte et/ou sans aucun critère d'identification de la scène et des personnages. Les exemples de ce type abondent » (SANSY Danièle, « Texte et image... », *Médiévales*, 1992, p. 62). Toutefois, la chercheuse précise que l'incohérence entre l'image et le texte serait aussi un moyen d'offrir au lecteur une part de rêve, de satisfaire l'imagination. Elle renvoie à ce propos à l'article de PASTOUREAU Michel, « L'illustration du livre, comprendre ou rêver ? », dans MARTIN Henri-Jean, CHARTIER Roger, VIVET Jean-Pierre (dir.), t. 1, 1982, p. 501-529.

⁹⁰² De plus, la simplicité du dessin des bois gravés rend les images polysémiques : SANSY Danièle, « Texte et image... », *Médiévales*, 1992, p. 45.

⁹⁰³ La scène montrant la demoiselle de la Blanche tour aux côtés de Lancelot qui tient la tête décapitée de Caradoc, tandis qu'un homme agenouillé remet les clés du château du vaincu au roi Arthur, est reproduite dans l'incunable de 1494 (bois gravé peint) et le livre imprimé de 1504 (premier volume). Une autre image, représentant plusieurs personnages – dont deux reines – à des tribunes regardant le combat entre de nombreux chevaliers est mise « à toutes les sauces » : elle illustre, en 1494, le duel entre Lancelot et Malaguin (l'enlumineur peint par-dessus le bois gravé : il ajoute des chevaliers et des spectateurs, enlève aux femmes leurs couronnes), en 1504, la bataille entre les rois Ban, Bohort et Claudas auquel assistent Elaine et Évaïne, puis le tournoi organisé par les rois Bademagu et de Norgales, que regardent leurs filles depuis les tribunes. Par ailleurs, ce bois gravé – ainsi que celui représentant des femmes aux créneaux d'un château – est employé dans d'autres

bois gravé, peint en 1494, représente Arthur marchant aux côtés de la dame de Roestoc dans la cour d'un château (Fig. 208). Il est repris deux fois en 1504 (volumes un et deux). Mais la dame est couronnée, ce qui indique que l'enlumineur, en 1494, avait modifié la gravure servant de modèle pour que l'image corresponde mieux au texte (Fig. 209). Le bois gravé, à l'inverse, crée une confusion sur l'identité de la figure féminine, qui pourrait aussi être Guenièvre. L'image est à nouveau reproduite pour illustrer l'épisode où Gauvain et Hector participent à un tournoi au château du Moulin, organisé par le roi Maboar. Elle représente donc le souverain et son épouse. Le choix d'illustration est peu pertinent puisque la scène du combat des chevaliers – annoncée par le texte qui suit l'image – n'est pas figurée. Antoine Vérard tire profit d'une corrélation lointaine entre les épisodes (présence d'un couple royal) qui conduit à montrer une figure féminine anecdotique quasi absente de l'iconographie des manuscrits du *Lancelot du Lac*⁹⁰⁴.

Les femmes sont donc, dans les impressions du *Lancelot* sur papier, souvent figées dans des représentations types. Les images sont rares ou répétitives à cause d'une volonté de produire des livres moins onéreux grâce notamment aux remplois de bois gravés. La représentation d'un personnage peut demeurer unique, alors que celui-ci bénéficiait d'une riche iconographie dans les manuscrits (par exemple la Dame du lac et Elaine dans l'édition de 1488). De nombreux personnages féminins importants du roman ne sont pas figurés, d'autres apparaissent au second plan et n'ont pas de rôle actif (comme Guenièvre). Il est également parfois difficile d'identifier le personnage figuré car, à cause des remplois, les images ne s'accordent pas toujours, ou de façon superficielle, avec la partie du texte qu'elles illustrent. De plus, un même bois gravé peut être utilisé pour représenter différents épisodes et personnages. Ces derniers, privés de contexte, de leur identité narrative, de tout élément de caractérisation, deviennent des sortes de coquilles vides. Il y a un appauvrissement et une standardisation générale de l'iconographie féminine du *Lancelot du Lac* car celle-ci n'est pas propre à une impression donnée, ni même parfois au roman (remplois d'un matériel d'illustration préexistant). Les personnages deviennent littéralement uniformes (ils sont montrés sous un seul aspect) et tendent à s'effacer des images dont l'aspect décoratif prime sur le sens.

impressions d'Antoine Vérard, comme celle du texte de Boccace, *Des nobles malheureux* (1494, BnF, Rés. G-358).

⁹⁰⁴ L'épouse du roi Maboar n'est en effet représentée dans notre corpus que dans le manuscrit de la BnF fr. 111 (c. 1480, folio 153v).

De plus, l'uniformisation des représentations féminines du *Lancelot du Lac* n'est pas absente des beaux livres qu'Antoine Vérard fait réaliser sur vélin pour ses clients les plus riches. En effet certaines scènes, correspondant à des situations courantes dans le récit, sont figurées de manière semblable et récurrente. Surtout nous remarquons, par exemple dans l'incunable conservé à la Bibliothèque Mazarine (Inc. 1286, 1494, premier volume) peint par un enlumineur anonyme, l'homogénéité de l'apparence des personnages féminins qui sont très peu différenciés, quelles que soient leurs identités et natures : ils sont représentés avec une apparence physique (traits du visage, costumes) et des attitudes communes dans des scènes en adéquation avec le contexte textuel mais fortement semblables. Certes, dans les manuscrits enluminés du *Lancelot*, les fées et les enchanteresses, par exemple, sont peintes telles des nobles dames. Mais ici la ressemblance entre les personnages se renforce et se généralise. Un portrait féminin type peut ainsi être dressé : dans plus de la moitié des images (trente-neuf sur soixante-dix), la femme – au visage parfaitement ovale, à la peau très pâle, aux joues et à la bouche roses – est coiffée d'un voile noir, porte une robe rouge aux extrémités des manches blanches, parfois en fourrure d'hermine⁹⁰⁵. De plus, elle est représentée dans des situations récurrentes (à cheval, en conversation), avec des gestes et selon des attitudes répétitives (bras pliés au niveau du coude, mains en avant pour exprimer le dialogue ; bras repliés contre le ventre, les mains rentrées dans les manches). Rien ne distingue physiquement les fées, les enchanteresses, les dames, les demoiselles conformes à un même idéal, y compris dans une même image (femmes dans les tribunes, folio 66). Ainsi, dans les miniatures ornant les premiers folios du livre, Élane (folios 3, 5, 6, 8), Évaine (folio 7), l'épouse de Pharien (folio 10), la Dame du lac (folio 14, 19v, 47), Saraïde (folio 32v), Guenièvre (folio 65v) sont représentées selon le modèle précédemment décrit. Élane et Guenièvre portent une couronne qui indique leur statut, mais Évaine, également reine, n'en a pas. De plus, l'épouse de Pharien et la fée possèdent une robe aux manches doublées d'hermine, à l'instar d'Élane, alors que cette fourrure est souvent un élément de distinction des vêtements royaux dans l'iconographie. Nous remarquons à ce propos que Guenièvre est, dans plusieurs images, montrée sans couronne (folios 94, 95, 97v). Le recours aux légendes ou aux inscriptions en lettres d'or écrites sur les miniatures devient indispensable pour identifier les personnages. Toutefois, l'image du folio 97v, représentant d'une part, Lancelot et Guenièvre, d'autre part, Galehaut et la dame de Malehaut, ne comporte que les noms des personnages masculins. Guenièvre,

⁹⁰⁵ Seule la couleur de la robe varie parfois (brune ou bleue dans dix-sept et quinze images).

simplement mentionnée par la légende comme « la dame de logres », est reconnue grâce à sa proximité avec Lancelot.

Les personnages féminins constituent un groupe invariable de figures génériques, unies visuellement par leur ressemblance physique, reflétant une image idéale de la femme noble à la fin du XV^e siècle. Ils perdent leur individualité, voire leurs caractéristiques essentielles (comme la couronne pour les reines), et pourraient souvent être confondus si le lecteur n'avait pas la possibilité de se référer au contexte d'insertion des images⁹⁰⁶, à l'écrit sous ses diverses formes (chapitre, légende, inscription sur les miniatures).

3.2. QUELQUES CAS DE RENOUVELLEMENT DES REPRÉSENTATIONS FÉMININES

Dans ce second chapitre, nous relevons quelques exemples d'images de personnages féminins qui, dans les incunables, se distinguent – par leur thème ou la façon de traiter un sujet – de celles observées dans notre corpus de manuscrits, témoignant ainsi d'une iconographie en partie repensée. Nous étudions le cas de la demoiselle de Corbénic, figurée dans les impressions de 1488 puis de 1494, à chaque fois d'une manière différente, comme dans les enluminures de manuscrits. Nous nous intéressons aussi aux images peintes dans les incunables de 1494 pour montrer que le renouvellement des représentations féminines ne signifie pas forcément que celles-ci soient innovantes. Elles sont, au contraire, parfois banalisées, y compris pour des personnages aussi singuliers que les fées ou l'enchanteresse Camille, dont la complexité ne transparaît pas dans les images.

