UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ

UFR Sciences Humaines, Département d'Histoire de l'art et d'Archéologie

École Doctorale SEPT (Sociétés, Espace, Pratiques, Temps)

Centre Georges Chevrier UMR 7366 – CNRS uB

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Bourgogne

Discipline : Histoire de l'art médiéval

par

Audrey PENNEL

Le 8 mars 2019

FEMME ET DAME DE COURTOISIE DANS LES MANUSCRITS ENLUMINÉS EN FRANCE AUX XIV^{e} et XV^{e} SIÈCLES

Sous la co-direction de Monsieur le Professeur Daniel RUSSO et de Madame la Professeure Cécile VOYER

Membres du Jury :

Madame Anne-Marie LEGARÉ, Professeure en histoire de l'art médiéval, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, rapporteur.

Monsieur Didier LETT, Professeur en histoire médiévale, Université de Paris Denis-Diderot (Paris 7), président du jury, rapporteur.

Monsieur Bruno BOERNER, Professeur en histoire de l'art médiéval, Université Rennes 2.

Monsieur Jean-Marie FRITZ, Professeur en littérature française du Moyen Âge, Université de Bourgogne.

Monsieur Daniel RUSSO, Professeur en histoire de l'art médiéval, Université de Bourgogne, directeur de thèse.

Madame Cécile VOYER, Professeure en histoire de l'art médiéval, Université de Poitiers, directrice de thèse.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma plus sincère gratitude à mes deux directeurs de thèse, Monsieur Daniel Russo, Professeur en histoire de l'art médiéval à l'Université de Bourgogne et Madame Cécile Voyer, Professeure en histoire de l'art médiéval à l'Université de Poitiers.
Monsieur Daniel Russo m'a accordé sa plus grande confiance dans la réalisation de cette étude. Toujours très attentif à l'avancée de mon travail, il a su l'enrichir, par ses remarques et ses conseils pertinents. Je le remercie d'avoir été l'écoute de chacune de mes problématiques. Sa parole encourageante fut autant précieuse que bénéfique. Madame Cécile Voyer a également soutenu mon parcours, depuis l'élaboration de mon projet de thèse, jusqu'à la finalisation de la présente étude. Les pistes méthodologiques et bibliographiques dont elle m'a fait part, ainsi que ses relectures soignées, ont permis une approche complémentaire à celle de monsieur Russo.

Je remercie, de même, les membres du jury, Monsieur Bruno Boerner, Professeur en histoire de l'art médiéval à l'Université Rennes 2, Madame Anne-Marie Legaré, Professeure en histoire de l'art médiéval à l'Université Charles-de-Gaulle Lille 3, Monsieur Didier Lett, Professeur en histoire médiévale à l'Université de Paris Denis-Diderot (Paris 7) et Monsieur Jean-Marie Fritz, Professeur en littérature française du Moyen Âge à l'Université de Bourgogne, qui ont accepté d'évaluer ce travail de thèse.

Mes pensées vont également à tous ceux qui se sont investi auprès de moi, lors de mes séjours de recherche ; Madame Nathalie Coilly, Conservatrice chargée des manuscrits médiévaux et saint-simoniens à la Bibliothèque de l'Arsenal, pour sa courtoisie et son enthousiasme à propos d'un manuscrit enluminé du *Livre des Quatre Dames*, le ms. 2940 (Arsenal, BnF) ; Monsieur Florent Picouleau et Madame Léa Ferrez-Lenhard, affiliés au service Bibliothèque et Archives du château de Chantilly, pour leur disponibilité et leur soutien, lors de mon séjour de recherche à la bibliothèque du Musée Condé. Pour mener à bien un séjour de recherche à Paris en 2014, j'ai également pu bénéficier d'une bourse de l'INHA. Je suis donc reconnaissante envers cette institution.
Je remercie Madame Delphine Mercuzot, Conservatrice au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France pour avoir encadré mon séjour de recherche sur le site Richelieu de la BnF. Ma gratitude va également aux bibliothécaires et documentalistes qui ont contribué à l'avancement de mon travail ; Nadia Harabasz et Caroline Poulain, chargées de la conservation des collections patrimoniales à la Bibliothèque municipale de Dijon, mais aussi

toutes les personnes qui m'ont aidé et guidé au sein des institutions bordelaises, lyonnaises, notamment à l'ENS, ainsi qu'à la bibliothèque de l'INHA.
Les intervenants du stage d'initiation au manuscrit médiéval et au livre humaniste, organisé par l'IRHT, m'ont, de même, aidé à la progression de mes recherches.

Je remercie Madame Cécile Voyer et Monsieur Daniel Russo pour m'avoir permis de présenter mes recherches, lors de séminaires organisés au CESCM à Poitiers et à la MSH de Dijon.
Merci à Guillaume Bureaux du groupe « Jeux et compétitions dans la sociabilité médiévale » de l'IHA, merci à Catherine Kikuchi et Elodie Guilhem du groupe *Questes*, grâce à qui j'ai pu communiquer sur mon travail, tout en partageant de belles rencontres.
Je suis également reconnaissante envers Anne Laurent du service image de l'IRHT et Olivia Voisin, conservatrice au musée historique et archéologique de l'Orléanais, pour m'avoir gracieusement autorisé l'utilisation de certaines images dans le cadre d'une publication.

Je remercie enfin ma famille et mes proches, qui ont toujours cru en l'achèvement de cette étude et m'ont apporté leur indéfectible soutien. À ma mère, à ma sœur, à Stéphanie, Yannick et Chloé qui m'ont sans cesse encouragée, à David dont le précieux appui et le soutien indéfectible m'ont permis d'arriver à ces derniers mots, je vous dédie ma thèse.

RÉSUMÉ

À partir d'un corpus iconographique de cent vingt-sept miniatures issues de quatre-vingt-un manuscrits copiés et enluminés en France aux XIV^{e} et XV^{e} siècles, ce travail de thèse examine la construction de la figure de « la dame » à travers les textes, mais aussi par et dans l'image. Entre imaginaire et réalité historique, il s'agit d'étudier la manière dont les représentations de cette figure idéalisée, louée par les troubadours et les auteurs du Moyen Âge tardif, influence la vision des rapports sociaux élaborés autour de la femme noble médiévale. En cela, il apparaît nécessaire de distinguer ces entités féminines, l'une réelle, l'autre idéelle, toutes deux partageant néanmoins certaines similitudes au travers des images. Notre approche iconographique repose sur deux principaux axes : les rituels sociaux et l'identité. Pour mener à bien ce travail, nous utilisons une méthodologie d'analyse sérielle, telle que la conçoit Jérôme Baschet, attentive aux répétitions et aux modulations de formules, ainsi qu'à la singularité des œuvres étudiées. Cette démarche conduit à une mise en réseau des images, révélatrice de certains caractères formels permettant de mieux définir le statut d'objet, agent ou sujet, octroyé à la dame au sein des représentations. La thèse explore ainsi la place de la dame dans l'imaginaire et la société chevaleresque, l'approche « courtoise » des rites vassaliques et la question de l'identité du féminin désiré, entre allégorie, genre et transgression.

Mots-clés : Amour courtois, fin'amor, manuscrit, enluminure, iconographie, dame, amant, France, histoire sociale, XIVe et XVe siècles, Moyen Âge tardif, rites, aristocratie, imaginaire, hommage, identité, don, baiser, amour charnel, transgression, personnification, allégorie, genre, codification, sérialité.

ABSTRACT

With a corpus of one hundred and twenty-seven illuminations, from eighty-one manuscripts painted in France in the 14th and 15th centuries, my thesis examines the construction of the lady's character, through the texts and the imagery.

Between imagination and historical reality, we studying how the representations of this idealized figure, praised by troubadours and authors of the late Middle Ages, influence social relationship about the medieval noble woman. It is necessary to distinguish these feminine entities, one real, the other ideal, both sharing some similarities through the images.

Our iconographic study is based on two main axes: social rituals and identity. This work uses the serial method of medieval imagery, developped by Jérôme Baschet. It considering recurrences and iconographic modulations, as well as the singularity of the illuminations. This method requires a connection between the images, revealing certain gestures and manners to define the lady's identity as an object or a subject in the representations.

The thesis then explores the role of the lady in the imaginary and the chivalrous society, the "courtly" culture of vassalic rites and the identity of this loved character, between allegory, gender and transgression.

Keywords : Courtly love, fin'amor, manuscript, illumination, iconography, lady, lover, France, social history, 14th and 15th centuries, late Middle Ages, rituals, aristocracy, imagination, homage, identity, gift, kiss, carnal love, transgression, personnification, allegory, gender, codification, seriality.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 1
RÉSUMÉ 3
ABSTRACT 4
INTRODUCTION 13
Partie I : LE MODÈLE DE LA DAME ET SON APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE 27
Chapitre 1 : LA DAME, UN MODÈLE IDÉEL ? MISES EN CONTEXTE 29
I- La domina, la pécheresse et l'épouse 29
1) L'idéal social de la *fin'amor* 29
a) Le modèle de la dame, entre dévotion vassalique et service amoureux 29
b) Fin'amor et société 32
c) La femme aristocratique 34
d) Une mystique de l'amour 36
2) Le regard des clercs sur l'amour et les femmes 38
a) De la leçon d'amour à la codification chevaleresque 38
b) La nature de la femme 41
c) La femme confrontée à la vision des théologiens 43
3) Entre mariage et utopie courtoise 45
a) Une éducation sous contrôle 45
b) La courtoisie face aux exigences de la morale 46
c) Consentement et stratégie lignagère 48
d) Le cadre juridique 51
II- Misogynie ou défense des femmes 53
1) La vision des femmes selon les pré-humanistes 53
a) L'éducation des femmes : le rôle du père et du mari humaniste 53
b) L'exclusion des femmes de la Couronne ou la réaffirmation de la loi salique 56
2) Querelles et défense des femmes 59
a) Une opinion féminine dans la « Querelle du roman de la rose » 59
b) La défense des femmes selon Christine de Pizan 63
c) Les échos de la Querelle dans les œuvres ultérieures du XV^{e} siècle 65
d) Jean Gerson et la défense des femmes 66
III- Le renouveau des valeurs courtoises 70
1) La permanence de l'idéal chevaleresque 70
a) Entre survivance et renouveau 70

b) Les Neuf Preuses : la féminisation d'un idéal héroïque 73
2) Cours amoureuses : L'honneur des Dames 76
a) Les ordres courtois 76
b) Une institution juridique au service des femmes 78
c) Défenseurs ou misogynes ? 80
Chapitre 2 : DÉFINITION DU *CORPUS* D'ÉTUDE 85
I- Les raisons d'une approche sérielle des images 86
1) Le visuel et son signifié textuel 87
a) Les limites du corpus 87
b) Approche comparatiste et relations texte/image 87
2) L'approche sérielle du corpus iconographique 89
a) Le thème et le motif 89
b) L'hyperthème 89
II- L'Enquête chronologique : répartition des manuscrits du corpus iconographique 92
Manuscrits français, latins et traduction 93
1) Le XIV^e^ siècle 94
a) Les années 1300 à 1350 94
b) Les années 1350 à 1400 95
c) Les manuscrits non précisément datés 97
2) Le XV^e^ siècle 98
a) Les années 1400 à 1450 98
b) Les années 1450 à 1500 100
c) Les manuscrits non précisément datés 101
d) Les manuscrits dont la réalisation s'échelonne sur plusieurs décennies 101
III- Enquête d'espace : Les acteurs de la production des manuscrits du corpus 105
Le contexte de formation des artistes 105
1) Les foyers de création artistique : Paris 106
a) Les enlumineurs du XIV^e^ siècle parisien 107
b) Paris et ses enlumineurs au XV^e^ siècle 112
2) Les foyers de création artistique : La province 118
a) L'Ouest 118
b) Le Centre 121
c) Le Nord 124
d) Le Sud 127
3) Les manuscrits non identifiés à un artiste 127
a) Paris 128
b) L'Ouest 129
c) Le Nord 131

d) L'Est 132
e) Le Sud 134
4) L'influence du mécénat seigneurial et princier sur la commande artistique 138
a) Le mécénat féminin 138
b) Le mécénat seigneurial 139
c) Le mécénat royal et princier 141
Partie II : L'IMAGE DE LA DAME, ENTRE RITES SOCIAUX ET RITUELS AMOUREUX 145
Chapitre 3 : UN HOMMAGE À LA DAME 147
I- Un modèle féodo-vassalique 148
1) L'amant lige 148
a) La permanence visuelle de la *Deditio* 148
b) Le vassal courtois aux pieds de sa dame 150
2) Les services et obligations résultant de l'hommage 151
a) La remise de l'épée, motif de la reddition courtoise 151
b) La dame au palefroi, *domina* et initiatrice de l'amant 154
II- La prière d'hommage, entre célébration poétique et critique moraliste 157
1) La loyauté à l'épreuve du consentement 157
a) Le poète amoureux et l'amant pressant : du texte à l'image 157
b) Quête amoureuse et légitimité politique 160
2) Les limites de l'hommage courtois 163
a) Une réprobation féminine codifiée 163
b) L'hommage diabolique 165
III- Une apparente servitude : Les marques d'humilité au sein du couple courtois 168
1) Les figures masculines de dénuement 169
a) Le clerc et la comtesse : interprétation visuelle d'une humilité politique 169
b) L'hommage du faux pèlerin 171
2) Le chapeau, motif de salutation galante 173
a) Le couvre-chef et le chapel comme attributs de louange 173
b) L'amant-pèlerin et la dame-rose : l'expressivité figurative d'un désordre textuel 175
Chapitre 4 : LA DAME POUR LE MODÈLE CHEVALERESQUE 191
I- La chasse, métaphore du jeu amoureux 192
1) Une nouvelle représentation de la nature 192
2) La chasse au vol, loisir des dames nobles 194
a) Le motif de la « Reverdie » dans la chevauchée courtoise 195
b) Mener le jeu courtois à l'intérieur du jeu cynégétique 197
c) La cavalière de l'espreveterie 198
3) La survivance de la volerie aristocratique dans les livres de prière et de liturgie 201
a) L'interaction symbolique du couple nobiliaire au sein d'un espace contrôlé 201

b) L'image des amants-chasseurs de la « reverdie » à la fin du XV^e siècle 203
II- De la fiction au réel, la dame dans les représentations des tournois et Pas d'Armes 206
1) La dame des hourds : de la *mercy* au jugement courtois 208
a) Vertus féminines et psychomachie dans les tournois 209
b) Maîtresse des cœurs, souveraine des lances 211
c) Iseut et Guenièvre : objets ou sujets de la quête amoureuse dans l'imagerie des tournois 213
2) La cavalière des lices, une figure controversée 216
a) La demoiselle et le chevalier 216
b) Dames contre chevaliers : un renversement des rôles ? 217
c) La dame du Pas : entre réalité politique et idéal fictionnel 219
III- La dame, enjeu des combats et des épreuves chevaleresques dans les enluminures du *Tristan* et du *Lancelot* en prose 223
1) La dame, muse et arbitre des combats chevaleresques 224
a) Le rôle intercesseur de la reine dans le combat judiciaire 224
b) Iseut la médiatrice 227
2) Prouesse individuelle et sacrifice amoureux dans l'épreuve du passage 231
a) De rouge et de sang : l'immolation du chevalier pour la reine captive dans l'épisode du Pont de l'Epée 231
b) Voir sa dame et l'épreuve prochaine : échos visuels aux sources textuelles en vers et en prose 234
Chapitre 5 : LA MISE EN SCÈNE DU DON COURTOIS 253
La conception maussienne du don et les limites de son application à la période médiévale 253
I- Les représentations du don de lecture à travers les thèmes de la dédicace féminine, de l'offrande poétique et de la correspondance romanesque 255
1) Les miniatures de dédicace féminine, entre choix politique et transmission courtoise 256
a) La dédicace aux princesses 256
b) Le don du codex, une dédicace à la dame ? 261
2) La parole dans l'image, le rouleau comme don poétique 263
a) L'écrit poétique et le blanc marginal, deux récurrences figuratives du phylactère offert à la dame 263
b) L'exemple d'une tradition visuelle indépendante du texte 267
3) Le messager intercesseur des amants dans le *Tristan* et le *Lancelot* en prose 269
II- La mise en image du don des présents d'amour et de l'échange des alliances face à leur controverse textuelle 274
1) La marguerite et la coupe comme dons emblématiques des valeurs féminines 274
a) Entre texte et image : la personnification visuelle de la marguerite 274
b) Largesse et sa coupe : l'offrande d'une vertu 277
2) L'anneau, objet d'échange amoureux ou politique dans le rite des fiançailles 279
a) L'anneau, médiateur d'une promesse amoureuse à la dame 279
b) La mise en scène courtoise d'une alliance aristocratique 281

3) Le *chapel* fleuri, entre tradition visuelle d'un don amoureux et dénonciation morale 284
a) L'interprétation figurative d'une offrande traditionnelle, à l'épreuve d'une déloyauté scripturale 284
b) Le présent visuel du chapel comme leurre, en marge du texte moral 286
III- Le philtre tristanien et le cœur amoureux, deux motifs spirituels du don courtois 290
1) Le philtre à la coupe d'or, les prémisses de l'adultère tristanien 291
a) Le don et le partage du philtre, entre fidélité au texte et écarts figuratifs 291
b) L'épisode du philtre mis en image au cœur d'une réécriture 294
2) L'offrande du « *fin* » cœur, entre abnégation courtoise et amour spirituel 297
a) Le don du cœur féminin ou la transmission d'une force spirituelle 297
b) Le cœur et la mort de la dame face à la tradition figurative 300
c) L'élévation du cœur, renfort spirituel de l'hommage amoureux 304
Chapitre 6 : LE BAISER D'AMOUR AU CŒUR DE L'IMAGINAIRE SOCIAL 327
I- Influence des rites sociaux et politiques dans les représentations du baiser d'amour et de conciliation 328
1) De l'*osculum* vassalique au baiser amoureux : la mise en scène rituelle d'un serment de fidélité 328
a) L'impétrant politique et le prétendant courtois, deux initiateurs du baiser dans les images 328
b) Coronis, figure mythique et *domina* ? 332
2) Le baiser de conciliation intime, entre autorité et rapports égalitaires 335
II- L'image des amants courtois embrassés : reproduction et signification gestuelle 339
1) Une forme gestuelle de réciprocité et d'égalité 339
a) La demoiselle de Mailly, une figure de la noblesse en situation de baiser courtois 339
b) Jeunesse et son ami, le corps des amants en miroir 342
2) Variantes et répétitions des caractères formels dans les représentations du premier baiser de Lancelot et Guenièvre 344
a) Galehot, un entremetteur au sommet de la trinité amoureuse 344
b) Expressivité gestuelle et définition des actants dans la miniature du Ms. Fr. 118, fol. 219v 347
c) Reprises fidèles et mise en valeur d'une Guenièvre initiatrice 349
3) La corporéité et l'identité de la dame dans le rituel du baiser 351
a) Interprétation d'un rôle féminin-objet dans une miniature du *Jeu de Robin et Marion* 351
b) L'image de Pâris le courtois, à l'épreuve d'un texte moral 354
c) Le baiser licencieux de Bel Accueil, un choix d'interprétation face à l'ambigüité textuelle d'un genre 357
III- La mort des amants et leur dernier baiser, mis en image dans quelques manuscrits du *Tristan en prose* à la fin du XV^e^ siècle 362
1) La sacralisation du couple adultère 363
2) Poursuite d'un modèle visuel et mise en avant des emblèmes 366
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE 383