L'invention iconographique n'est pas absente des incunables. En effet, les enluminures des manuscrits du *Lancelot du Lac* ont pu être une source d'inspiration, toutefois des épisodes dans lesquels interviennent des personnages féminins, peu ou pas exploités dans ces dernières, peuvent aussi décorer le roman imprimé, voire occuper une place de choix dans son illustration.

Ainsi, l'iconographie éparse de l'incunable de 1488 ne signifie pas que celle-ci soit négligée. Au contraire, la représentation d'une scène peut être novatrice par rapport aux manuscrits enluminés et inspirer ensuite la décoration de l'impression plus prestigieuse sur vélin d'Antoine Vérard en 1494. En effet, le second volume est orné d'un grand bois gravé

⁹⁰⁶ Voir sur ce point SCHAPIRO Meyer, ALFÉRI Pierre (trad.), 2000 [1973].

représentant plusieurs scènes d'un épisode rare dans l'iconographie des manuscrits, et jamais réunies dans une même image⁹⁰⁷ : Lancelot est conduit par une dame à Corbénic où il sauve une demoiselle plongée jusqu'au nombril dans une cuve d'eau bouillante (Fig. 210). Le chevalier est ensuite amené dans un cimetière et soulève une pierre tombale, libérant ainsi un dragon ailé crachant des flammes. Il tue la bête en lui coupant la tête⁹⁰⁸. Une place importante est réservée à l'image de cet épisode, placée en ouverture du volume et occupant environ les deux/tiers de la page. Au premier plan, Lancelot, en armure, s'apprête à tuer le dragon, conforme à la description donnée par le texte. La créature vient de sortir de la tombe, dont la dalle est posée au sol. À gauche de cette scène, Lancelot sort la demoiselle de la cuve en la soulevant par les bras. La jeune fille, déjà à moitié libérée, est figurée en son entier, nue, et a des cheveux longs. La représentation érotique rappelle que la demoiselle subit ce châtiment car, selon ses dires, Dieu aurait voulu ainsi la punir de ses péchés passés. D'ailleurs, l'eau chaude peut être un symbole de luxure et évoque les châtements infernaux⁹⁰⁹. La demoiselle évoque aussi certaines images de saints martyrs torturés de manière similaire, par exemple saint Jean ou sainte Julienne. À droite de l'image, elle remercie Lancelot de l'avoir secourue. Enfin, à gauche à l'arrière-plan, est représentée l'arrivée à Corbénic de Lancelot accompagné d'une dame. Ils sont interpellés par une demoiselle.

Le bois gravé, création originale pour l'impression de 1488, a vraisemblablement retenu l'attention d'Antoine Vérard puisque le sujet est conservé et représenté en pleine page dans l'impression sur vélin de 1494, décorée par des enlumineurs (le Maître de Jacques de

⁹⁰⁷ Le manuscrit de Londres Add. 10293 (folio 244) contient une image de Gauvain essayant, avant Lancelot, de secourir la demoiselle suppliciée. Il s'agit de la seule image relative à ce personnage dans notre corpus de manuscrits du *Lancelot du Lac*. Par contre, Lancelot est figuré sauvant la jeune fille dans plusieurs manuscrits du *Tristan* en prose : Londres, BL 5474 (folio 144, fin du XIII^e siècle) ; Paris, BnF, fr. 97 (folio 399, Paris, début du XV^e siècle), fr. 99 (folio 509, Ahun, 1463, enluminé par Évrard d'Espinques) et fr. 101 (folio 170v, Paris, XV^e siècle). D'autres manuscrits du XV^e siècle possèdent une image du combat de Lancelot contre le dragon (Arsenal 3480 (folio 237) ; BnF fr. 119 (folio 397v) et fr. 111 (folio 177v)). Mais, dans ces enluminures, le lien de conséquence direct entre la libération de la demoiselle et le combat dans le cimetière n'est pas effectué comme dans l'incunable où le bois gravé, de grande dimension, permet un développement narratif plus important que les miniatures hautes de quelques lignes de texte.

⁹⁰⁸ POIRION Daniel, WALTER Philippe (éd.), *Le Livre du Graal*, vol .3, 2009, p. 229 et ss.

⁹⁰⁹ Galaad, dans *La Quête du Saint Graal*, sera le seul capable de faire cesser le bouillonnement de la cuve car il est étranger à l'échauffement charnel : « Et si tost com il i ot mise la main, si s'enparti l'ardours et la chalours pour ce que en lui n'avoit onques eschaufement de luxure » (*Ibid.*, p. 1157, §352).

Besançon ou le Maître de Robert Gaguin⁹¹⁰). Toutefois, ces derniers ne reprennent pas la composition exacte du bois gravé de 1488⁹¹¹. L'image est modifiée, retravaillée afin d'en faire une création unique et de personnaliser des livres destinés aux bibliothèques soit de Charles VIII, soit de Charles d'Angoulême (1459-1496).

Il convient de rappeler sur ce point l'importance accordée par Antoine Vérard à la décoration de ses luxueux imprimés. Antoine Vérard, en faisant exécuter pour la noblesse des livres magnifiques sur vélin, en partie décorés à la main, se situe dans la continuité des manuscrits du XV^e siècle enluminés par des artistes reconnus et vendus par des libraires à de puissants seigneurs⁹¹². Mary Beth Winn remarque que celui-ci a un sens artistique développé, si bien qu'il aurait pu pratiquer l'enluminure, même si cela ne peut être prouvé⁹¹³. Pour le *Lancelot*, il collabore notamment avec le Maître de Jacques de Besançon (actif entre 1485 et 1498), associé et successeur du Maître François qui a, par ailleurs, enluminé plusieurs

⁹¹⁰ Le Maître de Robert Gaguin aurait été un collaborateur occasionnel du Maître de Jacques de Besançon. Spécialisé dans la décoration de livres profanes, son art est considéré comme plus moderne que celui de son contemporain. AVRIL François, REYNAUD Nicole, 1995, p. 262-264.

⁹¹¹ L'enlumineur, dans les imprimés sur vélin, peut suivre le modèle gravé en peignant fidèlement le dessin, ou s'en écarter, voire le remplacer. Voir sur ce point l'étude comparative d'Irène Fabry-Tehranchi entre les incunables du *Merlin* et d'*Ogier le Danois* datés de 1498 : « Les imprimés sur vélin d'Antoine Vérard... », dans MARTENS David, LABBÉ Mathilde (dir.), 2015 [en ligne], disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/1035768ar>.

⁹¹² Les manuscrits enluminés du *Lancelot du Lac* sont, pour le XV^e siècle, bien documentés. Leurs propriétaires sont des princes et des seigneurs (Jean sans Peur, Jean duc de Berry, Jacques d'Armagnac, Yvon du Fou). Nous connaissons les noms de convention des enlumineurs et les ateliers qui les ont réalisés (Maître de la Cité des Dames, Maître des Cleres femmes, Évard d'Espinques, Maître d'Yvon du Fou et leurs ateliers). Les manuscrits de la BnF Arsenal 3479-80 et fr. 117-120 (c. 1405) témoignent du rôle important des libraires dans la diffusion et la production des ouvrages enluminés. En effet, le premier est vendu par Jacques Raponde à Jean sans Peur (voir l'article de BUETTNER Brigitte, « Jacques Raponde "marchand de manuscrits enluminés" », *Médiévales*, 1988, p. 23-32), le second par Regnault du Montet à Jean duc de Berry. Jacques Raponde et Regnault du Montet servent d'intermédiaires entre les ateliers d'enlumineurs et les destinataires des manuscrits. Or, Antoine Vérard dirigeait un atelier de copistes et d'enlumineurs avant de se convertir à l'imprimerie, choisit les imprimeurs et les artistes du milieu parisien avec lesquels il travaille, et prend les décisions éditoriales, en particulier pour la décoration des livres : « He provided illustrations, sometimes ordering new woodcuts made, at other times specifying which woodcuts might be re-used from his stock. For special copies, he hired artists to paint miniatures over the woodcuts » (WINN Mary Beth, 1997, p. 38). Consulter aussi SPENCER Eleanor, « Antoine Verard's Illuminated Vellum Incunables », dans TRAPP Joseph Burney (dir.), 1983, p. 62-65.

⁹¹³ WINN Mary Beth, 1997, p. 37. C.-E Pickford suppose qu'Antoine Vérard aurait été « autrefois enlumineur » (« Les éditions imprimées... », *Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 1961, p. 100).

manuscripts pour Jacques V d'Armagnac (propriétaire des manuscrits BnF fr. 112(1)-(3), fr. 113-116 et fr. 117-120)⁹¹⁴. Le Maître de Jacques de Besançon est enlumineur et bâtonnier de la confrérie de saint Jean l'Évangéliste, établie dans l'église Saint-André des Arts à Paris, pour laquelle il décore un *Office noté de saint Jean l'Évangéliste* (1485, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 0461)⁹¹⁵. Il travaille pour les plus grands (les rois Charles VIII, Henri VII d'Angleterre, Louis XII, et Anne de Bretagne). Selon François Avril et Nicole Reynaud, son art est ancré dans la tradition, mise au service d'une technique nouvelle, l'imprimerie⁹¹⁶. Même si, d'après ces derniers, le style du Maître de Jacques de Besançon manque de modernité, il est parfois rapproché de celui de Jean Colombe (actif à Bourges de 1463 à 1498)⁹¹⁷. La manière de peindre les femmes, aux visages blancs parfaitement ovales, est similaire chez les deux enlumineurs, et rappelle aussi l'art de Jean Fouquet (c. 1420-1478/1481)⁹¹⁸. Jane M.-H Taylor considère, de plus, le Maître de Jacques de Besançon comme un artiste accompli, maîtrisant le rendu du mouvement, la perspective et ayant le sens des détails⁹¹⁹.

Dans le volume de la BnF Vélins 615 (folio 122), peint par le Maître de Jacques de Besançon, la composition simplifiée ne conserve que les deux scènes principales de l'épisode

⁹¹⁴ Le Maître François enlumine notamment pour Jacques d'Armagnac *Le Miroir historial* de Vincent de Beauvais à Paris en 1463 (Paris, BnF, fr. 50-51). Voir sur ce manuscrit RANVIER Cécile, « Le Miroir historial de Jacques d'Armagnac : un monument bibliophilique pour un prince ambitieux », *Médiévales*, 2014, p. 143-168.

⁹¹⁵ AVRIL François, REYNAUD Nicole, 1995, p. 255-262 (pour d'autres références bibliographiques sur le Maître de Jacques de Besançon, se reporter à notre note 888, p. 330). Le Maître de Jacques de Besançon est connu pour avoir enluminé plusieurs livres d'heures, dont celui de Charles VIII (c. 1494, Madrid, Bibliothèque Nationale d'Espagne, ms.vit.24.1). Pour Antoine Vérard, il décore plus de trente livres, parmi lesquels *De la bataille Judaïque de Flavius Josephe* (1492, Paris, BnF, Vélins 696), *La légende dorée* de Jacques de Voragine (1493, Vélins 689), *L'Orloge de sapience* d'Henri Suso (1493, Vélins 359), *Des nobles et cleres femmes* de Boccace (1494, Vélins 1223), et le roman de *Tristan chevalier de la Table ronde* (seconde édition de 1496, Vélins 623).

⁹¹⁶ « L'ensemble de ses illustrations fait de lui l'enlumineur de loin le plus prolifique de tout le XV^e siècle en France, il mérite l'attention en tant que représentatif du goût d'une époque » (*Ibid.*, p. 256).

⁹¹⁷ Voir WHITAKER Muriel, chap. « The Illustrations of Early Printed Books », 1990, p. 159-174. Consulter notamment RIBAUT Jean-Yves, « Les Colombe, une famille d'artistes à Bourges au XV^e siècle », dans GABORIT Jean-René (dir.), actes de colloque (Nantes, 1999), 2011 p. 13-26 ; AVRIL François, REYNAUD Nicole, 1995, p. 326-338 ; SCHAEFER Claude, « Autour des Heures de Louis de Laval : les activités de l'atelier de Jean Colombe après 1470 », dans MONKS Peter Rolfe, OWEN Douglas David Roy (dir.), 1994, p. 157-175.

⁹¹⁸ Voir, entre autres, AVRIL François (dir.), *Jean Fouquet, peintre et enlumineur au XV^e siècle*, cat. d'exposition, 2010 [2003] ; DELAUNAY Isabelle, Musée Condé (dir.), ouvrage paru à l'occasion d'une exposition (Chantilly, Musée Condé, 2003), 2003 ; SCHAEFER Claude, 1994.

⁹¹⁹ TAYLOR H.-M Jane, 2014, p. 66.

(Fig. 211). Au premier plan, Lancelot en armure est face au dragon, semblable à celui du bois gravé de 1488. Derrière le chevalier et le dragon est représentée une tour⁹²⁰ dans laquelle la demoiselle est suppliciée. Celle-ci est immergée jusqu'à la taille dans la cuve et entourée de trois personnages, un homme (sans doute Lancelot qui tire la jeune fille par le bras) et deux femmes (dont l'une saisit aussi un bras de la victime). La scène a une composition symétrique équilibrée et harmonieuse. Mais elle amoindrit la victoire de Lancelot qui est secondé. Dans cette image, les personnages sont assez statiques, ont des gestes et attitudes délicats. Le volume de la BnF Vélins 618 (folio 123) possède également une image de l'épisode, peinte par le Maître de Robert Gaguin, qui ressemble davantage au bois gravé de 1488 (Fig. 212). En revanche, la demoiselle est représentée à l'intérieur d'une tour. Le chevalier soulève par le buste la jeune femme expressive, aux bras levés, et aux longs cheveux blonds déliés comme celle peinte par le Maître de Jacques de Besançon⁹²¹. Le Maître de Robert Gaguin se distingue par un sens aigu de la composition : la pointe de l'épée de Lancelot est posée sur le rebord inférieur de la fenêtre ouvrant sur la première scène (libération de la demoiselle), reliant ainsi visuellement celle-ci à la seconde scène (combat). De plus une croix, située sous la pointe de l'épée, dans l'alignement de la fenêtre, conduit le regard du lecteur de la demoiselle vers le dragon pour signifier symboliquement la double victoire du héros contre le Mal⁹²². Lancelot est tel saint Georges terrassant le dragon – symbole de la victoire de la foi chrétienne contre le démon – pour sauver une cité et une jeune femme en danger.

L'illustration du *Lancelot* imprimé en 1488 met donc en avant un épisode qui n'avait auparavant pas spécialement retenu l'attention des artistes, ce qui est d'autant plus

⁹²⁰ Le motif classique de la femme prisonnière dans une tour est repris. Ici, la demoiselle est doublement captive d'un espace clos (la tour et la cuve) ce qui permet d'exprimer avec plus de force l'idée d'enfermement.

⁹²¹ Il s'agit d'un canon classique de la beauté féminine au Moyen Âge (visage ovale, blancheur de peau, blondeur des cheveux longs, poitrine menue, ventre arrondi) que nous retrouvons dans d'autres représentations féminines du Maître de Jacques de Besançon, par exemple pour Marie l'Égyptienne (Jacques de Voragine, *La légende dorée*, Paris, 1480-1490, Paris, BnF, fr. 244, folio 124v).

⁹²² Le motif de la femme dans un « bain », associée à des faits et à une créature merveilleux (eau qui boue ; dragon sortant d'une tombe), peut évoquer le mythe de la femme serpente, telle Mélusine – créature à l'apparence humaine se muant en serpent – ou, dans le *Lancelot du Lac*, l'enchanteresse Amable – liée à une fontaine envenimée par des couleuvres – ou la fée Morgane – au Val gardé, entre autres, par un dragon qui s'avère être une illusion magique. Les images des incunables synthétisent les différents dangers auxquels Lancelot est confronté ce qui renforce la vision héroïque du personnage. C'est peut-être pour cela que l'épisode est représenté dès l'impression de 1488 alors que, dans les manuscrits, il est souvent ignoré au profit de l'engendrement de Galaad qui le suit.

remarquable que l'iconographie des deux volumes est limitée à seulement quelques images. Le bois gravé témoigne d'un grand sens de la narration qui se développe dans une image dense associant quatre scènes. Par la suite, dans les imprimés sur vélin d'Antoine Vérard (1494), l'image est épurée : deux des quatre scènes sont conservées et représentées de manière différente, plus ou moins proche du bois gravé d'origine, selon l'enlumineur. La demoiselle y demeure secondaire, à l'arrière-plan : entre 1488 et 1494, elle s'éloigne progressivement de la scène centrale du combat. Toutefois, la composition des images – juxtaposant et reliant visuellement les scènes de la cuve d'eau bouillante et du combat contre le dragon – et l'insistance sur la beauté de la jeune fille dénudée, soulignent l'importance symbolique de la figure féminine dans le thème global de l'épisode, la lutte entre le Bien (Lancelot) et le Mal (la femme pécheresse subissant la colère divine ; le dragon surgissant du monde souterrain).