Partie III : QUELLE IDENTITÉ VISUELLE POUR LA DAME ? 385
Chapitre 7 : L'APPORT CIVILISATEUR DU FÉMININ COURTOIS 387
I- L'image du féminin comme ressort de la création poétique et modèle d'enseignement moral 388
1) Machaut, l'amant compositeur face à son inspiratrice 388
a) De Péronne à Toute Belle : femme et dame au cœur d'une même identité visuelle 388
b) Le *Lai* composé dans l'image : un acte de création inspiré par la parole gestuelle de la dame 391
2) La femme de lettre devant son écritoire : Christine de Pizan face à la Cour et à ses modèles 393
a) L'instruction d'une élite sociale dans une miniature des *Proverbes moraux* (Harley 4431, fol. 259v) 393
b) Minerve inspiratrice de Christine, entre parole égalitaire et réception du savoir 395
II- L'image des amants musiciens : reproduction et corporalité d'un chant d'amour intime 399
1) Le joueur de cordes et la dame auditrice : interprétation visuelle de l'aventure et du texte moral 400
a) La harpe charmeuse du chevalier-musicien, l'instrument au service de la quête en prose .. 400
b) La représentation du loisir musical à l'épreuve du commentaire moralisé : la figure de l'Acteur musicien face à Nature dans une miniature du *Livre des Echecs Amoureux* (Ms. Fr. 143, fol. 23) 403
2) Le couple de musiciens au jardin, un dialogue amoureux en image 406
3) La dame harpiste, médiatrice de séduction ou figure civilisatrice du chant d'amour ? 410
a) La musicienne des marges, une évocation transgressive ? 410
b) La demoiselle à la harpe, image de la reine aimée dans un cycle peint du *Tristan en prose* 412
III- L'échiquier, métaphore des rapports de civilisation, deséduction de pouvoir 416
1) Le jeu d'échecs, miroir de moralité et d'éducation chevaleresque 417
a) Le couple de joueurs dans une représentation du *Jeu des Echecs moralisés* 417
b) La partie d'échecs des *Vœux du Paon* : Phésona et Cassiel, des joueurs civilisés ? 419
2) L'image de Tristan, joueur d'échecs : l'adversaire redoutable d'une guerre ludique 422
3) Les acteurs nobiliaires du jeu d'échecs 425
a) Jean de Lens et son amie, une mise en scène courtoise 425
b) Louise de Savoie, actrice d'un jeu amoureux ou politique ? 426
Chapitre 8 : LA DAME SPIRITUALISÉE. UNE RÉINTERPRÉTATION DE LA DÉVOTION À MARIE 449
I- L'hommage à l'ymage 450
1) Machaut vénérant l'ymage de sa dame 450
2) L'ymage de la Vierge dans les *Miracles de Notre-Dame* 454
II- Les représentations de la femme et de la divinité trônant en majesté 457
1) L'hommage à Jeanne 1ère de Naples : Une reine célébrée dans un traité encyclopédique 458
2) Vénus et son fils Amour en majesté : la recomposition d'une trinité allégorique 461
3) Entre céleste et terrestre : la prière du noble commanditaire à la Vierge de Sagesse 464
III- L'influence allégorique et mariale: supports et attributs de vénération 467

1) La déesse émergeant des nuées : représentation d'une cosmogonie courtoise....468
a) Vénus, gardienne des amants dans le *Voir-Dit* 468
b) L'hommage céleste à Vénus....470
c) L'apparition de Minerve: une déesse de chevalerie aux atours de noble dame 472
2) La Vierge dans l'Arbre....474
Chapitre 9 : LE CORPS FÉMININ EN TRANSGRESSION....489
I- L'image des amants au bain : analogies gestuelles et transgressions intimes....490
1) Un miroir des gestes....491
a) Le bain de Caradué et Guignier : du sacrifice textuel à l'égalité visuelle 491
b) L'image d'Hermaphrodite et de la nymphe : une gestuelle intime préfigurant la métamorphose 494
2) Le bain et la table : de la nudité sociale à l'intimité du péché 497
II- Exhibition et contemplation du corps féminin : de l'évocation du péché à la morale liturgique....501
1) L'image du candaulisme ou la monstration du féminin-objet 502
2) Le désir détraqué de Pygmalion 504
3) Le corps de la reine morte : la beauté périssable mise en scène dans une nouvelle imagerie de dévotion....507
III- Nudité et suggestion de la nudité, du coït adultère à l'union licite 510
1) La suggestion de la nudité féminine, motif du péché d'infidélité 511
a) L'infortune de Nicostrate....511
b) Morgue face aux amants du Val Sans Retour 514
2) L'image du corps féminin confronté aux représentations de coït illicite 517
a) L'union de Mars et Vénus, entre adultère et désordre....517
b) Le coït adultère de Lancelot et Guenièvre : une inversion illicite 519
3) La nudité au service de la procréation : codes et motifs du licite 523
Chapitre 10 : LES MÉTAMORPHOSES DE LA DAME 537
I- Entités sociales et « corps fortifiés » : une autre image de la dame 538
1) Le corps social allégorique....539
a) L'union des quatre dames d'Alain Chartier face au désastre d'Azincourt 539
b) L'unité physique des amants face à la loi chrétienne 542
2) Le château d'Amour assiégé : l'évocation du viol derrière une thématique courtoise....544
3) Le jardin fortifié, métaphore d'un corps virginal bien gardé ? 549
a) La reine de Perse en son jardin de Babylone : un lieu imprenable....549
b) Le jardin ouvert : l'amant au cœur du sanctuaire féminin....551
c) L'image du verger de Déduit comme allégorie du corps de la dame 554
II- Miroirs d'altérité, miroirs du réel : Identité, vices et beauté dans les représentations de la toilette féminine 558
1) Le bain de la déesse : nudité et transgression au regard de l'imagerie biblique....559
2) Les visages d'Oiseuse, un jeu d'identité 562

3) La coquette et le Diable 565
a) Le don diabolique du miroir à travers une image du *Bréviaire d'Amour* (Ms. Fr. 857, fol. 197) 565
b) Miroirs de beauté ou de vice : De l'amante du Diable à la toilette de la femme noble 566
III- Représentations de la rose et du masculin féminisé : transformations de l'identité de la dame 569
1) La dame aimée face à ses métamorphoses chez Guillaume de Lorris 570
a) Le rosier dans la fontaine, reflet d'un objet désiré ou illusion métaphorique ? 570
b) L'image de la jeune fille, de la réification à la métamorphose des genres 572
2) La dame-rose de Machaut : la survivance d'un modèle 575
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE 601
CONCLUSION 605
BIBLIOGRAPHIE 613
LISTE DES FIGURES PAR CHAPITRE 639
ANNEXES 647
Annexe 1 : Base de donnée des manuscrits 648
Annexe 2 : Base de données des artistes 650
Annexe 3 : Répartition du nombre de manuscrits par période 652
Annexe 4 : Répartition géographique des manuscrits 654
Annexe 5 : Nombre de manuscrits par langue 654
Annexe 6 : Provenance régionale des artistes 655
Annexe 7 : Les manuscrits par région de production 655
Annexe 8 : Répartition des images par thèmes dominants et croisements de séries 657
COTES DES MANUSCRITS, PAR LIEUX DE CONSERVATION 659
INDEX 663

INTRODUCTION

« *Ma belle dame souveraine* ».

Ainsi débute un rondeau de Guillaume Dufay qui, à l'image de Guillaume de Machaut un siècle plus tôt, implore entre joie et « *dolour* », l'amour de celle qui détient son cœur[1].

« *Madame et souveraine,/ Que mon cœur à de peine* ». En 1854, Gérard de Nerval reprend les vers du Chérubin de Beaumarchais[2] et supplie sa dame d'apaiser ses tourments, lui dont la plume devient « *gelée aux jours noirs de l'hiver* »[3].

Le thème poétique d'un amour voué à une figure supérieure et inaccessible, fait, depuis longtemps, l'objet d'études littéraires, sociales et historiques. Ainsi, la dame qui occupe les pensées de l'amant-narrateur, est aussi souveraine de nos recherches. Les représentations de cette figure littéraire retiennent notre attention depuis une étude encore balbutiante consacrée à « L'hommage à la dame » pour un mémoire de master en 2009. L'hommage demeure l'un des thèmes majeurs de ce présent travail entreprit. Il s'insère, en revanche, au cœur d'une plus grande réflexion traitant des relations entre un imaginaire courtois et un réel social.

Explication du sujet et points historiographiques

Cette thèse intitulée « *Femme et dame de courtoisie dans les manuscrits enluminés en France aux XIV^e^ et XV^e^ siècle* » observe les éléments constitutifs de l'iconographie de la femme au Moyen Âge tardif et les distingue de ce qui la rend « Dame », cette construction idéelle, modèle d'une idéologie littéraire.

Notre travail repose en partie sur l'approche que défend l'anthropologue Maurice Godelier dans *L'idéel et le matériel*. L'ouvrage questionne notamment un aspect situé au cœur de notre réflexion globale, à savoir la part des idées, de l'idéel, dans le fonctionnement des rapports sociaux[4]. En suivant cette approche, il nous apparaît essentiel d'observer la manière dont la figure de la Dame se dessine dans les manuscrits, tout en analysant les métamorphoses qu'opèrent les systèmes de représentations de l'idéel, sur le réel et la société. Les relations

[1] Voir la complainte « *Mon cuer mamour, ma dame souveraine* » écrite par Guillaume de Machaut. Dufay annonce que « *par amours/ J'atendray tant qu'il vous playra/ J'ay grant dolour* ». Le rondeau s'achève par une demande de *mercy* à la dame.

[2] *Le Mariage de Figaro*, Acte II, scène IV, dans AUGER Simon, *Théâtre de Beaumarchais, précédé d'une notice sur sa vie et ses ouvrages*, Paris, Librairie Firmin Didot, 1851, p. 330

[3] MARIE Aristide, *Gérard de Nerval, le poète-l'homme*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1980, p. 330

[4] GODELIER Maurice, *L'idéel et le matériel : Pensée, économies et sociétés*, Paris, éditions Flammarion, 2010, p. 21

parfois conçues à travers un imaginaire, légitiment un ordre social qui reproduit ou transforme certains schémas de la réalité. Les rapports entre la dame et l'amant participent d'un « imaginaire social » littéraire et visuel où les agissements et les gestes amoureux sont codifiés et ordonnés selon une vision hiérarchique allant en faveur du personnage féminin. Lorsque la dame idéelle ne jouit pas du statut de souveraine, elle inspire toujours au soupirant une déférence amoureuse. Cette forme de considération s'inscrit néanmoins à l'intérieur d'un jeu courtois réinterprétant des relations aristocratiques et des rapports d'obédience vassaliques.

Le terme de « courtoisie » renvoi en premier lieu à celui d' « amour courtois ». Celui-ci apparaît, en 1883, sous la plume du médiéviste Gaston Paris, dans un article sur *Le Chevalier à la charrette* de Chrétien de Troyes.[5] Au milieu du XII[e] siècle, les termes *cortezia* en langue d'oc et *corteisie* en langue d'oïl désignent le cercle des personnes vivant dans la familiarité d'un seigneur de certaine importance, faisant ainsi référence à sa cour. [6] Là, se trouvent les « courtois », bien séparés de ceux qui peuplent l'espace rural, les « vilains ». La « courtoisie », au sens large, évoque un mode de vie raffiné, fait d'élégance, de mesure, de bonnes manières et de générosité. Emanation suprême de ce comportement, l'amour courtois , manière d'aimer réservée aux âmes d'élite, trouve son expression dans la poésie lyrique des XII[e] et XIII[e] siècles.[7]

Si les notions de *fin'amor* et d' « amour courtois » sont aujourd'hui étroitement liées, il convient de rester prudent dans leur définition. La *fin'amor* concerne, avant tout, la doctrine d'amour énoncée dans la poésie des troubadours. Cette notion s'inscrit dans l'évolution de la société médiévale en tant que construction culturelle et trouve une place idéale dans le jeu des rapports sociaux de l'aristocratie. L'appellation « amour courtois » associe à la lyrique occitane les codes amoureux des trouvères de la France du nord et l'expression de la passion dans les romans inspirés de la Matière de Bretagne. Selon Bernard Ribemont, il faudrait davantage parler d' « amours courtoises », au pluriel, dont la *fin'amor* serait le point de départ.[8]

Le développement de cette doctrine au XII[e] siècle de permet l'invention, au sein du couple et du monde chevaleresques, d'une figure féminine idéalisée, la dame. Celle-ci n'est donc pas une serve, mais une personnalité fictive de la noblesse. Dans *Mâle Moyen Âge: De l'amour et autres essais*, Georges Duby envisage la dame comme un leurre destiné à éveiller chez le chevalier un élan de progrès et des valeurs civilisatrices[9]. Si la dame n'est qu'une figure littéraire, elle

[5] REGNIER-BOHLER Danielle, « Amour courtois », dans LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, BARTHELEMY Dominique (dir.), *Dictionnaire Raisonné de l'Occident Médiéval*, Paris, éditions Fayard, 1999, p. 34

[6] TOURY Marie-Noëlle, *Dictionnaire du Moyen-âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 360

[7] FRAPPIER Jean, *Amour courtois et Table ronde*, Genève, Librairie Droz, 1973, p. 31

[8] RIBEMONT Bernard, *Sexe et amour au Moyen-âge*, Paris, éditions Klincksieck, 2007, p. 35

[9] DUBY Georges, *Mâle Moyen Âge: De l'amour et autres essais*, Paris, éditions Flammarion, 1988, p. 76-77

dispose néanmoins d'un rang social supérieur à celui de l'amant. Elle est sa *domina*, et lui son vassal. Comme le rappelle Jean-Charles Huchet dans son ouvrage *L'Amour Discourtois,* le chant d'amour profane dont elle fait l'objet conduit à un renversement des rapports sociaux[10]. Selon Anita Guerreau-Jalabert, la soumission de l'amant à sa dame entre, en effet, dans une « inversion du rapport homme-femme », affirmant la valeur la perfection chevaleresque du soupirant.[11] Cette posture favorable octroyée à la dame en tant que personnage fictif, diffère néanmoins de la réalité entourant les femmes à l'époque médiévale. À la fin Moyen Âge, le pouvoir au féminin se trouve le plus souvent contesté. La réaffirmation de la Loi Salique au début du XV^{e} siècle éloigne davantage les femmes de la succession au trône. La société et les autorités ecclésiastiques les exhortent davantage à respecter un modèle vertu morale, oscillant entre une chasteté irréprochable et une sexualité indispensable à la production d'une descendance. La réalité de la femme aristocratique est donc, en cela, bien éloignée des préceptes de la *fin'amor*.

En considérant les principales études relatives aux deux identités féminines sur lesquelles notre attention se porte, il apparaît qu'un grand nombre d'entre elles concerne l'histoire des femmes au Moyen Âge et l'analyse littéraire du personnage de la dame. Moins nombreux sont, en revanche, les ouvrages entièrement consacrés à la représentation des femmes au Moyen Âge tardif. Ceux traitant spécifiquement des représentations du personnage de la dame sont d'autant plus rares.

Au commencement de notre travail de thèse, nous nous sommes intéressés à la bibliographie de l'historien Georges Duby, sur les conseils de M. Daniel Russo. En parallèle de ses travaux sur la femme au Moyen Âge, dans les années 1980 et 1990[12], Georges Duby collabore sur le deuxième tome de l'*Histoire des femmes en Occident*, en présence notamment de Christiane Klapisch-Zuber et Michelle Perrot. Cet ouvrage, qui retient régulièrement notre attention au cours de la thèse, aborde le quotidien de la femme médiévale et le regard que ses contemporains lui portent, en confrontant sa réalité à un modèle courtois imaginé.

Nous portons également une attention particulière aux études menées depuis 2010 par Sophie Cassagnes-Brouquet. L'historienne dresse des portraits de femmes réelles ou plus fantasmés

[10] HUCHET Jean-Charles, *L'Amour Discourtois: La « Fin'Amors » chez les premiers troubadours*, Toulouse, éditions Privat, 1987, p. 14

[11] GUERREAU-JALABERT Anita, « Amour et chevalerie : un idéal social », dans CHARLES Corine (dir.), « *Plus est en vous » : images de la femme au Moyen-Âge (XIIIe-XVe siècle)* : exposition 07-02-2011 - 15-05-2011, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2011, p. 20

[12] Citons principalement *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette littérature, 1981, *Mâle Moyen Âge*, Paris, éditions Flammarion, 1988, *Femmes, mariages-lignages : XIIe-XIVe siècles*, Bruxelles, De Boeck Université, 1992 ou *Dames du XIIe siècle*, Paris, éditions Gallimard, 1996

dans *La vie des femmes au Moyen-âge*[13], en prenant en compte la réalité de leurs conditions sociales. Trois ans plus tard, elle publie une étude sur la chevalerie féminine intitulée *Chevaleresses : Une chevalerie au féminin*[14], qui dépeint les portraits de véritables femmes d'action à l'époque médiévale, jusqu'aux héroïnes littéraires.

Les relations « courtoises » entre dame et amants telles que nous les analysons, impliquent une plus large compréhension des rôles identifiés pour chaque sexe au cœur de situations imaginaires et plus concrètes. Voilà pourquoi, nous nous référons particulièrement aux travaux de Didier Lett. Dans *Famille et parenté dans l'Occident médiéval, V^e^-XV^e^ siècle*, publié en 2000, les relations hommes femmes sont étudiées au cœur des pratiques familiales et de la parenté au Moyen Âge. En 2013, paraît *Hommes et femmes au Moyen Âge: Histoire du genre XIIe-XVe siècle*[15]. L'historien approfondit les rapports socio-culturels entre féminin et masculin, à travers des questions de genre et d'identité, dont celle portant sur la signification d'agir comme un homme ou une femme, en fonction des normes imposées.

En analysant le rôle des femmes à l'époque médiévale, nous prenons également en compte leur position face l'exercice du pouvoir. Cette thématique est notamment étudiée en 1988 par Mary Erler et Maryanne Kowaleski dans *Women and Power in the Middle Ages*[16]. En 2006, paraît le premier volume de *La France, les femmes et le pouvoir*, à savoir *L'invention de la loi salique (Ve- XVIe siècle)*[17]. Eliane Viennot y aborde la question de la Loi Salique éloignant les héritière de la Couronne et de leur droit de transmission.

Notre compréhension du statut politique octroyé à la femme noble à l'époque médiévale, va de pair avec l'étude de son image, au regard de textes rendant hommage à certaines personnalités féminines. Les travaux portant sur les représentations de la femme de pouvoir, sont souvent consacrés au rôle joué par cette dernière dans la production des arts et des lettres à la fin du Moyen Âge. Deux ouvrages collectifs, parus aux éditions Brepols à presque dix ans d'intervalles, traitent de cette question. L'étude dirigée en 2007 par Anne-Marie Legaré à propos des *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*[18], fait état des livres écrits pour les femmes et de leur iconographie jusque dans les années 1550, en

[13] CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *La vie des femmes au Moyen-âge*, Rennes, Editions Ouest-France, 2010
[14] CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Chevaleresses : Une chevalerie au féminin*, Paris, éditions Perrin, 2013
[15] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge : Histoire du genre, XIIe-XVe siècle*, Paris, Editions Armand Colin, 2013
[16] ERLER Mary, KOWALESKI Maryanne, *Women and Power in the Middle Ages*, University of Georgia Press, 1988
[17] VIENNOT Eliane, *La France, les femmes et le pouvoir : L'invention de la loi salique (Ve- XVIe siècle)*, Paris, éditions Perrin, 2006
[18] LEGARE Anne-Marie (dir.), *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, Turnhout, Brepols Publishers, 2007

interrogeant les relations entre les femmes, l'écrit et les images. En 2016, Anne-Marie Legaré codirige avec Cynthia J. Brown, un ouvrage intitulé *Les femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*[19]. Les différents articles abordent le mécénat littéraire et artistique exercé par femmes, en considérant leur rôle de bibliophile. Il s'agit également d'appréhender la manière dont les représentations de femmes mécènes et dédicataires, jouent sur une métamorphose de codes liés à la féminité vers une masculinité, dans le but de légitimer[20].