Par ailleurs, l'exigence artistique élevée d'Antoine Vérard pour la décoration des incunables en vélin nous permet d'observer, au milieu de nombreuses scènes stéréotypées, des images qui se distinguent par l'originalité de leur sujet, puisque nous n'en n'identifions pas de similaires dans les manuscrits de notre corpus. Par exemple, parmi les scènes comprenant des personnages féminins représentées dans le *Lancelot* imprimé de la Bibliothèque Mazarine⁹²³ (Inc. 1286), citons, entre autres, la rencontre entre Élaïne et une abbesse accompagnée de ses moniales (folio 6), l'épouse de Pharien divulguant au roi Claudas le secret de son mari (folio 10), la découverte par la dame de Mahehaut et sa cousine du cheval blessé de leur prisonnier, Lancelot (folio 83) ou Gauvain conduit dans la chambre de la fille de Tradelinant, roi de Norgales, par une demoiselle (folio 144).

De plus, les choix d'illustration faits pour cette impression, différant de ceux effectués dans les manuscrits, permettent, par exemple dans le cas des personnages liés au merveilleux, d'une part, de donner un visage à une enchanteresse quasiment absente des enluminures du *Lancelot du Lac* (Camille), d'autre part, de poser un autre regard sur les fées qui, à l'inverse, sont souvent représentées dans celles-ci (Dame du lac, Morgane).

L'enchanteresse Camille – « dame du chasteau de la roche » d'après la rubrique – est représentée sur le folio 156v (Fig. 213). Or, cette figure féminine n'avait, selon notre corpus de manuscrits, pas été peinte depuis le XIII^e siècle (Rennes, BM, ms. 255, folio 262v ; Bonn, ULB, S. 526, folio 254). Arthur, épris de Camille, passe à cheval devant le château de

⁹²³ La bibliothèque Mazarine conserve trente-sept livres d'Antoine Vérard, imprimés entre 1488 et 1507, d'après HILLARD Denise (éd.), *Catalogues régionaux des incunables*, vol. 6, 1989.

l'enchanteresse qui se trouve à la porte. Il vient sans doute de la quitter, car le texte indique que le roi s'entretient avec elle tous les jours. Arthur, à la demande de Camille, la rejoindra à la nuit tombée pour coucher avec elle, et sera alors fait prisonnier. L'enchanteresse est en retrait du souverain. Cependant, ses gestes dirigés vers Arthur signalent son emprise sur le roi, qui d'ailleurs la regarde, révélant ainsi son attirance. Plusieurs éléments de l'image rappellent, de plus, l'iconographie des fées : l'importance du paysage naturel, d'une part, du château auquel Camille est étroitement associée, d'autre part. Ils évoquent la dualité de l'enchanteresse, à la fois être marginal de par sa nature et dame puissante. Camille n'apparaît pas en cruelle geôlière (comme dans le manuscrit de Rennes où elle maltraite Lancelot fou, vêtu de haillons) ou comme une terrible séductrice (à l'instar du manuscrit de Bonn montrant une scène de sexe entre Arthur et l'enchanteresse). Son pouvoir sur Arthur est signifié d'une façon plus subtile – par les regards, les gestes, la composition du décor – mais aussi plus conventionnelle. Sans lire le texte, le lecteur pourrait en effet avoir l'impression de voir une scène courtoise assez banale.

Il en est de même pour les fées Dame du lac et Morgane, représentées chacune dans trois miniatures (folios 14, 19v et 42v pour la première, 223, 229v et 240v pour la seconde). Les fées sont généralement figurées dans des scènes courtoises usuelles qui leur enlèvent, dans les images, leur caractère merveilleux car celles-ci, banalisées, ne suscitent plus l'étonnement. D'ailleurs, les rôles fondamentaux des fées n'apparaissent pas dans l'iconographie : des scènes que l'on s'attendrait à trouver sont absentes. La Dame du lac n'est ainsi pas montrée en train d'enlever Lancelot, pourtant, dans l'incunable de 1488, la scène était bien représentée et, de surcroît, la légende de l'image du folio 5 précise : *Comment le roy ban mourut de dueil quant il vit son chastel ardre et brouir et comment la Dame du lac emporta son filz Lancelot*. Mais l'action subversive de la fée est ignorée. En revanche, nous la voyons présenter l'enfant à son maître (folio 14), discutant avec sa demoiselle Saraïde (folio 19v), escortant Lancelot jusqu'à la cour d'Arthur (folio 42v). Le sujet de cette dernière image apparaît tardivement dans l'iconographie du *Lancelot*, puisque dans notre corpus seul le manuscrit de la BnF fr. 112(1) (c. 1470, folio 61) le représente. D'après le texte, les personnages du cortège féerique sont vêtus de blanc – couleur souvent associée à l'Autre monde – et ont des chevaux de même couleur, d'où le surnom de « chevalier blanc » donné à Lancelot. L'enlumineur du manuscrit fr. 112(1) (atelier d'Évrard d'Espinques) ne met donc pas en couleur le cortège – hormis quelques détails – pour transmettre au lecteur le sentiment du merveilleux. Ainsi, une scène *a priori* classique revêt un caractère remarquable. Mais, dans l'incunable, l'artiste ne fait pas preuve d'autant d'invention et échoue à exprimer la nature

féerique de l'escorte (Fig. 214). Seul le cheval de Lancelot est blanc. Les autres membres du cortège, y compris la Dame du lac, sont colorés. Les images de la Dame du lac, dans cet incunable, évoquent le quotidien d'une maison noble (éducation, conversation, voyage) plutôt que des faits extraordinaires. De plus, la fée n'est dans les images jamais isolée avec Lancelot, ni associée à l'élément aquatique qui la caractérise. Il n'y a ainsi pas de tentative de représenter son palais merveilleux. Pour Morgane, la relation complexe qui s'instaure entre la fée et Lancelot durant la captivité de celui-ci n'est pas exprimée. Morgane ne surveille pas, ne drogue pas, ne vole pas son prisonnier. Elle se promène dans le jardin de son château (folio 223) ou laisse Lancelot la quitter (folios 229v et 240v). Ces dernières images sont des scènes classiques de séparation, évoquant l'iconographie courtoise où un amant dit au revoir à une dame à laquelle il fait la promesse – scellée par l'échange des mains – de revenir (Fig. 215). Les fées sont représentées avec une apparence et dans des situations qui ne les distinguent pas des autres dames et demoiselles peintes dans l'incunable.

Néanmoins, deux images relatives à ces personnages se démarquent dans l'iconographie de l'incunable car, d'une part, elles révèlent une volonté d'exprimer soit le lien de la Dame du lac au surnaturel, soit l'étrangeté de Morgane, d'autre part, il n'existe pas de cas similaire dans les enluminures du *Lancelot du Lac*.

En effet, la Dame du lac, dans les manuscrits, est parfois représentée en conversation avec Merlin pour évoquer le passé de la fée auprès de l'enchanteur. Or, le folio 8v est orné d'une image au sujet plus original : la conception de Merlin, né de l'union entre une mortelle et un démon (Fig. 216). Dans une chambre, une femme est assise sur un lit et regarde l'incube – hybride au corps à la fois humain et animal – s'approcher d'elle. Elle n'est pas endormie, le démon allongé à ses côtés, comme dans la miniature du manuscrit de la BnF fr. 96 (*Merlin*, Poitiers, 1450-1455, folio 62v, Maître d'Adélaïde de Savoie). La future mère de Merlin va donc s'accoupler en toute conscience avec un démon. Ainsi, le surnaturel satanique supprime le merveilleux féerique dans l'iconographie du début du volume. Mais le caractère néfaste de celui-ci rejaillit sur la Dame du lac dont est indirectement rappelée la relation avec un être à moitié de nature démoniaque. Le surgissement du surnaturel maléfique tranche avec l'apparente normalité de la fée dans les images qui la représentent.

Quant à Morgane, elle n'est pas montrée telle une inquiétante créature merveilleuse, mais l'image du folio 223, illustrant le récit de la création du Val sans retour, indique qu'elle est un être marginal (Fig. 217). En effet, Morgane est l'unique personnage figuré dans l'image alors que, dans les enluminures de manuscrits, la fée n'est jamais esseulée. De plus, l'image est divisée en deux parties constituées, à droite, d'un paysage naturel (chemin menant au Val,

pré, forêt, rochers), à gauche, d'un château qui surplombe une falaise. Or, ces deux éléments font partie du décor typique de l'apparition féerique. L'enceinte du château est percée d'une porte ouvrant sur un jardin dans lequel Morgane, identifiée par une inscription en lettres d'or, verse de l'eau contenue dans une cruche. La fée est telle une noble dame, vivant dans une demeure fortifiée, arrosant son jardin. Son domaine semble être un lieu paisible paradoxalement situé au milieu d'une nature sauvage, inhospitalière, qui est la seule chose, avec l'isolement physique de la fée, signalant la marginalité du personnage merveilleux. La solitude de Morgane renverrait au contexte d'apparition du Val, créé après que la fée ait été délaissée par son amant.