L'approche du personnage fictionnel de la dame telle que nous l'abordons dans un premier temps, repose sur certains ouvrages questionnant les rapports amoureux dictés par la doctrine courtoise, mais aussi ceux relatifs à aux *realia* aristocratiques. Ainsi, les études réalisées depuis les années 2000, autour des relations amoureuse au Moyen Âge, mais aussi principes de la *fin'amor*, sont notamment représentées par Jean Verdon. Dans *L'amour au Moyen Age : La chair, le sexe et le sentiment*[21], l'historien développe le thème de l'art d'aimer chez les troubadours en le confrontant à la réalité quotidienne médiévale. Son ouvrage intitulé *Le plaisir au Moyen Age*[22] considère l'ensemble des plaisirs vécus au Moyen Âge, malgré les exigences de la morale chrétienne, qu'il s'agisse des plaisirs de la table, des activités ludiques et musicales, ou des plaisirs charnels. À propos de l'étude d'images significatives des rapports amoureux réels ou « courtois » à l'époque médiévale, nous nous référons en partie au travail de Michael Camille. L'historien de l'art publie en 1998, *The Medieval Art of Love*, traduit en 2000 sous le titre *L'art de l'amour au Moyen Âge, objets et sujets du Désir*[23] et publié à Cologne aux éditions Könemann. Sa documentation couvrant une période allant du XIII^{e} au XV^{e} siècles, inclue des supports aussi variés que les manuscrits enluminés, les objets du quotidien gravés, les ivoires, les tapisseries ou la sculpture. Les représentations de rapports amoureux liés à un mythe et un imaginaire social, sont approfondies autour de thèmes couvrant la conversation, le toucher, le baiser, puis l'acte sexuel. En 2008, Florence Colin-Goguel consacre une étude à *L'image de l'Amour Charnel au Moyen Âge*[24] autour d'un corpus également basé sur de nombreux supports. Les chapitres traitent d'images issues de l'imaginaire ou révélatrices d'une réalité sociale,

[19] BROWN Cynthia J., LEGARE Anne-Marie, *Les femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, Turnhout, Brepols Publishers, 2016

[20] DOUDET Estelle, « Les Femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance, dir. Cynthia J. Brown et Anne-Marie Legaré », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 2016, mis en ligne le 28 septembre 2016, Disponible sur : http://journals.openedition.org/crm/13986

[21] VERDON Jean, *L'amour au Moyen Age : La chair, le sexe et le sentiment*, Paris, éditions Perrin, 2006

[22] VERDON Jean, *Le plaisir au Moyen Age*, Paris, éditions Perrin, 2010

[23] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge, objets et sujets du Désir*, Cologne, éditions Könemann, 2000

[24] COLIN-GOGUEL Florence, *L'image de l'Amour Charnel au Moyen Âge*, Paris, éditions Seuil, 2008

codifiée en fonction des dogmes chrétiens.

Concernant l'analyse des représentations de la dame imaginée et de la femme au Moyen Âge tardif, notre attention se porte régulièrement sur l'ouvrage issu d'une exposition qui s'est tenue au Museo de Bellas Artes de Bilbao en 2011. Intitulée *Hay más en ti. Imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, elle donne lieu à un catalogue d'exposition dirigé par Corinne Charles, avec la collaboration de Jean Wirth, Anita Guerreau-Jalabert ou de Jean-Claude Mühlethaler notamment[25]. Cette étude aussi riche que variée, repense l'image de la femme et de dame dans l'art, entre mythes, conventions sociales, morale théologique et modèles spirituels.

Nous considérons également les études rattachées à l'iconographie de la dame, qui reposent sur des contextes et des supports précis. Sur les conseils de M^me^ Cécile Voyer, nous nous sommes ainsi intéressés à la thèse de M^me^ Katherine Ilsley Sowley, soutenue à Strasbourg en 2012, et portant sur *La Tenture de la Dame à la licorne : la figure féminine au service de l'image masculine*. L'analyse de la figure de la dame à travers l'iconographie du cycle de cette tenture prend en compte les traditions culturelles, littéraires et visuelles, ainsi que les réalités socio-historiques, en particulier celles entourant la réussite de la famille Le Viste, commanditaire de l'œuvre.

Au regard de ces éléments bibliographiques, notre étude aborde à la fois le champ de l'histoire des femmes au Moyen Âge tardif, mais aussi l'évocation textuelle et visuelle de son « autre », construction féminine idéelle façonnée au cœur d'une société d'hommes. L'analyse des images de notre corpus est révélatrice de rapports entre la dame l'amant où les liens entre sexe et genre deviennent parfois plus ambigus et où les rôles sont toujours renégociés. L'examen de ces œuvres nous permet également d'évaluer la façon dont la conception du personnage de la Dame et les rapports imaginaires qu'elle suscite, influence une réalité aristocratique, en tenant compte de contextes socio-historiques précis. Les représentations que nous étudions sont celles d'une figure construite entre texte et image. Elles sont ainsi significatives d'une interprétation du réel et mettent en place de nouveaux systèmes de hiérarchisation entre féminin et masculin.

[25] CHARLES Corine (dir.), « *Plus est en vous » : images de la femme au Moyen-Âge (XIIIe-XVe siècle), op.cit.*

Méthode et choix des orientations

À partir d'un corpus iconographique basé sur quatre-vingt-un manuscrits copiés et enluminés en France aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, notre travail de thèse d'étudie la manière dont le personnage de la dame courtoise influence la vision que les contemporains lecteurs des manuscrits et spectateurs des images ont de la femme aristocratique à la fin du Moyen Âge. En cela, il apparaît nécessaire de distinguer la femme dans son identité sociale de ce qui la rend dame, ce modèle féminin idéel, parfois si proche d'elle dans les représentations. L'étude de ces représentations est envisagée au moyen d'une grille de lecture des éléments constitutifs de l'image à savoir la matérialité, le langage formel, les réseaux d'images auxquelles elles appartiennent et leurs emplacements dans les manuscrits. L'analyse d'images telle que nous la menons ici se base sur une méthode sérielle, attentive aux répétitions de formules, aux transformations et aux singularités des œuvres étudiées. Celle-ci est notamment proposée par Jérôme Baschet dans *L'iconographie médiévale*. L'Auteur la fonde sur l'existence d'une « pensée figurative » préalablement développée par Pierre Francastel en 1983 dans *L'Image, la vision et l'imagination*. Il est essentiel, lorsqu'on procède à une analyse sérielle des images de distinguer thème et motif iconographique. Jérôme Baschet définit le thème comme « une unité structurale élémentaire possédant une cohérence propre et pouvant faire l'objet d'une scène spécifique »[26]. Le motif est quant à lui un élément constitutif d'un thème, qui ne peut être analysé manière isolée. Ainsi, dans le cas d'une série d'images reposant sur un motif, il est nécessaire de considérer le thème dans lequel il s'insère. Dans notre corpus, les motifs iconographiques dépendent de chacun des thèmes pouvant composer les séries d'images. L'approche sérielle nécessite également une mise en réseau des images. Dans son ouvrage *Penser en images les ordres religieux*, Dominique Donadieu-Rigaut considère aussi qu'aucune image prise isolément ne reflète un thème et que leur mise en réseau souligne véritablement « le travail spécifique de la pensée figurative »[27]. La construction de séries permet, en effet, d'observer les échos et les modulations iconographiques révélées par les œuvres visuelles. Une image commentée seule ne nuit pas à la compréhension du rapport avec le texte qu'elle peut interpréter. En revanche, son absence de mise en réseau ne permet plus d'analyser la diversité des caractères formels, souvent répétés à l'intérieur de thématiques bien définies.

[26] BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, éditions Gallimard, 2008, p. 265
[27] DONADIEU-RIGAUT Dominique, *Penser en images les ordres religieux (XII^e^- XV^e^ siècles)*, Paris, Editions Arguments, 2005, p. 3

L'image joue un rôle essentiel dans la réception du texte. Elle permet d'organiser visuellement son contenu significatif et de livrer une interprétation, parfois subjective mais aussi pertinente de l'énoncé du récit. Les écarts et les similitudes entre une image et son signifié textuel sont traités dans le récent ouvrage collectif *Les images dans l'Occident médiéval*, paru en 2015. Selon Hye-Min Lee et Maud Perez-Simon, l'image livre des indices sur une plus large réflexion de recherche concernant les interprétations que le lecteur-spectateur se fait de certains passages narratifs ou descriptifs[28]. Procéder à une analyse des relations texte-image implique cependant de veiller à bien distinguer ce qui relève de l'analyse des enluminures, autrement dit le commentaire visuel livré par le concepteur de l'image et les intentions de l'auteur du texte. Si certains cycles peints suivent respectueusement l'évolution du contenu scriptural, d'autres représentations n'interprètent, en effet, qu'une partie du message de l'auteur, ou n'ont tout simplement pas de correspondance avec le texte qu'elles côtoient à l'intérieur du manuscrit. Voilà pourquoi il nous paraît essentiel de considérer pleinement le récit choisit, au regard de l'image figurée.

Après une première observation des séries d'images que nous avons constitué pour aborder les axes iconographiques de notre thèse, la dévotion à la Dame apparaît comme un hyperthème majeur, incluant des répétitions thématiques qu'il semble nécessaire de mettre en réseau.

L'hommage est l'un des principaux thèmes situées au cœur de cette thèse. Il regroupe une vingtaine d'images et agit comme un ensemble de « réseaux de thèmes ou de motifs », selon la définition de Jérôme Baschet. Un chapitre entier de la thèse est consacré à l'hommage courtois. Il approfondit l'étude que nous avions mené au cours de notre année de Master 1, en posant de nouvelles analyses et en perfectionnant certaines observations précédemment introduites. L'importance de l'hommage au sein de notre champ iconographique dépend moins du nombre de miniatures concernées que des répétitions du thème dans plusieurs séries d'images. Nous pouvons également étudier l'hommage au croisement d'autres thèmes dominants, tels que le baiser ou le don. Dans son *De amore* ou *Traité de l'amour courtois*, André le Chapelain situe l'hommage au troisième des quatre degrés du service de l'amour. Il marque l'étape d'une cérémonie ordonnée en actions successives et hiérarchisées, à laquelle succède le baiser dans la tradition vassalique. Les caractères formels observables à travers les représentations de l'hommage amoureux dénotent une réinterprétation de certaines pratiques relatives au rite de l'hommage féodal. La posture d'agenouillement et les mains jointes par l'amant face à sa dame

[28] LEE Hye-Min, PEREZ-SIMON Maud, « Relations texte/image », dans BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval*, L'atelier du médiéviste 14, Turnhout, Brepols Publishers, 2015, p. 296

pourraient s'inspirer du geste de l'*immixtio manuum*, correspondant à l'instant de la *Deditio* où le vassal place ses mains entre celles de son futur seigneur. Dans l'idéologie de la *fin'amor*, l'ensemble des étapes relatives à la cérémonie de l'hommage met à l'épreuve le désir et la patience de l'amant, jusqu'à qu'il soit digne de conquérir sa dame. Nous verrons, en revanche, que la posture d'agenouillement ou la gestuelle de prière, ne s'effectuent pas dans le seul cadre d'une relecture de l'hommage vassalique. Ce type de caractères formels apparaît également dans notre corpus pour signifier l'humilité de l'homme recevant un don de son aimée (par exemple, une couronne de fleurs) ou pour montrer l'amant en prière devant l'*ymage* de sa dame ainsi que le croyant agenouillé face à l'apparition de la Vierge.

Problématique et annonce du plan

Entre imaginaire et réalités sociales, nous examinons la construction de la figure de « la dame » par et dans l'image, à travers les représentations des rituels dont elle est l'enjeu, la définition de son identité et son statut en tant qu'objet, agent ou sujet. Afin de mieux définir la place occupée par la femme et son « autre », en tant que sujet (actrice, figure d'autorité) ou objet (passive, subissant l'action), il nous apparaît nécessaire de prendre en compte la signification des gestes, des positions et des attitudes des acteurs de la représentation. De même, il est essentiel d'observer si la mise en scène des personnages et leurs attitudes est fidèle à la description textuelle du récit orignal, indiquant, de la part du miniaturiste ou du commanditaire une bonne connaissance du texte, ou si l'image fonctionne comme une interprétation visuelle en marge du texte.

Nous avons choisis de fonder notre intervention autour de trois axes de recherche majeurs, trois parties contenant dix chapitres au total.

Dans la première partie de la thèse, nous abordons plus amplement le sujet, la méthode utilisée et présentons le corpus de manière dense. Nous faisons tout d'abord état du contexte idéologique, politique et culturel entourant deux figures distinctes, la dame en tant que construction littéraire de la femme, personnage historique et parfois associé au modèle idéalisé. Il s'agit de mieux considérer la position supérieure accordée à « l'aimée » par la doctrine de la *fin'amor* au regard des écrits théologiques, philosophiques, médicaux ou juridiques considérant les femmes à l'époque médiévale. Notre approche se conclu par une analyse des ordres courtois témoignant d'un renouveau des valeurs chevaleresques au Moyen Âge tardif et de la reconsidération d'un féminin idéel. Le deuxième chapitre est consacré à l'explication de la méthode d'analyse sérielle et à l'approche des liens entre texte et image qui reviennent fréquemment dans la suite de notre travail. Ces précisions sont suivies par une définition

détaillée du corpus où les manuscrits utilisés pour établir les séries d'images, font l'objet d'une enquête chronologique, puis d'une enquête d'espace considérant les foyers de productions, les miniaturistes connus ou méconnus qui ont œuvré sur les volumes, ainsi que les commanditaires en fonction de leur statut social.

Les deuxième et la troisième parties de la thèse développent des études iconographiques en rapport avec plusieurs thématiques dominantes, d'ordre textuel et visuel.

Au sein de la deuxième partie de notre travail, nous considérons la redéfinition de pratiques héritées de certains rituels sociaux médiévaux dans la description et la représentation de rites inhérents au registre courtois. La notion d' « imaginaire social » développée par Maurice Godelier prend ici tout son sens, puisque les relations rituelles entre seigneur et vassal à l'intérieur du modèle féodal, sont métamorphosées, transposées à la dame devenue *domina* de son amant. Nous débutons cette partie par une analyse introductive des représentations de l'hommage. En considérant les gestes de soumission, d'acceptation et d'autorité émanant du couple figuré, nous démontrons la façon dont l'image d'une figure féminine souveraine et de son impétrant agenouillé agit comme la relecture visuelle de certains codes sociaux inhérents aux rituels vassaliques.

Le quatrième chapitre est consacré à la place de la dame au cœur de certaines pratiques chevaleresques, de nature fictionnelles ou en lien avec un réel aristocratique. Nous y abordons premièrement la mise en scène des loisirs cynégétiques, puis des tournois et des Pas d'armes, entre manifestation d'une bravoure renégociée entre les sexes et reflets d'ambitions culturelles au service d'un pouvoir nobiliaire. Nous clôturons cette analyse par les épreuves chevaleresques, issues de la Matière de Bretagne, et révélant l'abnégation du chevalier envers sa dame.

Nous consacrons les deux derniers chapitres de cette deuxième partie à la compréhension de deux thèmes se démarquant à l'intérieur de la thèse, à savoir le don et le baiser courtois. Ces pratiques réinterprétées par la littérature médiévale et les concepteurs des images, sont également fortement influencés par les rites vassaliques et aristocratiques. Il nous apparaît judicieux de considérer le don médiéval, au regard des récents travaux d'Eliana Magnani et d'Anita Guerreau-Jalabert, comme un échange généralisé unissant la société. Le don tel que nous l'étudions dans le cinquième chapitre considère les représentations de la femme noble en posture de dédicataire, mais aussi l'image de l'offrande amoureuse, accomplie entre la dame et son soupirant. Qu'il soit de nature matérielle ou plus spirituelle et symbolique, le don courtois est avant tout un « don de soi », encouragé par la doctrine de la *fin'amor*. La pratique du baiser sur la bouche est révélatrice d'une idée de l'amour comme modèle du lien social structurant

l'ensemble de la société médiévale. Elle apparaît dans notre corpus visuel comme l'héritage d'un symbole de conciliation vassalique mais aussi comme la nouvelle étape d'un rituel amoureux, codifié par un ensemble de gestes.

La troisième partie de la thèse poursuit notre réflexion autour de l'identité de la femme aristocratique face à celle de son modèle idéel. Nous questionnons la construction de la figure de la dame sous plusieurs angles, entre métamorphose, transgression et spiritualisation. Le septième chapitre examine le rôle joué par l'aimée dans la création poétique, musicale et ludique. Il nous semble pertinent d'interroger la manière dont la dame agit en tant que muse du poète, médiatrice de connaissance et apporte une dimension civilisatrice couple courtois. Dans une telle perspective, une reconsidération de l'identité même du sujet féminin est abordée. L'instrument à cordes est-il une allégorie du corps de l'aimée et agit-il en tant que médium de sa réification ? Nous examinons enfin les représentations de la partie d'échecs, tantôt significative d'un procédé de séduction aristocratique, tantôt caractéristique d'un jeu de pouvoir les amants. Nous poursuivons cette étude à travers un huitième chapitre consacré à l'identité d'une dame spiritualisée, qu'elle soit réelle, fictive ou divinisée. Il s'agit de comprendre comment la mise en scène de son *ymage*, sa position sur un trône ou dans les nuées, rappelle l'image de la Vierge au point de susciter des gestes de prière et de célébrations semblable à ceux effectués dans le cadre de la dévotion mariale. Notre avant dernière analyse sérielle, concerne les représentations de la nudité féminine entre pudeur et transgression. À partir de l'image des amants aux bains, nous nous proposons d'observer les gestes d'intimité partagés, mais aussi l'interprétation visuelle de corps parfois peu différenciés dans leurs attributs sexués. Nous abordons la question du corps féminin dévoilé au regard, entre voyeurisme, abus sexuel et nudité du corps mort, support du *Memento Mori*. Cette approche se conclu par l'image du coït adultère face à celle de l'union licite, où désordre et contre-modèles apparaissent au regard d'une stricte codification visuelle.

Nous achevons notre thèse par un dixième et dernier chapitre consacré aux métamorphoses de la dame à travers les thématiques visuelles de sa réification. Nous analysons sa redéfinition en tant que corps social allégorique, puis l'expression symbolique de son corps à travers l'image du château assiégé et du jardin clos. Le motif du miroir est ensuite appréhendé comme vecteur d'altérité, à travers les représentations de figures féminines incarnant l'oisiveté et la luxure. Nous concluons donc ce travail en considérant une dame entièrement réifiée et peut être absente, métamorphosée en une rose innocente et surtout inconsciente du désir qu'elle suscite.