Dans le premier volume du *Lancelot* imprimé en 1494, les images atténuent l'ambivalence des figures féminines et leur lien au merveilleux féerique. Les images se conforment, par leurs sujets, à un idéal mondain pour satisfaire l'illustre clientèle d'Antoine Vérard. Les sujets originaux, subversifs, sont écartés au profit d'autres plus classiques, anodins. Nous le constatons dans la façon de traiter l'enchanteresse Camille et les fées dans l'iconographie. Mais cela est aussi valable, par exemple, pour la reine Guenièvre : parmi les treize images représentant la souveraine, trois la montrent avec Lancelot, et une seule figure uniquement le couple d'amants (Lancelot, face à Guenièvre, s'adresse à la reine devant un pavillon, folio 95). Par ailleurs, l'incunable ne contient ni d'image de l'épisode du premier baiser, ni de scène de sexe. Les personnages féminins sont globalement affadis, perdent leur substance, leur spécificité, leur capacité à surprendre le lecteur. Sans doute car, à la fin du XV^e siècle, les romans de chevalerie du XIII^e siècle ne sont plus lus pour leur caractère onirique, fantastique, mais simplement possédés comme un élément de distinction sociale reflétant le quotidien privilégié des lecteurs à travers des scènes de tournois, de combats, de chevauchées, de conversations courtoises... Les figures féminines qui, dans les images, sont égales en beauté et en courtoisie, auxquelles on ne peut reprocher ni enlèvement, ni emprisonnement, ni consommation de l'adultère, participent à l'expression de ce monde fantasmé.

En conclusion, les évolutions techniques (gravure sur bois) et la diversification de la clientèle (riches imprimés sur vélin, ornés de bois gravés peints et de miniatures enluminées, flattant une clientèle noble, ou plus modestes sur papier, décorés de quelques bois gravés réemployés plusieurs fois dans une ou différentes impressions, pour une clientèle moins illustre) ont donc des conséquences sur les images féminines du *Lancelot du Lac* : les

personnages féminins, tels qu'ils sont conçus dans le roman, ont tendance à être éclipsés par des figures standards dénuées de complexité.

Ainsi, dans l'incunable de 1488, Guenièvre – personnage essentiel du *Lancelot* – est figurée dans deux images mais toujours au second plan, en observatrice de la scène principale. La demoiselle plongée dans une cuve d'eau bouillante, pourtant secondaire dans le récit, figure dans un bois gravé ouvrant le second volume, mais elle est aussi en retrait par rapport au héros masculin. Seules Elaine et la Dame du lac, représentées dans le même bois gravé du premier volume, sont montrées actives dans une scène centrale. Elles apparaissent toutefois dans une unique image retenant un seul aspect de personnages aux identités multiples. De plus, dans le livre imprimé sur papier du *Lancelot* en 1504, l'iconographie féminine est très uniforme : les mêmes bois gravés – parfois récupérés des impressions de 1488 et 1494 – sont répétés deux ou trois fois. Ils sont censés montrer différents personnages dans plusieurs épisodes, mais cette diversité est relative : les femmes sont en fait figées dans quelques scènes types qui, de surcroît, n'ont pas forcément de lien direct avec la partie du texte illustrée. Les choix d'illustration par rapport au texte sont superficiels, voire arbitraires. La multiplicité des personnages féminins est, en conséquence, factice, artificielle : ceux-ci, désincarnés, sont réduits à de simples enveloppes formelles conformes à un idéal mondain convenu et immuable. Même dans la luxueuse impression du *Lancelot* sur vélin en 1494, l'iconographie abondante est marquée par la récurrence des scènes et le caractère stéréotypé de personnages représentés de manière semblable. En effet, les personnages féminins ne sont pas, ou très peu (juste par la couleur des robes), distingués physiquement les uns des autres. Ils sont vêtus, coiffés pareils, et perdent parfois leurs attributs spécifiques (comme la couronne pour la reine Guenièvre). De plus, ils sont montrés dans des scènes souvent banales (chevauchée, conversation....) qui ne reflètent pas leur singularité dans le roman, et se retrouvent d'ailleurs – dans le cas des bois gravés – aussi dans la décoration d'autres textes. Le merveilleux féérique est soit ignoré (ni enlèvement de Lancelot par la Dame du lac, ni emprisonnement du chevalier par Morgane), soit atténué (mise en couleur du fabuleux cortège blanc conduisant Lancelot à Camelot), soit la représentation d'un surnaturel diabolique lui est préféré (engendrement de Merlin par un démon). De plus, les images font allusion à l'amour courtois, néanmoins ce thème n'est pas vraiment développé (Guenièvre et Lancelot figurent rarement ensemble, de plus, des épisodes emblématiques – tels le premier baiser du couple, l'écu fendu, la première union charnelle au château de la Roche – ne sont pas représentés). Ainsi, les épisodes où les personnages féminins ont un rôle – narratif ou symbolique – important, l'expression de l'ambiguïté ou de l'ambivalence de ces derniers, sont délaissés au profit

d'illustrations globalement conventionnelles convenant à un livre d'apparat mettant surtout en valeur le pouvoir de la royauté et la vaillance de la chevalerie.

Toutefois, la qualité illustrative des incunables, qui ressemblent, dans une certaine mesure, à des manuscrits (livres de grand format, imprimés en lettres gothiques, décorés à la main), est un élément essentiel pour leur succès auprès du public. Malgré l'esthétique simplifiée des gravures et les remplois, on souhaite aussi offrir aux lecteurs des images attrayantes, voire uniques – peintes à la main telles des enluminures – pour les mécènes royaux. Les sujets des images ornant le *Lancelot* peuvent donc être nouveaux, ou constituer, par la manière dont ils sont traités, des variantes inédites de ceux décorant certains manuscrits des XIII^e-XV^e siècles. Les renouvellements de l'iconographie restent cependant très limités. Deux bois gravés de 1488 montrent ainsi une scène soit fréquente dans les enluminures mais interprétée et composée d'une façon nouvelle (enlèvement de Lancelot par la Dame du lac), soit inexistante dans les manuscrits de notre corpus (Lancelot libérant la demoiselle de Corbénic). Nous retrouvons dans cette image le type de la femme en détresse qui exalte la prouesse du héros. La scène est également peinte en 1494 d'une façon différente par deux enlumineurs (Maîtres de Jacques de Besançon et de Robert Gaguin) pour personnaliser des livres destinés à une prestigieuse clientèle. L'impression de 1494 témoigne, par ailleurs, d'une conception singulière par rapport aux manuscrits de certains personnages féminins dont l'aspect transgressif et/ou la nature féerique sont estompés : l'enchanteresse Camille, figurée seulement dans deux manuscrits du XIII^e siècle de notre corpus (Rennes, BM ms. 255 ; Bonn S. 526) comme soit la geôlière de Lancelot atteint de folie, soit une tentatrice couchant avec le roi Arthur, est montrée sous un jour moins sulfureux, debout à l'entrée de son château dont s'éloigne le souverain qui, toutefois, regarde la dame aimée. La Dame du lac est représentée dans des scènes classiques, cependant, une miniature évoquant l'engendrement diabolique de son maître Merlin (une scène tirée du roman de *Merlin*, absente à notre connaissance des enluminures du *Lancelot du Lac*) révèle sans doute une vision négative de la magie, liée au maléfique. Cela expliquerait que la dimension merveilleuse de la bonne fée soit évincée des images de l'incunable : l'apparente normalité de la Dame du lac préserve son caractère bénéfique. Enfin, Morgane, loin d'apparaître telle une effrayante fée castratrice, emprisonnant Lancelot, est au contraire représentée deux fois libérant le chevalier, et une autre fois sans le héros, doublement isolée dans un château entouré par une nature sauvage et dans un jardin clos par un mur. Les quelques images de l'incunable en vélin qui se démarquent des enluminures de manuscrits ont donc aussi pour résultat, comme celles des impressions plus

ordinaires sur papier, de conformer les personnages féminins, rendus consensuels, à une iconographie courtoise commune.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Chacun connaît des figures féminines emblématiques de la culture médiévale, notamment la Vierge, Ève ou la Dame courtoise. Celles-ci, dans le roman et les images du *Lancelot*, sont évoquées en filigrane, prises en référence, ou trouvent l'une de leurs plus belles incarnations. Toutefois, l'iconographie des manuscrits du *Lancelot*, d'une grande richesse, va au-delà des archétypes féminins du Moyen Âge, des représentations univoques imposées dans les discours et les images en outre par une Église influente et le regard des clercs qui les déterminent. Les possibilités diverses d'interprétation et de représentation des personnages du roman dans les enluminures offrent une vision plus complexe et nuancée de la femme et du féminin, dépassant les oppositions binaires qui dominent traditionnellement dans la pensée médiévale (la sainte vierge/la pécheresse, l'épouse mère/la séductrice...).

Dans notre recherche, nous avons étudié par quels moyens iconographiques et stylistiques les enlumineurs de la fin du Moyen Âge sont parvenus à exprimer les multiples facettes des personnages féminins du *Lancelot du Lac* et leur ambiguïté, due notamment aux relations qu'ils entretiennent avec l'Autre monde des fées, à l'omniprésence de l'idéal courtois de la dame conciliant les figures contradictoires de l'épouse intouchable et de la belle femme objet du désir masculin, et à une nature féminine considérée comme étant par essence versatile et équivoque. Les enlumineurs illustrent le roman, cependant, nous avons observé de quelle façon leur culture, leur esprit créatif, leur façon de travailler interfèrent avec la conception des personnages dans le texte et les constituent en figures cristallisant les imaginaires. Ainsi, d'après l'observation des images, nous pouvons supposer comment les lecteurs médiévaux lisaient le texte et comprenaient les personnages à une époque où l'image de la femme est, dans la littérature, les arts, la religion, globalement ambivalente, stéréotypée ou fantasmée.

Nous avons d'abord vu comment l'ambivalence ou l'ambiguïté des différentes catégories de personnages féminins se manifestent dans le texte du *Lancelot* et l'importance narrative, symbolique, parfois didactique, de leurs rôles dans ce dernier, en la mettant en lien avec le développement dès la fin du XII^e siècle d'une littérature courtoise de chevalerie, destinée à la haute noblesse, et parfois écrite à l'initiative de femmes et/ou pour elles. Puis, nous avons analysé comment la dualité féminine est exprimée dans les enluminures des manuscrits. Celles-ci témoignent d'une perception paradoxale de personnages qui suscitent une interrogation d'ordre ontologique. Leurs représentations sont contrastées, oscillant entre

conformité à une imagerie courtoise conventionnelle et volonté de signifier un féminin pluriel ou énigmatique, en jouant de l'identité composite, des fois confuse, des personnages dans le récit, et en ayant recours à des modèles et sources d'inspiration extérieurs à celui-ci. Enfin, nous nous sommes intéressées au traitement iconographique de quelques personnages féminins dans les manuscrits d'autres romans arthuriens – de Chrétien de Troyes ou du *Lancelot-Graal* (*Quête du Saint Graal* et *Mort du roi Arthur*) – afin de le comparer à celui du *Lancelot du Lac*. La mise en regard des images nous permet d'observer des différences, ressemblances, rapports de complémentarité, allusions ou références explicites entre les iconographies des romans. Nous avons également étendu notre réflexion aux incunables et livres imprimés du *Lancelot*, pour constater l'évolution de l'iconographie féminine dans les premières impressions du roman vers une image consensuelle, uniforme des personnages, très marquée par l'influence de l'art courtois, mais évacuant la subversion et l'extraordinaire.

Pour ce travail, nous avons choisi de procéder par étude de cas, en sélectionnant les personnages du *Lancelot* et, pour les comparaisons, ceux d'autres œuvres littéraires nous ayant semblé les plus pertinents car représentatifs de la diversité et des métamorphoses des figures féminines dans l'iconographie de romans liés par leur histoire et leurs récits. Cette méthode permet d'approfondir nos observations sur les images du *Lancelot*, tout en facilitant les mises en relation de celles-ci avec d'autres sources pour développer des points de vue complémentaires.

La représentation des personnages féminins dans les manuscrits du *Lancelot* est inspirée par leur description dans le texte, et aussi par un art courtois correspondant au goût des élites qui commandent ou achètent les manuscrits à la fin du Moyen Âge, mais qui peut brider l'expression de la complexité des personnages. Les images-types, comme les scènes de combat ou de tournoi, de rencontres entre un chevalier et une jeune fille, rendent compte de l'univers mondain du roman et mettent en valeur la figure du chevalier preux ou errant en quête d'aventure. Cependant, le *Lancelot* est surtout une littérature de fiction et de divertissement qui autorise les enlumineurs à s'affranchir d'une iconographie commune et à faire preuve d'une certaine liberté de création. De fait, les images vont souvent au-delà de ce que le texte dit des personnages, transfigurés par l'acte de peindre qui interpose entre leur conception par les auteurs et leur réception par les lecteurs la vision qu'en ont les enlumineurs, sans doute parfois guidés par les directives de libraires ou de commanditaires plus ou moins impliqués dans le processus créatif. Le manque ou l'absence d'information sur le contexte de réalisation ou les commanditaires de nombreux manuscrits empêchent toutefois

d'extrapoler sur ce point. De plus, l'analyse iconographique ne peut suffire à déterminer si des manuscrits étaient destinés à des femmes, ce qui aurait pu éclairer différemment certains choix de décoration.

L'identité féminine, marquée par l'altérité dans le *Lancelot*, interroge les enlumineurs, c'est pourquoi les représentations des personnages ne sont pas immuables au sein d'un cycle iconographique et/ou suivant les manuscrits. La multiplicité des interprétations picturales reflète tout un imaginaire qui se développe autour des femmes du *Lancelot* grâce à la projection de la pensée, de l'imagination, des enlumineurs sur les personnages romanesques et à la mise en relation d'images qui, inspirées par le roman ou un univers lui étant externe, se font écho. Le choix des épisodes illustrés (couramment ou rarement peints, anecdotiques ou essentiels dans la narration) et la façon de les traiter varient. Les représentations des femmes en tant que victimes en détresse ou simples spectatrices des exploits des chevaliers ne sont pas forcément les plus nombreuses dans l'iconographie du *Lancelot*, du moins, un même personnage étant souvent figuré plusieurs fois dans un manuscrit, celui-ci n'est pas figé dans cette situation stéréotypée. Mais le plus notable est que le travail des enlumineurs contribue à exprimer le mystère attaché aux personnages féminins du *Lancelot* échappant pour la plupart à la catégorisation, ce qui complique leur objectivation par l'image. Les enluminures mettent en exergue ou amplifient l'ambivalence de personnages qui dépassent les catégories ontologiques, ce qui se traduit par une transversalité des représentations et un syncrétisme iconographique, mêlant les types féminins et masculins, les modèles profanes et religieux.

En effet, la dualité des personnages féminins du *Lancelot* semble être un fait acquis pour les enlumineurs qui l'accentuent par rapport au texte ou la créent grâce à divers procédés. Elle se concrétise dans les images par le dédoublement, l'interpénétration, l'interversion, l'indissociation entre différents personnages et types féminins qui se ressemblent fortement, voire fusionnent, dans les images. Ces éléments, dont jouent les enlumineurs, orientent la perception des personnages par les lecteurs, et peuvent en gêner l'identification. Les analogies relevées entre les images soulignent ainsi une corrélation thématique, un lien narratif, une relation signifiante entre des scènes. Mais elles renvoient aussi à l'aspect trompeur des apparences – exprimé sciemment par les enlumineurs ou dû à une erreur d'interprétation – en sous-entendant la nature féerique d'un personnage ou en représentant similairement des personnages antagoniques. De surcroît, les représentations d'un même personnage peuvent considérablement varier selon les manuscrits ou dans un ouvrage. La pluralité des interprétations se traduit par celle des moyens iconographiques et

stylistiques mis en œuvre pour extérioriser ce qui relève de l'intériorité du personnage, confirmer les liens établis entre des protagonistes par le texte, ou en construire de nouveaux. Les images, inspirées par le récit, sont aussi le fruit d'une vraie réflexion sur les personnages. Elles renforcent l'interrogation sur l'identité et la nature de ces derniers dont la dualité, rendue visible, est pleinement manifeste.

Par ailleurs, la question de la représentation du merveilleux est un point important de notre analyse, car les personnages féminins, peu ou pas décrits dans le texte, associés plus ou moins étroitement à l'Autre monde féérique, ont dans le roman de *Lancelot* un caractère ineffable et énigmatique. Leur représentation picturale est un défi au talent des enlumineurs, or, le regard est essentiel pour appréhender le merveilleux qui est d'abord une perception visuelle provoquant de l'émotion. L'image, en donnant corps aux personnages féminins, interroge leur essence : d'un côté, elle rend sensible le merveilleux féérique authentique, d'un autre côté, elle l'insinue grâce à un raisonnement analogique jouant sur l'apparence illusoire des femmes.