Notre sujet permet d'aborder de vastes thématiques. Celles que nous avons fixé autour des rites, de l'identité et des questions de genre, correspondent avant tout au choix d'orientation qui nous semble être le plus judicieux. Outre la France, notre corpus textuel concerne de nombreux textes initialement rédigés en Angleterre ou en Italie, en langue vernaculaire et en latins, puis traduits en moyen français avant de faire l'objet de nombreuses copies enluminées. Notre corpus iconographique est, en revanche, circonscrit à la France, selon les frontières actuelles. La raison d'une telle délimitation s'explique, en premier lieu, par la volonté d'approfondir correctement un champ iconographique déjà très riche dans cette zone géographique, et d'éviter l'approche trop superficielle d'un corpus aux multiples thématiques. En revanche, puisque nous avons privilégié la méthode d'analyse sérielle, il est possible, voire nécessaire, de considérer les miniatures issues de certains manuscrits produits hors de la France dans une perspective comparative. Leur étude permet d'observer l'importance hors-corpus de certains caractères formels se démarquant à l'intérieur des séries. En revanche, la circonscription géographique du corpus iconographique ne concerne pas l'origine des artistes ayant travaillé sur les manuscrits, tant que ceux-ci ont peint les volumes concernés en France.

La deuxième délimitation du sujet concerne la période traitée, regroupant les deux derniers siècles du Moyen Âge. Celle-ci est, en effet, riche de copies d'œuvres aux thématiques courtoises et chevaleresques. Les manuscrits enluminés du *Roman de la Rose*, sont nombreux au sein de notre corpus, comme les cycles peints du *Tristan* ou du *Lancelot en prose*. D'autres ouvrages poétiques et allégoriques voient le jour au cours des XIV^{e} et XV^{e} siècles comme l'ensemble des œuvres de Guillaume de Machaut à partir de 1350 et celles de Christine de Pizan dans les années 1400. Le courant du XV^{e} siècle est aussi favorable à plusieurs écrits allégoriques, notamment inspirés du *Roman de la Rose*, comme le *Champion des Dames* de Martin Le Franc ou le *Livre des Echecs Amoureux* d'Evrard de Conty, fréquemment traités à l'intérieur de ce travail d'étude. Le Moyen Âge tardif est enfin propice au développement de calendriers enluminés situés en première partie des bréviaires et des livres d'Heures. Ceux-ci présentent une multitude de scènes galantes où dames et amants se livrent à des promenades printanières et des divertissements aristocratiques.

Une telle délimitation du corpus convient à ce travail de thèse que nous menons aujourd'hui. Le sujet reste cependant ouvert au traitement de miniatures exécutées avant les années 1300 et après 1500. De même, nous pourrons, au terme de ce étude, envisager plus avant le cas d'œuvres exécutées dans d'autres pays de l'Occident médiéval.

Les chapitres d'ordre iconographique que nous envisageons, s'insèrent non seulement dans le questionnement du statut d'agent ou d'objet octroyé à la dame à travers les textes et les images,

mais aussi à l'intérieur d'un champ problématique plus large, d'ordre littéraire, sociologique, iconographique et anthropologique. Nous pouvons ainsi interroger au cœur de notre analyse sérielle, la manière dont les codes et les modèles de représentation de la dame idéale survivent dans le temps. De même, nous pouvons nous demander si le traitement figuratif de la dame idéelle est représentatif de la place de la femme noble dans la société du bas Moyen Âge et du rôle joué par cette dernière dans le mécénat artistique et le milieu lettré notamment.

Avant de considérer une telle ouverture, il nous appartient, cependant, de présenter plus avant les réalités sociales et l'imaginaire fictif entourant les deux figures féminines invoquées par notre sujet.

Partie I :
LE MODÈLE DE LA DAME ET SON APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE

Chapitre 1 : LA DAME, UN MODÈLE IDÉEL ? MISES EN CONTEXTE

Le concept d' « amour courtois », apparaît pour la première fois en 1883, sous la plume du médiéviste et philologue Gaston Paris dans un article sur *Le Chevalier à la charrette* de Chrétien de Troyes[29]. Le terme désigne une doctrine de l'amour émergeant dans le milieu aristocratique du XII^{e} siècle et réservée à la société de cour[30]. Poètes et musiciens de l'époque féodale parlent eux d'une *amor* au féminin, précédé de l'adjectif *fine* ou *fin*, dont l'appellation même transcenderait l'expression du désir pour une Dame aimée.

En cherchant à appréhender comment la figure de la dame s'est forgée par et à travers l'image, il est nécessaire de comprendre la manière dont les contextes littéraires, sociaux et intellectuels ont favorisé l'élaboration d'un modèle idéal, éloigné de la place réelle occupée par la femme au sein de la société médiévale.

I- La domina, la pécheresse et l'épouse

1) L'idéal social de la *fin'amor*

a) Le modèle de la dame, entre dévotion vassalique et service amoureux

Avec l'apparition de la *fin'amor*, la femme, en prenant le statut de Dame, devient, comme le souligne Jean-Charles Huchet, un « objet littéraire »[31]. S'interroger sur la situation réelle de la femme aux XIV^{e} et XV^{e} siècles à travers les seuls codes de la *fin'amor* comporte des risques d'interprétation abusive. « Création littéraire » et « objet culturel » selon Georges Duby[32], *la fin'amor* n'est, pour Anita Guerreau-Jalabert, qu'une « construction idéelle », ne reflétant nullement la réalité des relations entre hommes et femmes. Ce système ritualisé ne clarifie guère la position des femmes dans la société et leur hypothétique promotion.[33] L'idéel est défini par Maurice Godelier comme un système de représentations interprétant une réalité présente à la pensée. Ces interprétations peuvent supposer l'existence sociale d'un être invisible, même s'il

[29] PARIS Gaston, « Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac. II. Le conte de la Charrette », *Romania*, 12, 1883, p. 459-534

[30] RIBEMONT Bernard, *Sexe et amour au Moyen-âge*, Paris, éditions Klincksieck, 2007, p. 22

[31] HUCHET Jean-Charles, *L'Amour Discourtois: La « Fin'Amors » chez les premiers troubadours*, Toulouse, éditions Privat, 1987, p. 13

[32] DUBY Georges, « Le modèle courtois », dans *Histoire des femmes en Occident*, t. II, Paris, éditions Perrin, 2002, p. 327

[33] GUERREAU-JALABERT Anita, « Amour et chevalerie : un idéal social », dans « *Plus est en vous » : images de la femme au Moyen-Âge (XIIIe-XVe siècle, op.cit.*, p. 21

ne correspond à rien de tangible dans la réalité représentée[34]. La représentation de cet être issu de la pensée peut néanmoins conduire à une transformation des rapports sociaux réels. C'est pourquoi nous distinguerons tout au long de notre travail de thèse, la femme dans son genre ainsi que son environnement social, de la Dame comme représentation idéelle issue de la lyrique courtoise et parfois si proche du féminin aristocratique mis en scène.

Le personnage littéraire de la Dame, dont l'appellation est dérivée du latin *domina*, occupe un rang supposé dominant dans le jeu courtois. Inspiré de la figure de l'épouse d'un seigneur, maîtresse de maison, elle occupe un rang supérieur à celui du jeune chevalier célibataire qui espère obtenir ses faveurs. Placer la dame en position dominante est propre au modèle courtois qui s'est construit en inversant les codes établis, en inversant de l'ordre des sexes[35]. S'inspirant des rapports sociaux issus du code féodal, le jeune homme prête hommage à la Dame et devient son vassal.

Les prouesses effectuées par le chevalier le rendent digne d'être aimé. La dévotion exprimée à la dame idéelle rappelle alors celle que le vassal destine à son seigneur[36]. Par cet engagement, il choisit de vivre et mourir pour elle. La relation que le couple alors entretient apparaît comme librement consentie. La soumission dont il fait preuve n'est cependant, pour Georges Duby, qu'un stratagème, une feinte pour mieux s'introduire auprès d'elle.[37] Cette servitude ne serait donc qu'une posture et ne témoignerait pas d'une soudaine évolution des mentalités au sein de la société aristocratique. Cette interprétation peut s'avérer exacte dans certains cas où le pouvoir réel de la dame dans son rang social est moins significatif. Pourtant, comme nous aurons l'occasion de le voir, certaines femmes telles Aliénor d'Aquitaine ou sa petite fille Marie de Champagne, exerceront une grande influence sur l'art et la politique.

L'épreuve littéraire montrant un chevalier à la conquête de l'inaccessible dame, présente de nombreuses étapes ritualisées, durant lesquelles les sentiments de l'homme oscillent entre l'espoir et la souffrance face aux atermoiements de la dame. La joie et l'angoisse l'accompagnent ainsi sur le chemin vers l'aimée jusqu'à l'*assag*, étonnante épreuve de chasteté où il doit maîtriser son désir tout en restant couché nu près de sa dame. Le troubadour Arnaut Daniel témoigne de ce vœu : « *Veuille Dieu, s'il Lui plaît que nous demeurions couchés, moi et ma dame, dans la chambre où nous avons fixé notre rendez-vous, afin que je découvre son beau*

[34] GODELIER Maurice, *L'idéel et le matériel*, *op.cit.*, p. 199-200

[35] SOT Michel, BOUDET Jean-Patrice, GUERREAU-JALABERT Anita, *Histoire culturelle de la France, tome 1 : Le Moyen Âge*, Paris, éditions du Seuil, 1997, p. 238

[36] CAZENAVE Michel, POIRION Daniel, STRUBEL Armand, ZINK Michel, *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, Paris, éditions Philippe Lebaud, 1997, p. 205. Ce système idéalisé emprunte notamment aux codes féodaux la cérémonie de l'hommage (agenouillement) ou celle du baiser.

[37] DUBY Georges, « Le modèle courtois », dans *Histoire des femmes en Occident*, *op.cit.*, p. 324

corps, au milieu des baisers et des rires, et le contemple à la lueur de la lampe.[38] » La réalisation de cet amour se nomme *joy*, terme exprimant à la fois la tension Seconde Pqu'implique pour l'amant le difficile chemin de la conquête et l'extase dans laquelle il parvient à ses fins. Dans l'inquiétude constante de perdre les faveurs de sa bien-aimée, l'amant est soumis à l'autorité de son inaccessible Dame. Pour être digne d'elle, il doit accomplir un certain nombre d'épreuves, comportement qui le valorise à son tour.

Les étapes auxquelles il doit se soumettre retardent l'assouvissement d'un plaisir, constamment différé. Il se doit de garder la maîtrise de son corps et trouve son idéal dans l'attente et la frustration. L'idéal inaccessible incarné par la figure littéraire de la Dame ne renvoie-t-il pas à un prétexte pour aimer l'amour plus que les femmes ? Un tel comportement révèle la nature onirique de la *fin'amor*, conférant à la femme un pouvoir certain mais confiné dans l'imaginaire et le jeu.[39] Pris dans les tourments de la tentation et du danger, le jeune homme apprend à se maîtriser, à dominer son désir. La littérature du XII[e] siècle présente souvent le féminin comme un objet de la *fin'amor,* soumis aux règles sociales. Mais si la description de la dame se résume généralement à quelques traits physiques, certains poètes comme le trouvère Conon de Béthune n'hésitent pas à évoquer par exemple « … *sa bele bouchete / Et si vair oeill bel et riant et cler*[40] ». La dame, chantée pour le prestige de son rang et pour ses qualités morales, est d'autant plus louée pour la beauté de son corps[41]. En revanche, la prise de parole reste masculine. L'homme parle, désire et reste l'unique sujet de l'échange amoureux[42], là où la dame n'est plus qu'une figure littéraire. Georges Duby envisage la dame courtoise comme un leurre destiné à éveiller chez le chevalier un élan de progrès et des valeurs civilisatrices[43]. Cette position restreint malgré tout l'idée d'un pouvoir des femmes à l'époque médiéval. Le passage à l'amour est vu par Martin Aurell comme une réalité anthropologique,[44] trouvant probablement son origine dans la renaissance intellectuelle du XII[e] siècle. Construction culturelle, la *fin'amor* s'inscrit également dans l'évolution de la société médiévale et trouve une place idéale dans le jeu des rapports sociaux de l'aristocratie. Eliane Viennot considère que les épreuves auxquelles

---

[38] *Arnaut Daniel, Jaeschle XII, 28-32*

[39] DUBY Georges, « Le modèle courtois », dans *Histoire des femmes en Occident, op.cit.,* p. 325

[40] ROSENBERG Samuel N., TISCHLER Hans, GROSSEL Marie-Geneviève, *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*, Paris, Livre de Poche, 1995, p. 390

[41] GUERREAU-JALABERT Anita, « Aimer de fin cuer. Le cœur dans la thématique courtoise », dans *Micrologus : Natura, Scienze e Societa Medievali*, Tome XI, 2003, p. 351

[42] CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Chevaleresses : Une chevalerie au féminin*, Paris, éditions Perrin, 2013, p. 18

[43] DUBY Georges, *Mâle Moyen Âge: De l'amour et autres essais*, Paris, éditions Flammarion, 1988, p. 76-77

[44] AURELL Martin, *Le chevalier lettré : Savoir et conduite de l'aristocratie aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris, éditions Fayard, 2011, p. 381-382

la dame soumet l'amant n'ont rien d'un jeu hypocrite. La dame fait preuve de prudence lorsqu'elle s'engage dans une relation non prévue par le système matrimonial[45], la rareté des étreintes adultérines relevant également de contraintes sociales et spatiales.

b) Fin'amor et société

Le surgissement de la poésie des troubadours peut s'expliquer par des facteurs sociaux et historiques propres à la société occitane. La nature même des usages matrimoniaux, des conditions d'éducation et des structures de parenté[46] a pu favoriser l'émergence de la *fin'amor* dans l'Occitanie du début du XII^{e} siècle offrant alors, comme le précise Jean-Charles Huchet, « un tissu sociologique et institutionnel favorable »[47]. De même, la religion y apparaît souvent moins dogmatique et les relations féodales moins marquées que dans le nord de la France.

Michel Zink ne distingue dans la *fin'amor* aucun caractère populaire. Les poèmes complexes, raffinés et hermétiques des troubadours relèvent d'une nature résolument aristocratique[48].

Si les poètes occitans ne disposent pas tous d'une ascendance noble, les dames à qui ils destinent leurs créations appartiennent à une classe sociale qui les place en position de supériorité. Le caractère aristocratique de la Dame médiévale avait déjà été établi par Joan Kelly qui voyait, dans un amour courtois lié aux valeurs des élites féodales, une expression féminine de la sexualité dans l'amour.[49]

La versification complexe adoptée par les troubadours semble incarner la tension de l'amour et le déchirement du désir.[50] En aimant une dame d'un rang social supérieur, mariée à un seigneur, le poète provoque, dans son chant d'amour profane où la femme est vénérée, une véritable renversement des rapports sociaux[51]. La soumission de l'amant à sa dame entre, selon Anita Guerreau-Jalabert, dans une « inversion du rapport homme-femme ». Cette relation n'est cependant pas vécue comme dégradante mais s'affirme comme la marque de la valeur et de la perfection chevaleresque.[52]

---

[45] VIENNOT Eliane, *La France, les femmes et le pouvoir : L'invention de la loi salique (V^{e}- XVI^{e} siècle)*, Paris, éditions Perrin, 2006, p. 151-152

[46] ZINK Michel, *Littérature française du Moyen-âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 115

[47] HUCHET Jean-Charles, *op.cit*., p. 14

[48] ZINK Michel, *Littérature française du Moyen-âge, op.cit*., p. 99-100

[49] CASSAGNES-BROUQUET Sophie, KLAPISCH-ZUBER Christiane et STEINBERG Sylvie, « Sur les traces de Joan Kelly », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 32 | 2010, mis en ligne le 31 décembre 2012, p. 21

[50] ZINK Michel, *Littérature française du Moyen-âge, op.cit.*, p. 108

[51] HUCHET Jean-Charles, *op.cit*., p. 14

[52] GUERREAU-JALABERT Anita, « Amour et chevalerie : un idéal social », *op.cit*., p. 20

La *fin'amor* ne peut revêtir qu'une dimension extraconjugale, le mariage ne constituant pas un cadre d'épanouissement du sentiment amoureux. Le choix d'une épouse, donc en principe inaccessible suivant les interdits de la société lignagère, plonge les amants dans une situation d'adultère. Pourquoi donc une telle prise de risques ? Pour Georges Duby, la *fin'amor* est « une joute »[53], un jeu, l'exact pendant d'un tournoi au cours duquel l'homme affronte avec excitation les périls d'une situation subversive.

L'aristocratie féodale rassemble autour du seigneur et de son épouse une société chevaleresque composée de jeunes mâles réduits au célibat par la politique successorale des lignées nobiliaires.[54] Le chevalier-poète, vassal de son suzerain est aussi le vassal de son épouse qui devient ainsi la Dame convoitée. Les rapports amoureux des amants se fondent donc dans la logique des rapports féodaux.

À la suite des études menées par Erich Köhler, Martin Aurell constate que cet amour adressé à l'épouse du seigneur équivaut à reconnaître envers lui une situation de dépendance[55] et à manifester un dévouement entier à son égard.