La Dame du lac et Morgane sont, dans le roman de *Lancelot*, une sorte d'entité double, symbolisant les deux versants opposés du merveilleux féérique, et se caractérisent par une hybridité ontologique. Un syncrétisme iconographique résulte du questionnement des enlumineurs sur la nature des fées. Ces derniers puisent, d'une part, dans le texte – mêlant littérature courtoise, données chrétiennes, croyances païennes –, d'autre part, dans leur culture visuelle, des sources d'inspiration, des motifs exogènes, qui les aident à représenter les fées. L'ambiguïté provient alors du fait qu'une figure familière peut être reconnue à travers le personnage du *Lancelot* auquel elle se superpose pour lui donner un sens supplémentaire. Celui-ci, de fait, se dédouble en deux identités qui enrichissent sa représentation, perméable et polysémique. Globalement, les références aux iconographies courtoises ou chrétiennes ont pour effet paradoxal à la fois de banaliser et d'accentuer l'ambiguïté, le caractère extraordinaire, des fées. Ainsi, le modèle courtois est soit intégré, soit perverti pour exprimer la part d'humanité et d'altérité de celles-ci. Par ailleurs, la ressemblance entre la Dame du lac et la Vierge Marie est, dans les manuscrits de la fin du XV^e siècle, récurrente. Le recours au modèle marial pour représenter la fée s'explique notamment par la description de celle-ci dans le texte, inspirant le rapprochement, par le développement de l'iconographie de la Vierge à l'époque gothique, et aurait pour but de souligner l'élection surnaturelle du héros Lancelot. En outre, la conception bipolaire de la fée dans le *Lancelot* se retrouve dans l'iconographie du roman : l'évolution des représentations de la Dame du lac indique que celle-ci – attachée à

son palais et/ou à un milieu aquatique, assimilée à une puissante châtelaine ou à la Vierge Marie dont elle est une sorte d'avatar profane – est perçue de manière fantasmée, telle une créature située hors du monde des simples hommes, alors que les images de Morgane – conçue comme l'anti-modèle courtois par excellence – inscrivent la fée – motivée par ses affects (désir, jalousie, vengeance) – dans une dimension plus humaine par les choix d'illustration effectués. En effet Morgane, surtout montrée effectuant des actions mauvaises et condamnables mais ordinaires, incarne une humanité faillible, cruelle, plutôt qu'un être aux fabuleux pouvoirs. Les images mettent en relief la transposition, dans l'univers romanesque, de la distinction entre spirituel et charnel, sacré et profane, dans la pensée médiévale afin de souligner la dichotomie de l'être féerique et, certainement, de renforcer l'aspect didactique du roman.

La figure de la fée, dans le texte mais peut-être encore davantage dans l'iconographie du *Lancelot*, pénètre les divers personnages féminins et en perturbe la compréhension. Les fées sont montrées comme de belles dames, les femmes telles des fées ou de séduisantes créatures qui les évoquent. La figure de la fée transparaît dans les représentations de personnages, *a priori* non merveilleux, grâce à la répétition de certains motifs et situations. Parfois aussi, l'épisode illustré permet de rendre le lien plus explicite car une fée, ou une demoiselle de l'Autre monde, est insérée dans l'image aux côtés d'un autre personnage, induisant de fait une comparaison. De surcroît, dans plusieurs enluminures étudiées, la figure troublante de la tentatrice paraît se confondre avec celle de la fée-amante. C'est notamment le cas des étranges demoiselles qui, abritées sous une tente, peuvent être fortement érotisées dans les images même si cela va à contresens de leur description et rôle dans le texte. Nous supposons que l'érotisme, rare dans l'iconographie du *Lancelot*, permet aux enlumineurs de créer des images à la fois attrayantes et surprenantes de ces jeunes filles afin de susciter chez le lecteur une émotion esthétique et, partant, un questionnement à leur sujet. Les images de ces belles séductrices laissent entrevoir la fée en la femme pour faire surgir le merveilleux. Le parallèle découle de l'épisode illustré, ou ce que montrent les images est en discordance avec le contexte et la scène dépeinte dans le récit. De l'inhabituel, de l'incohérence, de l'incompréhension provient l'étonnement spécifique au merveilleux. La beauté des personnages féminins peints rappelle, de plus, l'attraction exercée par la merveille sur le regard et que le sentiment du merveilleux est aussi subjectif, lié à la perception visuelle des choses. La fiabilité de l'image qui parfois illusionne, à l'instar de la femme, est interrogée. Les enlumineurs tirent profit du pouvoir de suggestion des images donnant à voir au-delà des apparences visibles. Ils ont été suffisamment sensibles à l'indétermination ontologique des

personnages féminins pour choisir des sujets permettant d'exprimer leur ambiguïté ou pour insinuer un doute qui, dans le texte, est absent ou implicite.

De plus les personnages féminins, sauf exception, ne sont jamais isolés dans les images de ceux masculins. L'expression de l'altérité féminine passe aussi par la rencontre et la confrontation avec l'autre sexe. D'ailleurs les scènes montrant la rencontre ou la conversation entre une dame ou demoiselle et un chevalier, ou l'emprisonnement d'un homme par une fée ou une enchantresse, sont parmi les plus fréquentes de l'iconographie du *Lancelot du Lac*. Dans ces scènes, représentatives d'une iconographie courtoise ou plus inhabituelles, les personnages féminins sont les pendants soit complémentaires, soit contraires de ceux masculins. Mais nous observons également dans certaines images, suivant le texte ou l'interprétant, une porosité des genres, une confusion ou une substitution entre les personnages féminins et masculins se traduisant notamment par une interchangeabilité ou un renversement des situations et/ou des attributs. La représentation d'un féminin transgressif, s'écartant ou se jouant des normes liées au sexe, empruntant aux figures masculines leurs apparences, rôles, comportements, lieux de circulation, se développe dans les manuscrits et révèle un vif intérêt des enlumineurs pour cet aspect des personnages. Les images, associées à un roman transmettant avant tout des valeurs viriles, ne se font pas juste l'écho d'un clivage entre les sexes, mais brouillent parfois cette dichotomie pour, d'un côté, exprimer un idéal arthurien auquel participent aussi les personnages féminins, d'un autre côté, souligner la conception irréaliste, fantasmée, de ces êtres. Cette déviance est cependant ponctuelle et relative, le dépassement des identités et hiérarchies de genre étant admis dans un contexte fictionnel empreint de merveilleux et d'idéologie courtoise où la figure féminine est toujours intrigante pour celle masculine. Les manuscrits enluminés du *Perceval* de Chrétien de Troyes et ses *Continuations* (porteuse du saint Graal) et de *La Quête du Saint Graal* (sœur de Perceval) contiennent aussi quelques cas d'altération ou de neutralisation du genre dans les images. Cela pourrait être dû à l'imprégnation de ces romans par un idéal chrétien qui transcende les distinctions sexuelles. Néanmoins, l'interpolation ou la fusion des genres s'expliqueraient surtout, selon les cas, par une volonté de valoriser les personnages féminins en leur prêtant des traits ou attributs masculins, ou, à l'inverse, d'affirmer la supériorité du sexe « fort » sur le sexe « faible ».

L'étude des enluminures du *Lancelot du Lac* et leur comparaison avec celles décorant d'autres textes arthuriens montrent que l'ambiguïté inhérente au féminin est, par son ampleur

et son étroite corrélation avec le merveilleux féerique, une caractéristique du *Lancelot*. En effet, dans l'iconographie des romans en vers de Chrétien de Troyes, il n'y a pas de réelle ambiguïté des personnages qui transparaît. La porteuse du Graal fait exception, car l'influence de l'art courtois demeure perceptible dans les illustrations du cortège et se mêle à une iconographie d'inspiration religieuse. Elle reflète la dualité entre le surnaturel et l'humain qu'incarne la femme-fée dans le *Lancelot*. De plus, les enlumineurs lui prêtent des traits, gestes ou attitudes tantôt féminins, tantôt masculins, ce qui accentue le mystère attaché à la scène. Sinon, les représentations féminines éparses dans les manuscrits de Chrétien de Troyes sont marquées par leur unicité (Énide), ou se morcellent en plusieurs images révélant les facettes successives d'un personnage, toutefois sans les entrecroiser comme cela est souvent le cas dans les images du *Lancelot* qui, de fait, possèdent différents niveaux de lecture. Les personnages féminins se confondent avec des figures-types, sauf quand les enlumineurs s'intéressent au psychisme de ces derniers et à leurs rapports intimes aux héros. L'image de l'amante exigeante ou de la fée séduisante surgit alors dans celle de l'épouse (Laudine) ou de la demoiselle (Blanchefleur) ayant besoin d'aide. La relation au chevalier est à nouveau déterminante pour percevoir l'altérité féminine. De surcroît, la mise en perspective des images du *Lancelot* avec d'autres décorant *La Quête du Saint Graal* ou *La Mort du roi Arthur* montre que, dans ces derniers, les femmes sont généralement plus ambivalentes qu'ambiguës et ont tendance à apparaître telles des figures symboliques ou des personnifications allégoriques au service du sens de l'œuvre, incarnant la Foi chrétienne, la Rédemption, le Salut, la Chevalerie céleste, la Mort, le Destin.... L'ambivalence des figures féminines est, dans les images de ces romans, due avant tout au regard posé sur elles par les enlumineurs, influencés par leur propre vision dualiste de la femme. Ainsi, le choix quasi exclusif d'illustrer dans *La Quête* le Pêché originel en pendant de l'histoire de la sœur de Perceval renvoie à une conception dichotomique de la femme au Moyen Âge, et conduit à voir en la demoiselle l'héritière d'Ève ou une Vierge rédemptrice. De même, dans les manuscrits de *La Mort du roi Arthur*, Guenièvre constitue – suivant les scènes choisies pour la décoration et leur interprétation – une évocation soit d'Ève, soit d'une émouvante martyre, soit successivement des deux, symbolise la femme coupable ou l'innocence. En fait, l'image ambiguë de la femme persiste dans *La Quête* et *La Mort du roi Arthur* quand les représentations évoquent, voire se réfèrent directement, à celles observées dans le *Lancelot du Lac*, paradoxalement comme pour mieux les déconstruire : la tante de Perceval peut apparaître telle la belle dame d'un château, mais est recluse ; Guenièvre conserve quelques traits de la souveraine et dame courtoise magnifiée du *Lancelot*, tout en se muant en figure mortifère ou vulnérable autour de laquelle se déploie une

imagerie macabre et violente ; des restes de courtoisie et de féerie émanent des représentations de la demoiselle d'Escalot dont la figure se délite finalement en se fondant ou disparaissant complètement dans l'image sinistre d'une nef mortuaire. Les iconographies qui entrent en résonnance, grâce aux ponts visuels établis, soulignent le changement de ton au fil des romans et transmettent une vision d'ensemble à la fois hétérogène et cohérente du personnage féminin dans le *Lancelot-Graal*.

Les personnages féminins, qui ne font jamais l'objet d'une lecture linéaire et univoque, donnent donc lieu à des adaptations picturales multiples – même si les images obéissent aussi à certains codes de représentation – qui affirment résolument et constamment leur caractère insaisissable. Ils exacerbent la créativité des enlumineurs dont l'attitude à l'égard de ces personnages s'avère autant voire plus ambivalente que la conception de ceux-ci dans le roman. Même si nous ne pouvons pas connaître l'impact réel des images sur la réception du texte, sans doute variable selon les lecteurs, la richesse de la décoration dans la plupart des manuscrits étudiés indique qu'elles étaient appréciées et importantes. Les enluminures devaient, d'un côté, conditionner la compréhension des personnages, d'un autre côté, éveiller l'imagination des lecteurs invités à s'appropriier et interpréter à leur tour les scènes, à moins qu'elles ne reflètent la vision du texte d'un commanditaire ayant donné des instructions.

Pour poursuivre ces investigations, plusieurs pistes de recherche s'ouvrent. Il faudrait étudier l'iconographie des personnages féminins dans les manuscrits de romans liés à la légende du roi Arthur non pris en compte dans le cadre de cette thèse – par exemple *L'Histoire du Saint Graal* et le *Merlin* pour le *Lancelot-Graal*, mais aussi le *Tristan* en prose (où les thèmes du lien entre l'amour et la magie – dispensée par une femme, et de la dualité féminine avec les deux Iseut, sont exploités autrement), l'*Artus de Bretagne*, *Guiron le Courtois...* – et de récits inspirés par la matière de Bretagne produits en dehors de la France. Les illustrations du *Lancelot du Lac* pourraient aussi être comparées avec celles ornant des romans non arthuriens et d'autres genres littéraires afin de compléter l'image de la figure féminine transmise par la littérature à la fin du Moyen Âge et notre connaissance de sa réception par les enlumineurs. Dans cette perspective, il serait aussi pertinent de voir comment les personnages féminins romanesques sont traités dans les images décorant des habitations (fresques) et des objets d'art (ivoires, textiles et tapisseries...), même si les témoins conservés sont rares.

Il serait aussi possible de s'intéresser à la représentation des personnages masculins du *Lancelot du Lac* ou d'autres romans arthuriens pour analyser, entre autres, comment se forge

dans les images accompagnant les fictions littéraires la figure du chevalier qui peut être le reflet des goûts, des aspirations des lecteurs, mais aussi l'objet d'une instrumentalisation. Le personnage complexe de Lancelot en particulier mériterait une étude en histoire de l'art. Le héros, à l'instar des figures féminines avec lesquelles il entretient des relations étroites et privilégiées, présente, dans le roman portant son nom, une dualité et une ambivalence : être humain élevé par une fée, preux chevalier et amant parfait, il est régulièrement en proie à un état dépressif et à des crises de folie. L'idéal courtois incarné par le héros s'étiole par moment dans le récit, puis irrémédiablement dans la suite de la Vulgate.

Nous avons abordé la question de l'évolution des représentations féminines illustrant le *Lancelot* dans un dernier chapitre consacré aux incunables et livres imprimés. Malgré quelques renouvellements iconographiques, les personnages ont tendance à se dissoudre dans une imagerie standardisée, éparse et uniforme, souvent inadaptée au texte, surtout à cause des remplois de bois gravés. Il est globalement fait abstraction des personnages, devenus des figures figées sans aspérité. Il conviendrait de prolonger cette réflexion dans une recherche diachronique et pluridisciplinaire visant à étudier, au-delà du Moyen Âge, la réception de la légende du roi Arthur à travers la diversité des productions visuelles qu'elle inspire. Ainsi, l'image des personnages féminins se diversifie à l'époque contemporaine⁹²⁴. Ceux-ci continuent en effet de nourrir les imaginaires des créateurs de tous domaines qui se les approprient selon leur sensibilité, que ce soit dans la peinture symboliste et préraphaélite ou l'illustration à la fin du XIX^e siècle, ou au cinéma, dans les séries télévisées, la bande dessinée, l'illustration d'œuvres poétiques ou littéraires inscrites dans l'univers de la matière de Bretagne au XX^e siècle. Cela interroge notamment sur les conséquences de la popularisation du mythe sur la conception et la représentation des personnages féminins qui ne cessent de présenter de nouveaux visages, oniriques ou plus réalistes.

⁹²⁴ Les représentations contemporaines liées à la légende du roi Arthur intéressent fortement les chercheurs actuels. Pour ne citer que deux exemples, nous rappelons l'organisation en mars 2017 à l'université de Paris-Sorbonne d'un colloque sur le thème « Kaamelott, la (re)lecture de l'histoire » et la publication en 2016 d'un ouvrage de William Blanc, *Le roi Arthur, un mythe contemporain : de Chrétien de Troyes à "Kaamelott" en passant par les Monty Python*.



Résumé

Le sujet de notre thèse porte sur la représentation des personnages féminins dans les enluminures décorant les manuscrits du roman en prose de *Lancelot du Lac*, appartenant au cycle littéraire arthurien du *Lancelot-Graal*, réalisés entre le second quart du XIII^e siècle et la fin du XV^e siècle. Ce roman courtois de chevalerie, qui connaît un grand succès aux XIII^e-XV^e siècles, contient de nombreux personnages féminins à la remarquable variété. L'objectif est d'étudier comment l'ambivalence ou l'ambiguïté qui caractérisent la plupart, pour ne pas dire l'ensemble, de ces personnages – à cause, entre autres, de leurs liens évidents ou latents avec un Autre monde merveilleux et d'une nature féminine pensée globalement de manière équivoque au Moyen Âge – se manifestent dans les images. Pour cela, nous procédons à une analyse à la fois iconographique, stylistique et comparative des enluminures ornant vingt-neuf manuscrits du *Lancelot du Lac*. Nous nous intéressons aussi à la représentation de figures féminines dans d'autres œuvres d'art et littéraires médiévales, pour la mettre en regard avec celle du *Lancelot*. L'interprétation picturale du roman, opérant la transition entre le personnage littéraire et la figure iconographique, les relations complexes qui se nouent entre les catégories ontologiques (humain/féerique ; féminin/masculin...) dans la conception de ces derniers, sont au cœur de notre travail. Les représentations révèlent une image complexe, mouvante et contrastée, de la femme et du féminin marqués par l'altérité, où les éléments issus du texte interfèrent avec la créativité et la culture visuelle des enlumineurs. Elles nous conduisent, de fait, à aller au-delà des stéréotypes imposés notamment par l'Église, au-delà des réalités sociales et historiques, pour améliorer nos connaissances sur l'imaginaire qui se développe autour du genre féminin à l'époque médiévale.