L'état de turbulence présent chez les « jeunes » ou *juvenes*, tel que les définit Georges Duby, est une conséquence des restrictions de nuptialité[56] auxquelles les cadets des familles devaient se plier. Désireux de maintenir auprès de lui la force vive d'une jeunesse dévouée, le seigneur se devait de réguler l'attirance que les femmes nobles suscitaient chez ses chevaliers. Les codes de la *fin'amor* venaient à point pour réglementer cet ardent désir qui aurait mis à mal les fondements de l'aristocratie militaire. L'amour adultère, considéré traditionnellement[57] comme revêtant un aspect essentiel de la *fin'amor* était, dans la réalité sociale, sévèrement puni[58]. Une passion consommée avec la femme d'un seigneur était ainsi considérée comme un crime à l'encontre de celui-ci. En mettant sa femme en valeur aux yeux des chevaliers, le châtelain prenait le risque de voir éclore une relation adultérine, mais il s'agissait avant tout d'un stratagème destiné à contrôler l'élite chevaleresque placée sous son autorité. Louis-Georges Tin fait le parallèle entre l'amour des chevaliers pour la dame dans la société courtoise et les amitiés masculines du Haut Moyen-âge. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agissait de renforcer

[53] DUBY Georges, *Mâle Moyen Âge, op.cit*., p. 75-76
[54] DUBY Georges, « Le modèle courtois », dans *Histoire des femmes en Occident, op.cit*., p. 334-335
[55] AURELL Martin, *La noblesse en Occident (Ve-XVe siècle)*, Paris, éditions Armand Colin, 1996, p. 108
[56] DUBY Georges, *L'histoire continue*, Paris, Editions Odile Jacob, 1991, p. 207
[57] Notamment par Joan KELLY-GADOL à la fin des années 1970 dans "Did Women Have a Renaissance?", *Becoming visible: Women in european history*, Renate Bridenthal et Claudia Koonz éd., Boston, Houghton Mifflin Co., 1977, p. 178-184
[58] CASSAGNES-BROUQUET Sophie, KLAPISCH-ZUBER Christiane et STEINBERG Sylvie, « Sur les traces de Joan Kelly », *op.cit.*, p. 24

l'autorité du suzerain[59]. Selon L.G Tin, la culture hétérosexuelle qui succédait à la culture homosociale se trouvait donc elle aussi au service du pouvoir. Cette affirmation mérite cependant d'être reconsidérée. En effet, la forte valorisation du couple hétérosexuel est bien antérieure au XII^{e} siècle. Le christianisme, dès ses fondements, vient rappeler aux chrétiens que l'acte charnel est un acte hétérosexuel. Au cours du « moment grégorien », le changement que l'on observe est une opposition plus radicale entre clercs et laïcs, liée à la mise en place d'un double modèle normatif : à la fois une désexualisation des clercs (condition de supériorité), et une hétérosexualité laïque à l'intérieur du mariage, qui devient un sacrement, dans le seul but de procréer. Ce système exclue plus radicalement qu'auparavant toute autre forme de sexualité, homosexuelle ou hétérosexuelle. Si certains textes de fiction chevaleresque peuvent incluerent certains caractères homosociaux, la société décrite reste plutôt mixte, et la présence féminine demeure très forte.

c) La femme aristocratique

Au Moyen âge, les familles aristocratiques prennent le soin de ne marier qu'un seul garçon afin d'éviter le fractionnement de leur patrimoine. Cette disposition prive la très forte majorité des mâles adultes d'une femme légitime. Jaloux de ceux qui en possèdent une, ils rêvent de recevoir eux aussi une épouse, sinon de la prendre de force.[60]. Le jeu courtois où la dame accepte l'hommage de ces jeunes nobles sans tenir compte de leur situation de fortune révèle chez eux un rêve d'hypergamie[61], soit un désir de choisir son conjoint dans un groupe social supérieur. La dame est conviée à se parer, à jouer de ses attraits, à se refuser puis à se donner progressivement, afin que, dans un climat de tentation et de danger, le chevalier apprenne à maîtriser et à dominer son désir.[62] Pressurant le pays plus qu'ils ne le protègent, les chevaliers ont-ils cependant le temps de nouer des liens d'amour avec une dame de rang supérieur au leur qui les inviterait à se surpasser, exigeant d'eux fidélité et dévouement en échange de rares récompenses charnelles ? La plupart se signalent plutôt par « l'intempérance de leurs reins » telle que la qualifie Dominique Barthelemy, auprès de filles de rang modeste dont ils s'efforcent ensuite de pousser les bâtards dans le giron de la chevalerie ou du clergé.[63] En proposant

[59] TIN Louis-Georges, « Moyen Âge : De la culture homosociale à la culture hétérosexuelle », dans *L'invention de la culture hétérosexuelle*, n° 249, Paris, éditions Autrement, 2008, p. 41
[60] DUBY Georges, *Dames du XII^{e} siècle : I. Héloïse, Aliénor, Iseut et quelques autres*, *op.cit.*, p. 111-112
[61] KÖHLER Erich, *L'aventure chevaleresque : Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, éditions Gallimard, 1974
[62] DUBY Georges, *Mâle Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 75-77
[63] BARTHELEMY Dominique, *La chevalerie: De la Germanie antique à la France du XIIe siècle*, Paris, Librairie

d'assiéger une dame mariée, inaccessible et protégée par les interdits les plus stricts, la poésie de la *fin'amor* apparaît alors, au sein des cours seigneuriales, comme un moyen de contrôler les pulsions d'un jeune homme en proie à son désir. Chevaliers célibataires, privés de terres et de femme, ils poursuivent dames et demoiselles de leur assiduité, occasionnant un désordre qu'il importe de contenir. Pourtant, ces jeunes gens qui excellent dans l'art de combattre et assurent la protection du seigneur, lui sont indispensables dans l'exercice de son autorité. Suivant le modèle aristocratique, la femme du seigneur est soumise à son mari mais dispose d'un certain pouvoir. Georges Duby considère qu'en tant qu'épouse du chef du domaine seigneurial, elle exerce un ascendant sur des hommes moins âgés qu'elle et inexpérimentés. Rivalisant entre eux dans l'espoir de gagner les faveurs de leur maître, ces jeunes chevaliers jettent leur dévolu sur son épouse qui devient alors la médiatrice involontaire[64] de leurs ambitions. L'étude américaine *The Power of Women Through the Family in Medieval Europe, 500-1100*, signalée par Sophie Cassagnes-Brouquet, confirme la thèse de Georges Duby à propos du rôle joué par l'autorité monarchique face aux puissances féodales au XII^{e} siècle[65]. Ce renversement de la puissance seigneuriale aurait ainsi signifié la fin de la présence des femmes sur la scène politique française. Pourtant, des études plus récentes consacrées aux femmes de l'aristocratie au Moyen Âge remettent en cause cette théorie[66]. En effet, si les gouvernements des villes excluent les femmes du pouvoir, il n'en va pas de même dans l'application du droit féodal, royal, civil ou canonique. Didier Lett rappelle que, dans l'Occident médiéval, en l'absence de descendance masculine, les héritières de second rang ont la possibilité d'acquérir le fief familial principal, le nom et les armes du père[67]. La femme n'est pas le passif instrument d'un chef lignager. En l'absence de son mari, elle est responsable de l'économie de la maisonnée. Georges Duby souligne également que lui sont soumis serviteurs, filles et sœurs des vassaux dont elle gère l'éducation ainsi que les jeunes chevaliers qui certes la désirent mais dont elle a dirigé l'apprentissage. Les hommes qui occupaient le premier rang de la scène du pouvoir n'exerçaient pas une domination aussi ferme qu'ils le prétendaient[68]. Au regard d'études nouvelles, les

Arthème Fayard, 2007, p. 311-312

[64] DUBY Georges, « Le modèle courtois », dans *Histoire des Femmes en Occident, op.cit.,* p. 335

[65] MCNAMARA Jo Ann, WEMPLE Suzanne, « The Power of Women Through the Family in Medieval Europe, 500-1100 », dans ERLER Mary, KOWALESKI Maryanne, *Women and Power in the Middle Ages, op.cit.*, p. 83-101

[66] CASSAGNES-BROUQUET Sophie, KLAPISCH-ZUBER Christiane et STEINBERG Sylvie, « Sur les traces de Joan Kelly », *op.cit*., p. 27

[67] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge : Histoire du genre, XIIe-XVe siècle*, Paris, Editions Armand Colin, 2013, p. 138-139

[68] POLY Jean-Pierre, *Le chemin des amours barbares : Genèse médiévale de la sexualité européenne*, Paris, éditions Perrin, 2003, p. 454-455

femmes de l'aristocratie ne peuvent être considérées comme dénuées de pouvoir économique et politique. Nombreuses sont celles qui participent à la vie de leur seigneurie[69] et mènent une activité de mécène, telle la vicomtesse Ermengarde de Narbonne. Protectrice des poètes, elle gère également les relations diplomatiques en Languedoc. Dans sa chanson *La dousa votz ai auzida*, le troubadour Bernard de Ventadour évoquera élogieusement « *ma dame de Narbonne dont chaque geste est si parfait que l'on ne peut médire sur son compte*[70] ». Les comtesses de Flandre, de Champagne ou encore de Brabant sont également autant de femmes exerçant un rôle majeur dans le système féodal masculin[71]. Chartes, reconstitutions de biographies ou encore chroniques témoignent de ces figures de pouvoir dont l'importance à souvent fait l'objet de controverses chez les historiens.

d) Une mystique de l'amour

Un idéal courtois aux valeurs profanes ou religieuses ? La question a été récemment soulevée par Martin Aurell, tant la frontière entre pensée chevaleresque et pensée cléricale semble mince. La tonalité chrétienne se présente en effet, au sein des œuvres, selon un degré plus ou moins élevé en fonction de leurs auteurs[72]. C'est le cas du troubadour et clerc Arnaut de Mareuil qui dans son ouvrage *Ensenhamen (*Enseignement), indique comment mener une vie courtoise.
Comment cette religion de l'amour et ce culte profane du désir ont-ils pu connaître un tel développement au cœur d'un Moyen-Âge profondément chrétien ? Selon Jean-Charles Huchet, la « mystique de l'amour » des troubadours, se rapproche d'un certain mysticisme chrétien[73]. L'amour porté à la figure littéraire de l'inaccessible Dame, l'inspiration qu'elle suscite pour le poète et la ferveur dont elle fait l'objet, confèrent à la *fin'amor* une dimension spirituelle. Dans la pensée chrétienne, l'amour concerne en premier lieu l'amour de Dieu, l'amour charnel entre hommes et femmes étant le plus souvent considéré en opposition à cet amour spirituel. Selon le modèle clérical, l'être humain est composé de deux éléments : l'âme (*anima*) et le corps (*corpus*). Considéré comme la part la plus honteuse de la *persona,* le corps est une enveloppe terrestre liée au pêché et vouée à disparaître, au contraire de l'âme immortelle. Jérôme Baschet rappelle que la dualité corps/âme doit être également référée à la ternarité corps/âme/Dieu. Il

[69] CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Chevaleresses, op.cit*., p. 19-20
[70] « *midons a Narbona / que tuih sei faih son enter / c'om no·n pot dire folatge* » : Traduction française dans CHEYETTE Fredric L., *Ermengarde de Narbonne et le monde des troubadours*, Paris, éditions Perrin, 2006, p. 251
[71] CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Chevaleresses, op.cit*., p. 19-20
[72] AURELL Martin, *Le chevalier lettré, op.cit.*, p. 322-323
[73] HUCHET Jean-Charles, *op.cit*., p. 15

est, en effet, essentiel que l'âme partage un caractère avec le corps et un autre avec Dieu. Assurée d'une position médiane, l'âme est plus parfaite que le corps mais moins que Dieu[74]. Cette dualité se retrouve dans les rapports entre les hommes et les femmes et dans les relations de parenté au sein de la société médiévale. Associé à la chair (*caro*) et souvent diabolisé, le corps de la femme, étroitement surveillé, suscite la méfiance. Dès lors, les discours médiévaux font beaucoup plus état du corps féminin que de celui de son homologue masculin. Placé par analogie du côté de l'esprit (*spiritus*), le corps de l'homme donne lieu à un jugement plus positif.[75] Face à cette opposition *spiritus/caro,* Jean Wirth envisage « l'exaltation hyperbolique » de la Dame dans la *fin'amor* comme une tentative de spiritualisation de l'amour charnel.[76] L'Église, dont la mission était de réglementer les mœurs sexuelles, ne pouvait que désapprouver les codes de la *fin'amor*. Cette apologie de l'amour charnel, cette dévotion pour une entité abstraite remettaient donc en question la domination de l'Église.[77] Outre l'adultère courtois, les membres du clergé condamnèrent cette promotion de l'amour hétérosexuel qui tentait de supplanter l'amour de Dieu et d'arracher l'homme à sa vocation spirituelle.[78] À l'*amor*, symbole de passion dévorante est préféré la *caritas*, vertu de dévotion[79] impliquant une sensibilité à l'égard du prochain affranchie de tout penchant sexuel. Dans ses *Confessions,* saint Augustin condamne avec force la concupiscence. Celle-ci se révèle très tôt. Si le corps d'un être humain en bas-âge est encore innocent, son âme ne l'est pas : « *Quel fut alors mon péché? Etait-ce de désirer le lait maternel avec trop d'empressement et de larmes? Si je me jetais aujourd'hui avec la même ardeur, non plus sur le lait maternel, mais sur l'aliment qui convient à mon âge, je m'attirerais à bon droit la risée et la réprimande. Je faisais donc alors chose blâmable*[80] ». À ses yeux, l'enfant est donc pêcheur, mais les jeunes parents sont d'autant plus condamnables. En effet, le péché sexuel auxquels ils s'adonnent se substitue à celui d'orgueil. Jean-Claude Schmitt rappelle l'importance du rôle tenu par la notion de *concupiscentia carnis* ou « concupiscence de la chair » à l'époque médiévale. Les deux termes qui la composent désignent tour à tour le désir coupable d'une âme pécheresse et le pécher du corps, instrument

[74] BASCHET Jérôme, *Corps et âmes : une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, éditions Flammarion, 2016, p. 48-49
[75] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 27
[76] WIRTH Jean, « L'image de la femme entre théologie, littérature et iconographie », dans « *Plus est en vous » : images de la femme au Moyen-Âge (XIIIe-XVe siècle), op.cit*., p. 11
[77] *Ibid*., p. 13
[78] TIN Louis-Georges, « Moyen Âge : L'Église contre le couple homme-femme », dans *L'invention de la culture hétérosexuelle, op.cit*., p. 79-80
[79] LE GOFF Jacques, TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, éditions L. Levi, 2006, p. 113
[80] *Les Confessions*, traduction de Mgr Péronne et M. le chanoine Pihan, t.1, Paris, Maison de la Bonne Presse, 1901, Livre I, chapitre VII, p. 34

tentateur[81] de l'âme corrompue. Extraconjugale, privilégiant un plaisir sexuel libéré des exigences de procréation, rendant hommage à la beauté de la Dame, la *fin'amor* exalte, selon Anita Guerreau-Jalabert, une forme de fornication présentée comme spirituelle et donnée pour image de perfection sociale et morale.[82] Cet éloge des joies charnelles connues auprès d'un modèle féminin idéal, créé donc une réflexion spirituelle autour du corps de l'aimée.

La spiritualisation de la chair apparaît néanmoins comme une notion chrétienne, le Christ et la Vierge ayant pris corps sur terre, le Verbe s'étant ainsi fait chair. Au contraire, la *fin'amor* entend donner une valeur spirituelle à une sexualité hors-normes. L'inversion du charnel et du spirituel provoquée par la mise en position dominante de la Dame conduit à une mise en relief des valeurs spirituelles de l'amour courtois. Le désir sexuel est ainsi envisagé comme une ascèse[83], l'union charnelle étant son aboutissement.

Le culte voué à la Dame et à l'amour charnel dont elle est le symbole, a permis l'invention, au sein du couple et du monde chevaleresques, d'une figure féminine idéelle. La *fin'amor* construit donc un modèle de relations sociales reposant sur une réorganisation du rapport chair/esprit.[84] Alliant de façon singulière le charnel et le spirituel, la Dame a joui d'une valorisation lui conférant un statut favorable sans commune mesure avec celui de la femme des cours seigneuriales.

2) Le regard des clercs sur l'amour et les femmes

a) De la leçon d'amour à la codification chevaleresque

Réunis sous l'appellation de « clercs », les sages, les théologiens et les moralistes médiévaux sont formés dans le cadre de l'Église mais ne sont pas à son service exclusif. Ils sont issus de classes sociales différentes et fréquentent parfois les cours des puissants. Lecteurs des Saintes Écritures, ils sont également férus de culture latine antique dont ils essaient d'imiter les compositions. À partir du XII^{e} siècle, ils s'inspirent d'Ovide pour écrire une profusion d'œuvres didactiques sur l'amour intitulées *Arts amatoria* ou *Ars amandi*.

Si la *fin'amor* des troubadours, chantée en langue d'oc, revendiquait le caractère positif du désir, les traités en latin des clercs délivrent un message ambigu qui finit par entrer en opposition

[81] SCHMITT Jean-Claude, « Corps et âme », dans LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, BARTHELEMY Dominique, dir., *Dictionnaire Raisonné de l'Occident Médiéval*, op.cit., p. 233
[82] GUERREAU-JALABERT Anita, « Amour et chevalerie : un idéal social », *op.cit*., p. 22
[83] SOT Michel, BOUDET Jean-Patrice, GUERREAU-JALABERT Anita, *op.cit.*, p. 238-239
[84] GUERREAU-JALABERT Anita, « Amour et chevalerie : un idéal social », *op.cit*., p. 22

avec cet amour profane. Après avoir exposé les règles régissant l'amour porté à une femme, ils le condamnent au nom d'une morale de la continence. La valorisation courtoise de la femme, voulue comme une « réaction anti-ascétique »[85] se heurte donc à la réprobation des clercs : « *Nous savons en toute certitude que Dieu en personne est la source et le principe de la chasteté et de la pudeur, et nous connaissons aussi, suivant le témoignage des Saintes Ecritures, que le diable est le créateur de l'amour et de la luxure.*[86] ». Malgré tout l'intérêt qu'ils portent dans leurs écrits à la question de l'amour, ils vouent, en fin de compte, une véritable hostilité[87] à cette culture tournée vers le culte de la Dame, dont l'image perdurera pourtant au-delà de la fin du Moyen Âge.

Au service de la comtesse Marie de Champagne, fille de Louis VII et d'Aliénor d'Aquitaine, André Le Chapelain est l'auteur d'un *Tractatus de Arte honeste amandi*, traité sur l'amour écrit en latin vers 1184. S'inspirant d'Ovide et de son *Ars amandi* (« Art d'aimer ») auquel fait suite *Remedia amoris* (« Remèdes contre l'amour »), ce clerc parisien propose une codification de la *fin'amor*[88]. L'ouvrage est divisé en trois livres. Fidèle à l'esprit de la *fin'amor*, le premier livre propose une véritable typologie, selon la classe sociale, des stratégies de séduction à adopter à l'égard d'une Dame. La seconde partie du traité, *Comment maintenir l'amour ?*, apparaît comme une rétractation du clerc, « effrayé de son exaltation première ».[89] Elle expose vingt-et-un *jugements d'amour* qui auraient été prononcés par trois grandes dames du royaume de France : Aliénor d'Aquitaine, Marie de Champagne et Ermengarde de Narbonne. Prenons pour exemple une question que se posent deux amants d'ascendance noble : « *Le véritable amour peut-il exister entre personnes mariées* ? La comtesse Marie de Champagne y répond en formulant un sage jugement : « *Nous disons et assurons, par la teneur des présentes, que l'amour ne peut étendre ses droits sur deux personnes mariées. En effet les amants s'accordent tout, mutuellement et gratuitement, sans être contraints par aucun motif de nécessité, tant que les époux sont tenus par devoir de subir réciproquement leurs volontés, et de ne se refuser rien les uns aux autres »… Que ce jugement, que nous avons rendu avec une extrême prudence, et d'après l'avis d'un grand nombre d'autres dames, soit pour vous d'une vérité constante et irréfragable. Ainsi jugé, l'an 1174, le 3e jour des kalendes de mai.*[90] »

---

[85] WIRTH Jean, « L'image de la femme entre théologie, littérature et iconographie », *op.cit*., p. 10

[86] André Le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, trad. BURIDAN Claude, Paris, éditions Klincksieck, 1974, Livre III, p. 191

[87] TIN Louis-Georges, « Moyen Âge : L'Église contre le couple homme-femme », *op.cit*., p. 79

[88] ZINK Michel, « Un nouvel art d'aimer », dans CAZENAVE Michel, POIRION Daniel, STRUBEL Armand, ZINK Michel, *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 22

[89] RIBEMONT Bernard, *Sexe et amour au Moyen-âge*, *op.cit*., p. 26

[90] Cité par ZINK Michel dans « Un nouvel art d'aimer », *L'Art d'aimer au Moyen Âge, op.cit.,* p. 28-29 ; André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois. op.cit*., 21 jugements p. 165 à 175

Dans le troisième livre, le clerc met en garde ses lecteurs contre les dangers de l'amour à travers des règles inspirées par le droit canon, et, en fin de compte, les invite à s'en abstenir.

Derrière cette condamnation de l'amour, se dissimule en réalité une condamnation des femmes : « *Toutes les femmes d'ailleurs ne sont pas seulement avares de nature ; elles sont aussi curieuses et médisantes de leurs pareilles ; elles sont voraces, esclaves de leur ventre ; volages, inconstantes dans leurs paroles, désobéissantes, rebelles aux interdits ; elles sont souillés par le péché d'orgueil et elles convoitent la vaine gloire ; elles sont menteuses, intempérantes, bavardes, elles ne respectent aucun secret ; elles sont luxurieuses à l'extrême, portées à tous les vices et elles n'ont enfin aucune affection véritable pour les hommes*[91]. » Une telle accumulation de vices rendrait la femme indigne de l'amour des hommes. Aux yeux des clercs qui préfèrent la sublimation spirituelle à la réalité charnelle, l'union mystique resterait donc la seule légitime.

Malgré la condamnation de l'amour avancée par l'auteur, le traité d'André Le Chapelain a été reçu comme une apologie de l'amour courtois. Le contenu des deux premiers livres proposant, entre autres, une leçon magistrale de séduction, aura finalement desservi son discours moral. Une impression d'hypocrisie prédomine toutefois, comme si le clerc avait voulu sauver in extremis les apparences[92] en prônant la chasteté après avoir promu l'art d'aimer. Cette attitude équivoque vaudra au traité une condamnation publique par l'évêque de Paris près d'un siècle plus tard.

Dès le XII^{e} siècle, des clercs traduisent du latin en langue romane des œuvres narratives de l'Antiquité, produisant ainsi les premiers « romans » français. À la dimension épique des écrits originaux, ils ajoutent une quête de l'amour et un désir absolu inspirés de la *canso* des troubadours. À partir de cette rhétorique de l'amour, le roman médiéval invente et impose pour longtemps l'association « armes et amours ».[93]

Avec Chrétien de Troyes, la matière de Bretagne sert de cadre aux relations entre la figure artificielle et littéraire du *chevalier errant* et celle de sa Dame, idéalisée et difficile à conquérir. Erich Köhler a analysé la concurrence entre la matière antique et la matière de Bretagne. En prenant de la distance avec les sources anciennes, la littérature courtoise fait prendre un tournant décisif vers l'autonomie de la culture chevaleresque.[94] En quête d'une légitimité historique et humaine, le modèle féodal trouve dans la fiction arthurienne un contexte favorable à

[91] André Le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, *op.cit*., Livre III, p. 196
[92] TIN Louis-Georges, « Moyen Âge : L'Église contre le couple homme-femme », *op.cit*., p. 82
[93] ZINK Michel, « Un nouvel art d'aimer », *op. cit*., p. 49
[94] KÖHLER Erich, *L'aventure chevaleresque*, *op.cit*., p. 60

l'affirmation d'une supériorité morale tout en présentant un contenu chrétien de bon aloi. Chrétien de Troyes, le premier, associe chevalerie et culture grâce à l'idéologie courtoise. Clerc en relation avec les cours de Flandre et de Champagne, il est notamment l'auteur du *Chevalier à la charrette*[95], dédié à la comtesse Marie de Champagne vers 1180, d'*Yvain ou le Chevalier au lion* ou encore de *Perceval ou le Conte du Graal*. À travers des thèmes comme l'aventure chevaleresque, le mariage courtois ou la quête du Graal, les œuvres de Chrétien mettent en place ce qu'Anita Guerreau-Jalabert qualifie de « synthèse idéologique »[96] destinée à résoudre les problématiques posées par la composition des groupes aristocratiques et leurs relations avec l'Église.

b) La nature de la femme

Enfermés dans leur célibat, les clercs préfèrent considérer avec distance et crainte la Femme comme une entité abstraite [97]. Le corps féminin dans la pensée médiévale est envisagé à travers ses fonctions procréatrices. Dès lors, les théologiens détracteurs de la femme font l'économie d'une réflexion sur sa psychologie et considèrent que son corps, gouverné par ses organes sexuels, échappe à la maîtrise de son esprit.[98] Les différences corporelles entre les hommes et les femmes sont inspirées de la théorie des humeurs du médecin et philosophe grec Hippocrate, dont l'influence perdurera de l'Antiquité à la Renaissance. L'homme possèderait une nature chaude et sèche justifiant sa force et son intelligence. La femme, au contraire, serait d'un tempérament froid et humide en raison de sa faiblesse et de sa timidité. Éloigné de la réalité, ce schéma du fonctionnement biologique des corps obéit, sous une fausse neutralité, à une logique masculine.[99]

Plus de cinq siècles après Hippocrate, le médecin grec Galien reprend cette théorie des humeurs, associées aux saisons et aux âges de la vie. Par ailleurs, il développe sa théorie de l'analogie s'appuyant sur l'inversion des organes sexuels, externes chez l'homme et internes chez la femme. Dans *De l'utilité des parties du corps,* il écrit : « *Toutes les parties de l'homme se trouvent aussi chez la femme. Il n'y a de différence qu'en un point, et il faut s'en souvenir dans*

[95] Deux remaniements différents de l'œuvre seront insérés dans le cycle du *Lancelot en prose* : notice de Laurent Brun et coll. dans les Archives de la littérature du Moyen Âge : http://www.arlima.net/ad/chretien_de_troyes.html#cha

[96] SOT Michel, BOUDET Jean-Patrice, GUERREAU-JALABERT Anita, *op.cit.*, p. 224

[97] DALARUN Jacques, « Regards de clercs », dans *Histoire des femmes en Occident, op.cit.,* p. 33

[98] THOMASSET Claude, « De la nature féminine », dans *Histoire des femmes en Occident, op.cit.,* p. 65-66

[99] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge, op.cit.*, p. 28

tout le raisonnement, c'est que les parties de la femme sont internes et celles de l'homme externes, à partir de la région dite périnée.[100] »

À partir de ce schéma, les théologiens médiévaux voient dans la femme un produit second, inférieur à l'homme.[101] Le corps masculin sert donc de référence, de modèle au détriment du corps féminin qui, outre son *tempérament* à la subordination, suscite autant le malaise qu'un dégoût stimulé par l'ignorance de son fonctionnement interne. Pire encore, dans certains traités de médecine, si l'on exclut les chapitres portant sur des questions essentiellement d'ordre gynécologique (notamment à propos du rôle des menstrues) ou procréatifs, la réflexion autour de la femme tourne court et s'épuise, comme si, finalement, le corps féminin n'existait pas.[102]

À propos de la difficulté des médecins médiévaux à appréhender l'anatomie féminine, Claude Thomasset définit l'origine d'une telle lecture à travers le principe de l'analogie soumettant le corps de la femme à l'idéal incarné par celui de son homologue masculin, à savoir le principe de finalité en vigueur dans la pensée théologique et le principe de la soumission absolue à l'autorité masculine et divine.[103]

Inspiré par la pensée aristotélicienne, le théologien Albert le Grand émet un commentaire sur le traité *De Animalibus* du philosophe grec, dont le contenu reste essentiel pour comprendre de quelle manière un religieux et scientifique du XIII^{e} siècle se représentait la femme. Son analyse des rapports féminin/masculin et du vieillissement des deux sexes procède d'une large inégalité. Selon lui, les hommes vieillissent à cause d'une activité sexuelle trop soutenue et les femmes de nombreuses grossesses à répétition. Les « efforts » des hommes sont donc sexuels[104], ce qui leur confère un avantage certain sur les femmes qui restent soumises aux lois de la reproduction.

Au cours de seconde moitié du XIII^{e} siècle se développe un savoir encyclopédique vulgarisé destiné à être diffusé auprès d'un public cultivé. Ainsi le *Speculum Naturale* de Vincent de Beauvais ou le *De proprietatibus rerum* de Barthélemy l'Anglais étudient notamment le processus de procréation, de grossesse, et traitent avec attention de l'anatomie et de la physiologie féminine[105]. Rédigé entre 1303 et 1305, le *Practica dicta Lilium medicinae* du médecin montpelliérain Bernard de Gordon offre un discours didactique à un destinataire fictif, toujours masculin. Le discours est révélateur d'une conception de la femme, celle,

[100] Galien, *Œuvres médicales choisies I : De l'utilité des parties du corps humain*, traduction de DAREMBERG Charles, Paris, éditions Gallimard, 2004, Livre XIV, Chapitre V, p. 266-267
[101] THOMASSET Claude, « De la nature féminine », *op.cit.*, p. 69
[102] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 32
[103] THOMASSET Claude, « De la nature féminine », *op.cit.*, p. 69
[104] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 33
[105] THOMASSET Claude, « De la nature féminine », *op.cit.*, p. 68

physiologique, faisant d'elle une machine dangereuse[106]. Partisan de l'existence du sperme féminin, il le qualifie d' « *indigeste et aquatique* » quand celui de l'homme, de bien meilleure qualité, s'avère être « *glanduleux et blanc*[107] ». Est également dénoncée toute forme de rétention biologique, la femme non fécondée pouvant donner « naissance » à une masse de chair appelée *Môle*[108]. Au rejet des secrétions impures se mêle alors la crainte médiévale de l'informe. Le contenu misogyne du discours est révélateur d'une peur de la femme ainsi que d'une vision des rapports homme/femme. Bernard de Gordon passe de la répulsion envers le genre féminin à la sollicitude pour les femmes procréant dans le cadre du mariage. Sa conception de la femme s'inscrit cependant dans une perception majoritairement présente chez les autres médecins et moralistes de son époque.

c) La femme confrontée à la vision des théologiens

Au fil des siècles, les hommes d'Église ne cessent de renforcer leur méfiance à l'égard des femmes, justifiant leur malfaisance et leur infériorité à travers un argumentaire alimenté par le perfectionnement de l'outil conceptuel.[109] Inspirés dans leur enseignement par une somme de textes valorisant la virginité, diabolisant la chair et affirmant la supériorité des hommes sur les femmes, les clercs pointent du doigt celles qu'ils considèrent comme l'incarnation de la perdition et une menace contre l'équilibre de la chrétienté. La beauté qu'elles affichent détourne l'homme de ses devoirs envers Dieu et met en péril le Salut de son âme, car dangereuses, les femmes le sont depuis le jour où Eve[110] a commis la Faute.

Usant de ses charmes comme d'un leurre, la femme est « naturellement » considérée comme portée sur la luxure. Son appétit sexuel est autant dénoncé que ses tendances à l'exhibition,

---

[106] THOMASSET Claude, « Aspects de la femme médiévale dans le « Lilium Medicinae » de Bernard de Gordon », dans DUBY Georges, *Femmes, mariages-lignages : XII^e-XIV^e siècles*, Bruxelles, De Boeck Université, 1992, p. 363

[107] *La Pratique de maistre Bernard de gordon qui s'appellez Fleur de Lys en medecine*, Lugduni, 1495, in-4°, VII, 8

[108] « *Pièce de chair laide sans figure* », ou plus concrètement polype, débris placentaires ou caillot. THOMASSET Claude, « Aspects de la femme médiévale dans le « Lilium Medicinae » de Bernard de Gordon », *op.cit*., p. 365

[109] L'HERMITE-LECLERCQ Paulette, *L'Église et les femmes dans l'Occident chrétien des origines à la fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols Publishers, 1997, p. 17

[110] Katherine Ilsley Sowley rappelle le rôle de la tradition visuelle figurant la culpabilité d'Eve par son contact avec le serpent, dont le corps reptilien est surmonté par son propre visage : ILSLEY SOWLEY Katherine, *La Tenture de la Dame à la licorne : la figure féminine au service de l'image masculine*, Thèse de doctorat en Histoire de l'Art, soutenue à Strasbourg en décembre 2012, p. 299

quand bien même cette mise à nue intervient dans un cadre médical nécessaire. Ainsi exposée à la vue masculine, elle est alors considérée comme malhonnête jusqu'à la fin de sa vie[111].

L'aristotélisme chrétien, mis en place par Albert le Grand et son élève Thomas d'Aquin, est animé par un mépris de la femme et la certitude d'une infériorité de son statut vis-à-vis de son homologue masculin[112]. D'essence incomplète et de corps passif, elle est un « *mas occasionatus* », telle que la qualifie Thomas d'Aquin, cherchant un complément chez l'homme, de nature active, complète et dominante. Au sein de l'Evangile, pourtant, cette inégalité n'est pas envisagée, le Christ considérant, au contraire, la femme comme égale de l'homme, même en cas d'adultère. Ainsi, dans le cas d'une femme prise en flagrant délit d'infidélité et condamnée à la lapidation par les Juifs, il répond « *Celui d'entre vous qui est sans péché, qu'il soit le premier à lui jeter une pierre*.[113] ». Si la loi chrétienne est en accord avec une forme d'égalité entre les sexes, les théologiens savent trouver les arguments[114] pour justifier l'infériorité de la femme. À l'aube de la chrétienté, saint Augustin considère une conception de l'humain reposant sur deux niveaux de créations, la raison et l'esprit étant admise du côté masculin, la femme héritant du corps et de la chair[115]. Thomas d'Aquin contredit les arguments du Père de l'Église, considérant l'homme comme un corps[116], l'âme ayant été créée en même temps que ce dernier. Pour autant, il ne prend guère un parti favorable pour la femme. Imparfaite de corps, elle ne peut espérer que Dieu trouve son image en elle. Etant également plus faible intellectuellement que l'homme, il est naturel qu'elle lui soit soumise[117]. Thomas d'Aquin admet pourtant que si Dieu avait voulu créer un être inférieur, il l'aurait façonné à partir des pieds de l'homme. Quand bien même la femme n'est pas née de sa tête, ce qui lui aurait assuré un statut supérieur, la côte située vers le milieu du corps à partir de laquelle elle a été façonnée, la maintient dans une certaine « égalité théorique[118] ».

L'image de la femme dans l'œuvre de Vincent de Beauvais reste marquée par le péché originel. La femme est un corps à garder des vices vers lesquels elle est si encline à basculer. Dans son étude sur le *De eruditione filiorum nobilium* écrit par le dominicain en 1248, Paulette L'hermite-

[111] Considération qui demeure jusqu'à la fin du Moyen Âge, en témoigne Boccace qui, dans le *Décameron*, ne se montre guère compatissant envers les femmes victimes de la Peste Noire de 1348 : LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 43

[112] VIENNOT Eliane, *La France, les femmes et le pouvoir*, *op.cit.*, p. 225

[113] *Jean, 8, 7* ; Au verset 11, il dira à la femme laissée sauve : « *Moi non plus, je ne te condamne pas. Va, et désormais ne pèche plus.* »

[114] METZ René, *La femme et l'enfant dans le droit canonique médiéval*, Londres, Variorum Reprints, 1985, p. 80

[115] LE GOFF Jacques, TRUONG Nicolas, *op.cit.*, p. 61

[116] *Somme théologique*, Ia, question 76 : *l'union de l'âme au corps*

[117] *Somme théologique*, Ia, question 92, article 1 *: La production de la femme*

[118] LE GOFF Jacques, TRUONG Nicolas, *op.cit.*, p. 62

Leclercq rappelle les solutions pouvant être mises en œuvres pour se protéger du corps féminin. La première est l'ascétisme qui, force de pratique, chasse le désir et soulage l'âme. Afin de ne pas succomber à sa nature, la femme doit également s'ignorer en tant que corps et se rendre invisible[119] aux autres pour ne pas les tenter. Les droits de la femme ne sont que brièvement évoqués, le mari devant traiter honorablement et chastement (« *Tractare quoque debet earn honorifice et caste*[120] ») son épouse. Les devoirs de soumission de celle-ci sont, en revanche beaucoup plus détaillés.

La vision d'une femme d'intelligence moindre, physiquement faible, d'essence instable et sans dignité s'est donc largement diffusée dans les cercles de théologiens au cours du Moyen Âge. La faute commise par Eve rend la femme coupable d'une nature trop sexuelle et l'homme devient, par conséquent, le guide[121] de cette pécheresse.

3) Entre mariage et utopie courtoise

a) Une éducation sous contrôle

L'éducation des enfants est, au Moyen Âge, une question centrale pour les représentants de l'Église, toute progéniture devant être élevée dans le respect de la loi de Dieu. Traités et sermons offrent des méthodes d'enseignement, particulièrement à destination des pères, les mères étant avant tout considérées comme des matrices dont le rôle se limite à porter à terme le fruit d'une conception commune. Accablée par une faiblesse innée[122], la femme voit son amour maternel déconsidéré au profit de celui, paternel, de son époux. Les conseils des pédagogues à destination des enfants diffèrent en fonction des sexes. Les parents doivent garder leur fille jusqu'au mariage, à savoir les empêcher de quitter leur domicile[123]. Dans *Le Livre du gouvernement des princes* ou *De regimine principum*, le théologien aristotélicien Gilles de Rome soutient que « *les femmes et même les « pucelles » sont plus dans leur maison que dehors et ne doivent pas faire les œuvres qui appartiennent à toute la communauté* [124] » La nécessité est d'autant plus

[119] L'HERMITE-LECLERCQ Paulette, « L'image de la femme dans le *De eruditione filiorum nobilium* de Vincent de Beauvais », dans ROUCHE Michel, *Mariage et sexualité au Moyen Age : Accord ou crise ?*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 259

[120] STEINER Arpad, *Vincent de Beauvais: « De eruditione filiorum nobilium »*, Cambridge, The Mediaeval Academy of America, 1938, p. 149, v. 77. Une traduction postérieure de l'œuvre en français à été réalisée vers 1370 par Jean Daudin, chanoine de la Sainte-Chapelle de Paris : notice de Laurent Brun dans les Archives de la littérature du Moyen Âge : http://www.arlima.net/il/jean_daudin.html

[121] LE GOFF Jacques, TRUONG Nicolas, *op.cit.*, p. 63

[122] ILSLEY SOWLEY Katherine, *op.cit.*, p. 330

[123] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 79

[124] Gilles de Rome, *Li Livres du gouvernement des rois*, éd. S. P. Molenaer, New York, Columbia University Press, 1899, p. 228. Le *De regimine principum* sera traduit à plusieurs reprises entre le XIIIe et le XVe siècles

grande pour l'Église de contrôler le corps d'une fille dans un âge adolescent. La perception de celle-ci repose sur une suite d'oppositions qu'a souligné Didier Lett, telle que les rapports entre autonomie et dépendance, la relation de l'âme encore naïve et du corps déjà provoquant ou de l'ambigüité dérangeante entre virginité et sensualité. « Objet du discours clérical » [125], la jeune fille renferme paradoxalement en elle la Vierge Marie, Eve, responsable de la chute de l'humanité et Madeleine, ancienne pécheresse qui rachète sa faute.

Gardée certes, mais qu'en est-il de l'accès d'une fille à l'apprentissage de la lecture et de l'écriture ? Les éducateurs médiévaux ne s'accordent pas forcément au même avis. Philippe de Novare estime qu'il ne convient pas de donner autant d'instruction aux filles qu'aux garçons[126]. La vie religieuse est alors recommandée par les membres du clergé et les pédagogues. Certaines jeunes filles ont également l'occasion de voir leur éducation prise en charge par un clerc. Parmi ces religieux, Matthieu de Ludun qui instruira les sœurs de Geoffroi le Bel ou encore le philosophe et logicien Pierre Abélard ayant pour tâche d'éduquer la jeune Héloïse. La passion amoureuse inédite vécue par ces derniers au début du XII^{e} siècle, qui donnera lieu à un riche échange épistolaire[127], contribue, par ailleurs, à hausser le maître et sa disciple au rang d'amants éternels. Tout d'abord extraconjugale, la relation d'Héloïse et Abélard est aussi nourrie par une réciprocité intellectuelle. Même après avoir prononcé les vœux de mariage et plus encore lorsqu'ils seront contraints à la séparation, Héloïse préfèrera le titre d'amie à celui d'épouse[128].

b) La courtoisie face aux exigences de la morale

par, notamment, Henri de Gauchi (1282), Gilles Deschamps (1420), Jehan Wauquelin (1450) et Charles de Saint-Gelais (1487). Au fil des traductions, son nom devient *L'Information des princes*, *Livre du régime des princes* ou *Le Livre du gouvernement des princes* : Laurent Brun et Noëlle-Laetitia Perret dans Archives de la littérature du Moyen Âge.

[125] LETT Didier, « Le corps de la jeune fille. Regards de clercs sur l'adolescente aux XII^{e}-XIV^{e} siècles », *Clio. Histoire, femmes et sociétés,* 1996, p. 9

[126] « *A fame ne doit-on apanre letres ne escrire, se ce n'est especiaument por estre nonnain ; car par lire et escrire de fame sont maint mal venu* », *Les quatre âges de l'homme*, traité moral de Philippe de Navarre publié pour la première fois d'après les manuscrits de Paris, de Londres et de Metz par Marcel de Fréville, Paris, Firmin Didot, 1888, I, 25, p. 16

[127] L'identification de la correspondance d'Héloïse et Abélard est encore sujette à controverse. Si Sylvain Piron est plutôt favorable à cette hypothèse, Guy Lobrichon reste plus sceptique en l'absence de preuves tangibles. La femme affirme sa fierté d'être la disciple du maître le plus brillant de France mais se place aussi dans une certaine forme d'égalité en admonestant son amant quand elle le juge nécessaire : CASSAGNES-BROUQUET Sophie, « Sylvain PIRON (traduites et présentées par), *Lettres des deux amants attribuées à Héloïse et Abélard*, Paris, Gallimard, NRF, 2005, 219 pages ; Guy LOBRICHON, *Héloïse, l'amour et le savoir*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 2005, 370 pages. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés,* 24, 2006

[128] « *Je n'attendais ni mariage, ni avantages matériels […]. Le nom d'épouse paraît plus sacré et plus fort ; pourtant celui d'amie m'a toujours été plus doux* ». VERDON Jean, *L'amour au Moyen Age : La chair, le sexe et le sentiment*, Paris, éditions Perrin, 2006, p. 207 à 212

Au XII[e] siècle, l'Église détermine que le mariage ne peut relever que de sa compétence. Mettant un terme à d'anciennes pratiques polygames, elle l'élève au rang de sacrement, supposant un consentement entièrement libre. Si une femme prétend qu'elle n'a pas été libre de son choix, la preuve de la consommation du mariage annulera sa doléance, sauf en cas de viol établi[129]. Une alliance monogame et indissoluble donc, qui permet également à l'Église de garder un contrôle sur les stratégies lignagères d'une noblesse féodale[130]. La règlementation stricte du mariage chrétien s'assouplira un tant soit peu au XIII[e] siècle, le conflit avec les puissances laïques souhaitant l'application d'une dissolubilité pour la maintenance de règles homogamiques[131], perdurant malgré tout. Face aux pressions religieuses et sociétales, est-il possible de s'accorder entre amour et obligations conjugales ? S'aimer librement au Moyen Âge n'est pas chose aisée. Dans le couple parental, le père a le dernier mot quant au choix du futur époux de sa fille. Quant aux mariages clandestins, les pouvoirs laïc et ecclésiastique ont toute autorité de publier des bans à l'encontre des amants en faute[132]. Lorsqu'Héloïse tombe enceinte, son oncle Fulbert exige réparation de l'honneur familial. Après un accord passé avec ce dernier, Abélard impose un mariage secret à la jeune fille qui ne peut faire entendre son choix de rester libre[133]. Certaines œuvres littéraires réconcilient pourtant mariage et courtoisie. A travers *Erec et Enide*, Chrétien de Troyes renverse, dès 1170, la doctrine courtoise contestant l'existence de l'amour au sein d'une relation matrimoniale. Ce renversement se produit jusque dans le statut social des amants. Loin d'être une Dame de rang supérieur, Enide est la fille d'un simple vavasseur, tandis qu'Erec est fils de roi. Malgré les épreuves et les péripéties qu'ils traversent, les deux époux finiront couronnés par le roi Arthur. Comme le souligne Anita Guerreau-Jalabert, Chrétien ne met pas en avant un modèle de mariage reconnu par l'institution ecclésiale mais tend bien à démontrer qu'une compatibilité est possible entre les relations chevaleresques de la *fin'amor* et les rapports hiérarchiques représentés par le lien conjugal[134]. Dans un autre genre littéraire, certains fabliaux n'hésitent pas, en revanche, à faire une véritable satire du mariage. Les couples mariés s'associent parfois pour le pire, de l'escroquerie au crime organisé. Le fabliau *D'Estormi*, analysé par Claude Thomasset, met en scène Jehan et son épouse Yfame, plongés dans la misère après avoir vécu dans l'opulence. Convoitée pour sa beauté, Yfame se voit abordée par trois

[129] L'HERMITE-LECLERCQ Paulette, *L'Église et les femmes dans l'Occident chrétien*, *op.cit.*, p. 349
[130] ILSLEY SOWLEY Katherine, *op.cit.*, p. 317
[131] LEGROS Huguette, « Parenté naturelle, alliance, parenté spirituelle : de l'inceste à la sainteté », dans *Les relations de parenté dans le monde médiéval*, actes du 14e colloque du Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, Sénéfiance n°26, Aix-en-Provence, CUERMA, 1989, p. 519-520
[132] VERDON Jean, *L'amour au Moyen Age, op.cit.*, p. 58
[133] DUBY Georges, *Dames du XIIe siècle : I. Héloïse, Aliénor, Iseut et quelques autres*, *op.cit.*, p. 85
[134] SOT Michel, BOUDET Jean-Patrice, GUERREAU-JALABERT Anita, *op.cit.*, p. 224-225

prêtres qui lui proposent une forte somme en échange de ses charmes. Elle parle de l'opportunité à son mari qui refuse mais elle parvient à le convaincre en lui proposant d'éliminer les prêtres au cours du rendez-vous. Devenu complice de sa femme, il les abat en toute impunité. Dans ce cas, le mariage est dépeint comme une association crapuleuse, la femme se servant de ses charmes pour appâter ses victimes, et le mari devenant un criminel par le biais de la persuasion féminine[135]. La femme, tant dénoncée par l'Église comme être érotique, vit dans certains fabliaux au gré de ses impulsions, outrepassant les exigences fixées d'ordinaire par le cadre sociétal. Cependant, l'ensemble des fabliaux ne vise pas à détruire l'institution du mariage. Si les fabliaux dépeignent une vision exacerbée du couple médiéval où mari et femme exercent un pouvoir équivalent, devenant parfois complices dans la luxure ou la criminalité, la réalité des relations homme/femme est toute autre. L'époque médiévale n'envisage pas de réelle égalité entre les sexes[136]. Malgré le pouvoir qu'elle peut exercer dans les domaines économique, politique ou domestique, la femme doit rester muette, respectueuse et obéissante envers son mari.

c) Consentement et stratégie lignagère

Au Haut-Moyen Âge, les puissances aristocratiques pratiquent des unions endogames, les conjoints étant issus du même groupe social. Les alliances ont tout d'abord un caractère hypogamique, l'épouse étant de rang inférieur à celui de son mari. Ces mariages, véritables arguments politiques servant les intérêts lignagers, sont vivement décriés par l'Église désirant se dresser contre un système autorisant le mariage entre cousins, la polygamie ou le remariage des divorcés. Pour cela, elle renforcera notamment l'aliénation de biens familiaux[137], comme ajout compensatoire aux donations laïques traditionnellement en usage. Dès le IX^{e} siècle[138] s'opère toutefois une inversion dans la hiérarchie des époux, la femme devenant, cette fois, de rang supérieur à celui de son conjoint. Ce modèle de mariage hypergamique se maintiendra dans le jeu courtois du XII^{e} siècle, influençant les ambitions de jeunes nobles à la recherche de dames de hautes lignées. Mais si la hiérarchie entre les époux se renverse, qu'en est-il du système lignager ? La prohibition de l'inceste est une constante dans l'Occident médiéval. Faces aux puissances nobiliaires désireuses de préserver la pureté de leur sang, l'Église impose de suivre des règles d'unions exogamiques, le conjoint devant être choisi le plus possible à

[135] THOMASSET Claude, « La satire du mariage dans les fabliaux », dans ROUCHE Michel, *Mariage et sexualité au Moyen Age, op.cit.,* p. 237-238
[136] VERDON Jean, *L'amour au Moyen Age, op.cit.*, p. 71
[137] GOODY Jack, *L'évolution de la famille et du mariage en Europe*, Paris, Armand Colin Editeur, 2012, p. 188
[138] LETT Didier, *Famille et parenté dans l'Occident médiéval Ve-XVe siècle*, Paris, éditions Hachette, 2000, p. 85

l'extérieur du groupe social. Interdisant tout d'abord des mariages au-delà du troisième degré (*geniculum*) de parenté, l'Église, lucide quant à la survivance de pratiques endogames, ne tarde pas à renforcer les limites de consanguinité des unions, jusqu'à aboutir, au XII[e] siècle, à une interdiction au septième degré de parenté[139]. L'application de telles contraintes ne tarde cependant pas à entraîner des difficultés à l'intérieur des groupes sociaux, ce dont l'Église prend conscience[140]. En 1214, le concile de Latran aboutit à un retour de l'interdit de consanguinité au quatrième degré de parenté. Quand bien même la juridiction ecclésiastique impose des interdits en matière d'affaires matrimoniales, ceux-ci n'ont, selon Anita Guerreau-Jalabert, jamais réellement eu d'impact. En ce qui concerne la considération des couples mariés pour les prescriptions canoniques, elle constate, au regard des généalogies, qu'une grande partie des cas de mariages étudiés respectent visiblement ces règles[141].

Le mariage est envisagé comme un consentement mutuel. À la fin du XI[e] siècle, Yves de Chartres, qui influencera d'ailleurs Gratien dans l'écriture de son *Décret*, considère le consentement comme un élément indispensable du mariage, un mariage monogame et indissoluble. Sans prendre ouvertement la défense des femmes, l'évêque de Chartres fait preuve d'une certaine indulgence envers elles. Brigitte Basdevant-Gaudemet, qui s'est récemment penchée sur les écrits de sa correspondance, donne l'exemple d'un homme ayant voulu contraindre une jeune fille au mariage malgré sa résistance et ses pleurs. Chez Yves de Chartres, la violence, à l'antithèse du consentement, empêche la validité du mariage[142]. La défense d'une consensualité matrimoniale se retrouve chez Thomas d'Aquin, le consentement comme la monogamie étant considérés comme naturels[143], contrairement à l'union entre proches. Un accord avec les prescriptions des canonistes se retrouve dans certaines œuvres littéraires, en particuliers les romans de couples, véritables « plaidoiries » en faveur du consentement mutuel. Un amour réciproque anime les futurs époux qui s'unissent hors du cadre des intérêts lignagers. Avec parfois l'appui d'un témoin secret, ils s'engagent à s'aimer fidèlement, envers et contre toute opposition parentale[144]. Le consentement de la jeune fille est indéniable, le mariage

[139] LEGROS Huguette, « Parenté naturelle, alliance, parenté spirituelle : de l'inceste à la sainteté », *op.cit*., p. 519

[140] John Baldwin prend pour exemple les cas des papes Alexandre III et Innocent III ayant autorisés des couples liés au troisième degré de parenté à s'unir légalement : BALDWIN John W., *Les langages de l'amour dans la France de Philippe Auguste*, Paris, éditions Fayard, 1997, p. 131

[141] GUERREAU-JALABERT Anita, « Prohibitions canoniques et stratégies matrimoniales dans l'aristocratie médiévale de la France du Nord », dans BONTE Pierre, *Epouser au plus proche : Inceste, prohibitions et stratégies matrimoniales autour de la Méditerranée*, Paris, éditions de l'EHESS, 1994, p. 302-303

[142] Ep. 166, BASDEVANT-GAUDEMET Brigitte, *Église et autorités : Etudes d'histoire de droit canonique médiéval*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006, p. 383

[143] BONNET Stéphane, *Droit et raison d'Etat*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 67

[144] OTIS-COUR Leah, « Mariage d'amour, charité et société dans les « romans de couple » médiévaux », *Le Moyen Age*, 2005/2 Tome CXI, p. 284

pouvant également être un moyen d'accéder au prestige[145]. Dans *Yvain ou le Chevalier au Lion*, Laudine consent à s'unir avec Yvain pour préserver sa seigneurie. Enide, quant à elle, sait qu'en acceptant d'épouser Erec, elle prendra le titre de reine. La question du consentement reste, en revanche, très théorique dans le milieu aristocratique. L'union à l'époque féodale est généralement une affaire conclue entre les deux pères des futurs époux. Sans que son point de vue ait été consulté, la jeune fille est alors donnée solennellement à son mari avant la fête des noces, une bénédiction rituelle du couple étant prononcée à la tombée de la nuit par le père du marié[146]. Une telle pratique se maintient encore au XV^{e} siècle, avec quelques mutations, notamment dans les milieux roturiers. Le mariage est alors négocié entre le père de la mariée ou un membre masculin de sa parenté, et son futur époux. L'écart d'âge entre les conjoints étant plus creusé, la jeune fille, à peine sortie de l'adolescence, ne peut exprimer son choix dans cet échange dont elle est pourtant « l'objet central »[147]. Un des enjeux des négociations matrimoniales est également la dot, dont le régime connaît un essor à la fin du Moyen Âge. Cet apport accordé par la parenté d'une fille en vue de son mariage devient, le moment venu, une véritable source de convoitises. On discute de la femme en jugeant sa valeur marchande. Si la jeune fille est mal dotée, elle est mariée hors de son milieu[148]. Les amants, comme le rappelle John Baldwin, restent relativement égaux sur le plan sociétal s'ils ne cherchent pas leur partenaire hors du milieu aristocratique. La littérature offre, quant à elle, de nombreux exemples de mésalliances. C'est le cas de Tristan et Iseut pour qui les différences de degrés à l'intérieur d'un même cadre nobiliaire finissent par poser un problème de « disparité sociale »[149].

Les risques de mésalliances ne touchent cependant pas uniquement les familles nobles. Claude Gauvard mentionne des cas d'avortements ou de refus de propositions de mariage, élaborés afin d'éviter de telles unions. Ces dernières, incluant des partis socialement opposés, restent tout de même assez rares[150].

[145] BALDWIN John W., *op.cit.*, p. 130
[146] POLY Jean-Pierre, *op.cit.*, p. 344
[147] LETT Didier, *Famille et parenté dans l'Occident médiéval Ve-XVe siècle*, *op.cit.*, p. 126
[148] CARON Marie-Thérèse, « Mariage et mesalliance : la difficulté d'être une femme dans la société nobiliaire française à la fin du moyen âge », dans ROUCHE Michel, HEUCLIN Jean, *La femme au Moyen-âge*, Maubeuge, Publication de la Ville de Maubeuge, 1990, p. 318
[149] BALDWIN John W., *op.cit.*, p. 105
[150] GAUVARD Claude, *« De grace especial » : crime, état et société en France à la fin du Moyen-Âge*, Vol. I, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 606-607

d) Le cadre juridique

Pour contrôler la sexualité et réglementer l'institution du mariage, l'Église utilise le droit canonique. D'inspiration augustinienne, il conçoit que les préceptes du droit doivent être tirés de la seule loi de l'Evangile[151]. Rédigé aux alentours de 1150, le *Décret* de Gratien puise son inspiration dans une multitude de sources regroupant écrits des Pères de l'Église, textes canoniques ou encore décrétales papales. À la suite des travaux d'Isidore de Séville, d'Yves de Chartres et particulièrement de Pierre Abélard, Gratien met au point une nouvelle méthode d'interprétation des sources basée sur la conciliation des canons[152]. Le *Décret* se divise essentiellement en trois parties. La deuxième partie ou *Secunda Pars* est caractérisée par une suite de Causes, trente-six au total, subdivisées en questions, dotées d'une forte signification judiciaire[153]. Les Causes 27 à 36 achevant donc la partie, forment le *de matrimonio*, traité sur le mariage. Les situations que l'auteur développe sont autant d'exemples illustrant la société de son temps. Les cas étudiés concernent aussi bien la question du mariage entre incroyants (Cause 28), le problème épineux de prendre ou non pour épouse une femme souillée par l'adultère (Cause 31), l'abstinence au sein de la relation conjugale (Cause 33) ou encore le rapt (Cause 36). Comme de nombreux canonistes, à l'image d'Yves de Chartres, Gratien considère que le mariage se forme par consentement mutuel. Il apporte cependant un point de vue nouveau à la règle du consensualisme, accordant un rôle déterminant à l'acte sexuel. Celui-ci rend, en effet, le mariage ratifié (*ratum*), puis consommé (*perfectum*), réalisant l'union sacramentelle du Christ et de l'Église[154]. Pour Gratien, la supériorité de l'homme sur la femme ne fait pas de doute. Dans la trente-troisième Cause, il reprend l'argumentaire de saint Paul voulant que l'homme soit le chef de la femme[155]. L'homme, créé à l'image de Dieu, a les pleins pouvoirs, au contraire de la femme qui n'a pas été faite à son image. Ainsi, à l'inverse de l'homme, elle doit aussi couvrir sa tête. Le devoir d'obéissance qu'un époux impose à sa femme s'applique dans de nombreux degrés du mariage. La question des vœux de continence sexuelle est, en revanche, plus complexe. La renonciation au devoir conjugal ne peut, en effet, se faire sans l'accord du partenaire, dans les deux cas de figure. Le consentement est un enjeu crucial, le vœu restant intangible une fois accordé[156] : la femme ne peut émettre le vœu de continence sans

[151] BONNET Stéphane, *op.cit.*, p. 85
[152] Stephane Bonnet rappelle que la notion d'*interpretatio* canonique ne présente cependant pas de caractère officiel, l'Evangile ne pouvant faire l'objet de corrections. BONNET Stéphane, *op.cit.*, p. 86
[153] WERCKMEISTER Jean, *Décret de Gratien, causes 27 à 36 : le mariage*, Paris, éditions du Cerf, 2011, p. 23 à 27
[154] BASDEVANT-GAUDEMET Brigitte, *Église et autorités*, *op.cit.*, p. 418
[155] « *Vir est caput mulieris* », Cause 33, question 5, C XIII, p. 556-557
[156] METZ René, *La femme et l'enfant dans le droit canonique médiéval*, *op.cit.*, p. 385-386

l'assentiment du mari et le mari sans l'assentiment de sa femme. Cette relative situation d'égalité n'est, cependant, spécifique qu'à ce domaine. La première Cause interroge la cohabitation conjugale. Gratien considère que si une femme, donnée malgré elle, continue cependant à vivre aux côtés de son mari sans essayer de s'enfuir, il pourra, « *si par la suite elle* [l']*abandonne* […] *demander qu'elle lui soit ramenée. Du fait qu'il a été si longtemps accepté, le mariage a été ratifié*.[157] ». Le délai d'annulation du mariage ne doit pas dépasser, pour les canonistes, un an et demi mais en ce qui concerne l'indissolubilité de l'union matrimoniale, Gratien se veut plus ferme que ces prédécesseurs, quitte à ce que le respect de cette règle canonique se fasse au détriment de la femme. De même, la loi ne s'applique pas de la même manière pour les vœux de continence et les vœux d'abstinence. Sans l'accord de son mari, une femme ne peut accéder à cette volonté. Si, en revanche, l'homme décide de faire choix d'abstinence, il n'aura nul besoin de demander la permission de son épouse[158]. Le cadre juridique du mariage n'accorde donc pas à la femme médiévale de droits équivalents à ceux de son mari qui garde, grâce à la prééminence des textes canoniques, la maîtrise de la sphère matrimoniale.

L'invention poétique de la Dame courtoise a créé un modèle idéal donnant l'illusion d'être en phase avec la société aristocratique des XII^{e} et XIII^{e} siècles. Les clercs ont donné de cette *fin'amor* une version plus pédagogique, ambigüe et moralisatrice tandis que les théologiens maintenaient la femme dans un état d'infériorité. L'adultère courtois peinera à trouver sa place hors de la littérature, les règles matrimoniales s'inscrivant dans un cadre juridique ne permettant pas de telles transgressions.

À la charnière des XIV^{e} et XV^{e} siècles, se développe pourtant une vision sensiblement progressiste de la femme. Quand les enjeux politiques l'écartent du pouvoir et que des querelles intellectuelles et littéraires éclatent autour de son statut, celle-ci voit se rallier à sa cause des défenseurs parfois singuliers.

[157] Cause 1, question 1, c. 111, s.v post mensem

[158] METZ René, *La femme et l'enfant dans le droit canonique médiéval*, *op.cit.*, p. 387-388

II- Misogynie ou défense des femmes

1) La vision des femmes selon les pré-humanistes

a) L'éducation des femmes : le rôle du père et du mari humaniste

Les traités d'éducation adressés aux filles ou aux femmes se multiplient à partir de la fin du XIII[e] siècle. Les pédagogues donnent des conseils relatifs aux bonnes manières et à la formation intellectuelle, morale, professionnelle ou religieuse[159]. L'éducation des garçons est bien sûr une priorité, les conseils délivrés aux filles étant différents[160]. Mais si la rigueur est de garder une fille dans le giron parental jusqu'à ses épousailles, l'opinion moraliste tend à une certaine évolution au cours du siècle suivant. En 1372, Geoffroi de la Tour Landry, petit noble angevin, écrit *Le Livre pour l'Enseignement de mes filles*, à l'intention de ses filles en âge de se marier. La volonté demeure de garder la fille de sa prédisposition naturelle et néfaste à la luxure. A propos de l'apprentissage, le chevalier fait preuve d'un avis plus souple mais néanmoins proche de celui du dominicain Vincent de Beauvais qui s'était exprimé sur la question un siècle plus tôt : « *Quant à écrire, il est préférable que la femme ne le sache pas […] mais quant à lire, il est préférable que toute femme sache car ainsi elle connaîtra mieux la foi et les périls encourus par l'âme et son salut.*[161] »

Pour étayer son argumentation, le chevalier a recours à de nombreux *exempla,* tirés de la Bible ou narrant les faits de personnages historiques et guerriers comme Boucicaut et Beaumanoir. Tout au long du récit, le ton est didactique mais avant tout exhortatoire. Le temps presse pour le chevalier vieillissant dont les filles, en âge d'être mariées, doivent être informées et se tenir prêtes au passage de l'autorité du père à celle du mari. Celui-ci offre, en effet, l'assurance d'une vie « normale » et d'une protection dans l'au-delà[162]. La petite aristocrate, future mère, bonne chrétienne et épouse exemplaire, doit donc être capable de tenir le ménage, d'obéir à son époux en acceptant un transfert de dépendance et veiller à l'éducation de ses enfants, moyen favorisant la rédemption. La place de l'enseignement des filles dans les préoccupations paternelles est, comme le rappelle Katherine Sowley, confirmée par les effets de l'humanisme[163]. Le chancelier

[159] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge, op.cit.*, p. 81
[160] En 1260, le juriste et pédagogue Philippe de Novare écrit notamment dans son traité moral *Des quatre âges de l'homme* : « Et la femme, si elle est chaste de son corps, toutes ses autres fautes restent cachées […] c'est pourquoi, il ne convient pas de donner autant d'instruction aux filles qu'aux garçons. »
[161] Cité par LETT Didier dans *Hommes et femmes au Moyen Âge, op.cit.*, p. 81
[162] LETT Didier, *Comment parler à ses filles ?*, dans *Médiévales*, N°19, 1990, p.80
[163] ILSLEY SOWLEY Katherine, *op.cit.*, p. 331

de l'université de Paris, Jean Gerson, s'illustre également comme une figure humaniste « paternelle ». D'origine modeste et aîné d'une grande fratrie, il nourrit envers ses sœurs une profonde affection. Par ses références chrétiennes, il trouve en Joseph le modèle du père irréprochable, la référence d'une nouvelle médiation[164], et en la Vierge Marie un parfait modèle à suivre pour toute femme[165]. En 1377, ayant quitté sa famille, il continue d'envoyer des lettres à ses sœurs, encore très jeunes, et leur conseille rester chaste. Il a également cœur à parler de théologie avec elles, veillant à ce qu'elles apprennent à lire et écrire en français, ce qui lui sera reproché[166]. Mais loin de plier, il défendra avec sincérité et finesse la nécessité de cet enseignement : « *Pour tant demandes ce qui vous plaira et je y respondray […] soit de la matiere que vous avez maintenant touchee, soit d'autre, car aussi je congnois asses l'amour que vous avez en moy ; or est vray que medecine ou dottrine de tant plus prouffite qu'elle vient de celluy qui est aymé*[167].» L'importance humaniste accordée au rôle du père éducateur prend effet ici chez ce frère qui accorde à l'amour une place de choix dans sa philosophie. Il va même plus loin, n'hésitant pas à encourager la diminution de l'écart entre les rôles paternels et maternels dans l'art de s'adresser aux enfants[168].

Mais si le père humaniste veille à l'éducation des jeunes filles et à la formation de la future mère, le mari humaniste en fait autant. Dans le cas du *Ménagier de Paris* écrit vers 1393, un bourgeois, également vieillissant, s'adresse à sa femme alors âgée de quinze ans. Il s'agit d'un livre d'économie domestique, rédigé sous la plume d'un homme proche de l'entourage de Charles V, exerçant sans doute une profession juridique comme celle de magistrat[169]. Les sujets traités sont variés, allant du catéchisme à l'éducation domestique, en passant par un traité de chasse au vol et un recueil complet de recettes de cuisines. Une telle somme de genres abordés est fidèle à la tradition encyclopédique des traités didactiques qui, tel le *Livre des propriétés des choses* de Bartélemy l'Anglais, connaissent un grand succès depuis le XIII^{e} siècle. Destinataire de l'ouvrage, la jeune épouse en est également commanditaire. C'est elle qui, consciente de sa jeunesse et de son manque d'expérience, aurait demandé au « ménagier » de prendre en main son éducation[170]. Le ton adopté par le bourgeois n'est pas aussi austère que celui de Geoffroi de la Tour-Landry. Parfois ironique et doté d'un certain sens de l'humour, il

[164] PAYAN Paul, *Joseph : Une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, éditions Aubier, 2006, p. 389
[165] ILSLEY SOWLEY Katherine, *op.cit.*, p. 332
[166] MAZOUR-MATUSEVICH Yelena « La position de Jean Gerson (1363-1429) envers les femmes », *Le Moyen Age,* 2/2006 (Tome CXII), p. 346
[167] JEAN GERSON, *Dialogue spirituel*, *Œuvres complètes*, t. 7, 1, p. 158-159
[168] ILSLEY SOWLEY Katherine, *op.cit.*, p. 333
[169] Il se considère ami d'un avocat au Parlement dans le huitième article du tome 1.
[170] ILSLEY SOWLEY Katherine, *op.cit.*, p. 383

s'adresse à sa femme avec modestie et délicatesse[171]. Les recommandations morales et spirituelles sont mêlées aux conseils destinés à faire d'elle une parfaite maîtresse de maison. Pourtant, il reste précautionneux dans son discours, adoucissant sa doctrine pour ne pas la heurter. Il s'agit bien d'un portrait idéal féminin qui émerge à travers le discours de l'homme : celui de la prudefemme. Dans le quatrième article du premier tome, il mentionne : « *Par le trésor trouvé ou champ de terre et par la pierre précieuse nous pouons entendre chascune bonne preudefemme ; car en quelque estat qu'elle soit, pucelle, mariée, ou vesve, elle peut être comparée au trésor et à la pierre précieuse ; […] Et, pour certain, homme en quelque estat qu'il soit, noble ou non noble, ne peut avoir meilleur tresor que de preude femme et saige* ».
Le premier humanisme de la fin du Moyen Âge marque un éloignement avec les valeurs traditionnelles de la *fin'amor* glorifiant la perfection féminine de la dame. Son idéal repose davantage sur une femme de valeur, aristocratique, dont l'application de la vertu morale[172] oscille entre une chasteté irréprochable et une sexualité indispensable à la production d'une descendance. L'originalité du *Ménagier* réside dans la formule « votre mari qui sera ». Se sachant âgé, l'auteur envisage que la jeune fille puisse se remarier après sa mort et souhaite autant que possible faire d'elle une épouse parfaite. Au-delà d'une figure paternelle bienveillante, Silvana Vecchio dresse le portrait d'un mari/maître et patron de sa femme, capable d'exiger d'elle des droits plus forts qu'elle ne pourrait en demander sur lui. « Elément passif » [173] et uniquement destiné à la procréation, elle verrait, avec la diffusion de l'idéologie des humanités sa fonction même d'éducatrice des enfants s'affaiblir au profit d'un mari décidant seul de la formation de sa progéniture.
En cette fin du Moyen Âge, il n'est pas question aux femmes d'accéder aux rangs de l'université, une mise à l'écart du savoir qui, l'affirme Didier Lett, n'est pas sans renforcer la domination masculine[174]. En 1405, dans *La Cité des Dames*, Christine de Pizan défend l'éducation des filles en donnant la parole à Dame Raison : « *Si c'était la coutume d'envoyer les petites filles à l'école et leur enseigner méthodiquement les sciences comme on le fait pour les garçons, elles apprendraient les difficultés de tous les arts et de toutes les sciences aussi bien qu'eux*.[175] » Avant de devenir une brillante femme de lettres et d'engagement politique, Christine de Pizan est la fille de Thomas de Pizan, astrologue du roi Charles V. Son père aurait

[171] BRERETON Georgina E., FERRIER Janet M., *Le Mesnagier de Paris,* Paris, Librairie Générale Française, 1994, p. 9
[172] ILSLEY SOWLEY Katherine, *op.cit*., p. 304-305
[173] VECCHIO Silvana, « La bonne épouse », op.cit., p.174 à 179
[174] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 86
[175] *La Cité des Dames*, traduction Eric Hicks & Thérèse Moreau, Paris, 1992, 91-2

volontiers transmis son savoir scientifique à un fils mais Christine, « née fille » sera élevée comme toute autre demoiselle, elle qui était pourtant différente[176]. Vers 1403, près de dix ans après la mort Thomas de Pizan en 1385, elle fera part du regret de n'avoir pu hériter de sa science dans *Le chemin de longue étude* : « *Tou m'apprist, de tout m'avisa / Mais de quanque elle devisa / Je ne pense pas a parler/ Car ne m'appartient a mesler / Des jugements de tel clergie/ Car scïence d'astrologie/ N'ay je pas l'escole apprise*.[177]» Cette mise à l'écart de certaines connaissances n'assombrira pas pour autant l'admiration qu'elle éprouvait pour ce modèle de savoir. Mais celui dont elle déplorera particulièrement la perte sera son mari, Etienne de Castel. Bénéficiant d'un office de notaire du roi, le jeune homme est un savant philosophe dont Christine reconnaît les qualités de « *chief du mainage* » mais aussi de « *jeune preudomme saige et prudent, et très amé des princes et toutes gens frequentant son dit office*[178]». Sans sa mort prématurée survenue en 1399, il aurait certainement, le suggère Françoise Autrand, appartenu au cercle des lettrés du premier humanisme[179].

b) L'exclusion des femmes de la Couronne ou la réaffirmation de la loi salique

Dans le prologue du *livre de vraye amistié*, traduction française du *De Amicitia* de Cicéron, l'humaniste Laurent de Premierfait applique la dénonciation de la convoitise du pouvoir par les femmes. Selon lui, « *quand les femmes seigneurent comme heritieres de royaume, telle seigneurie n'est pas selon vertus, mais est pour richesses et pour puissance*[180] ». Carla Bozzolo rappelle que cette position ferme adoptée par le traducteur en opposition à l'idée de succession des femmes sur le trône de France n'est pas un hasard, celui-ci évoluant dans l'entourage d'un Jean de Montreuil actualisant la loi salique dans ses traités polémiques.[181]

À l'échelle d'une commune, d'une seigneurie ou d'un royaume, la répartition des droits homme/femme est loin d'être équitable, la transmission du pouvoir s'avérant majoritairement masculine[182]. Et pour des affaires aussi délicates que celles engageant des problèmes de succession, des implications d'ordre politique et juridique entrent souvent en jeu. La loi salique est, à l'origine, un code de loi mis par écrit au V^{e} siècle pour le peuple des Francs Saliens, dont Clovis a été l'un des premiers rois. Si, dans le sixième alinéa, il est mentionné que « *la terre*

[176] AUTRAND Françoise, *Christine de Pizan : une femme en politique*, Paris, éditions Fayard, 2009, p. 75
[177] *Le chemin de longue estude*, v. 1847-53
[178] Christine de Pizan, *Le livre de l'advision Cristine*, éd. critique par RENO Christine, DULAC Liliane, Paris, Honoré Champion éditeur, 2001, p. 99
[179] AUTRAND Françoise, *Christine de Pizan : une femme en politique*, *op.cit.*, p. 78
[180] BNF, Ms. Fr. 126, ff. 153-189v
[181] BOZZOLO Carla, « La conception du pouvoir chez Laurent de Premierfait », *op.cit.*, p. 195-196
[182] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 133

salique ne passe qu'aux garçons », le code devient lettre morte après le X^e^ siècle[183], quand bien même des éléments survivront dans le droit coutumier du moyen-âge tardif. En 1328, le roi de France Charles IV décède, sans laisser de descendance masculine. Sa sœur, Isabelle de France, est amenée à régner. Pourtant, elle sera écartée au profit du frère cadet de Philippe le Bel, Philippe IV, descendant de la lignée capétienne par les hommes[184]. Comme il est mentionné dans les statuts de France, seul l'héritier mâle le plus proche du roi doit succéder au trône. L'unique statut, l'indique Ralph E. Giesey, ayant traité de la succession royale jusqu'à cette époque, est le décret de 1317[185] dont la clause mentionne que « *les femmes ne succèdent pas au trône* ». L'exclusion des femmes du trône propre à ce conflit dynastique du début du XIV^e^ siècle n'est cependant pas présente dans le texte original de la loi salique, ce qui va malgré tout donner lieu à quelques réécritures arrangeantes des décennies plus tard.

Dans un contexte de guerre et de troubles politiques, l'humaniste Jean de Montreuil, gagné par le sentiment national, souhaite inciter une opposition vive à l'encontre des Anglais. S'appuyant sur la controverse de 1328[186], il reprend une part de l'argumentaire du *Songe du Verger* évoquant « *la constitution et ordonnance bien fondée […] [selon laquelle] femme ni mâle qui ne vient que par femme ne succèdent point au royaume ni à la couronne de France*. [187] ». L'appel à la noblesse en l'ouvrage *A toute la chevalerie de France* réactualise ainsi, à partir de 1409, l'ancienne loi salique au service de la résolution du conflit politique ébranlant le royaume : « *J'ai oy dire chantre et croniqueur de Saint-Denis, personne de grant religion et reverence, qu'il a trouvé par très anciens livres que lacdite coutume et ordonnance, qu'il appelle la loi salica, fu faicte et constituée devant qu'il eust oncques roy chrestien en France. Et je mesmes l'ay veu, et leu ycelle loy en un ancien livre, renouvelée et confermée par Charlemaigne empereur et roy de France. Laquelle loy, entre plusieurs autres choses qui font très grandement a nostre propos dit ainsy et conclut en ceste propre forme : Mulier vero nullam in regno habeat portionem.[188] »* Les derniers mots contenus dans la formule posent problème. En effet, l'exclusion des femmes s'applique ici *in regno* (au royaume) et non à *terra* (la terre salique). Cette substitution tente de justifier la succession de 1328, une volonté d'accréditation

[183] GIESEY Ralph E., *Le rôle méconnu de la loi salique : La succession royale, XIV^e^-XVI^e^ siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 91
[184] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 146
[185] GIESEY Ralph E., *op.cit.*, p. 83
[186] VIENNOT Eliane, *La France, les femmes et le pouvoir*, *op.cit.*, p. 372
[187] Entre Evrart de Trémaugon et Philippe de Mézières, l'identité de l'auteur du *Songe du Verger*, achevé en 1378, est encore floue. Trémaugon semble cependant être le candidat le plus éligible : Voir la notice de Laurent Brun sur les Archives de littérature du Moyen Âge : http://www.arlima.net/eh/evrart_de_tremaugon.html#son Voir aussi COVILLE Alfred, *Evrart de Trémaugon et le "Songe du verger"*, paris, édition Droz, 1933
[188] Jean de Montreuil, *Opera*, vol. II, n° 220, lignes 1310-1319

accentuée, le rappelle Eliane Viennot, par un autre mensonge[189] affirmant que le code des Francs Saliens contiendrait « *plusieurs autres choses qui sont très grandement de notre propos.* » Sans justification légale de l'exclusion des femmes de la couronne de France, il y avait un risque de la voir tomber dans les mains d'une puissance étrangère[190]. Vers 1413-1416, l'opinion de Jean de Montreuil dans son *Traité contre les Anglais* se renforce à l'encontre des femmes. S'éloignant des contradictions de « l'argumentaire pro-valois[191] », il pointe du doigt une inaptitude à gouverner, révélant la même influence de *l'imbecilitas sexus* (faiblesse du sexe) propre au droit romain, qui avait tant séduit l'auteur du *Songe du Verger* : « *Combien que femmes puissent avoir terres et possessions ou royaume […] toutefois ne peuent elles venir à la couronne de France ne avoir puissance nen auctorité de la donner a autrui*.[192] » Au besoin de justifier l'incapacité et le manque d'habileté des femmes à gouverner s'ajoute une attaque directe à l'encontre de leur émotions et de leur tempérament : « *Ou, ainsi comme femmes gectent et donnent leur affection et voulenté, se elle se marioit a un homme de bas et petit estat et en eust lignies […] Et est bien le royaume de France tele seigneurie qui requiert necessairement chief et prince de grant lieu et haulte ligne descendant de masle en masle*.[193] » Les femmes, dont Jean de Montreuil dresse le portrait aux tons misogynes, s'avèrent être non seulement irresponsables mais également inconstantes et dominées par leurs sentiments. Cette fille de roi de France mariée à un empereur de Constantinople qu'il prend pour exemple dans le même discours, impose aux français ses descendants étrangers. Reflet de la crainte exprimée par l'humaniste à voir la France mise à mal par les forces anglaises, ce passage du *Traité* accuse une mise en faiblesse du royaume de France par les femmes qui, en épousant des hommes de « bas et petit estat » mettent également en danger la vigueur d'un modèle de filiation agnatique. Des années après la mort de Jean de Montreuil, un avocat général au Parlement de Paris, Jean Juvénal des Ursins, reprend l'argument de la lutte contre la puissance anglaise en justifiant l'exclusion des femmes de la couronne de France. Dans le *Traité compendieux de la querelle de France contre les Anglais*, écrit en 1446, il utilise à nouveau la clause *in regno*[194] substituée à *terra* par son prédécesseur. Confortant les affirmations de Jean de Montreuil à propos du droit des femmes à succéder au trône, il défend que « *pour ce qui est des parties adverses alléguent qu'en d'autres royaumes, filles et femelles succèdent, comme en Angleterre, on peut répondre*

[189] VIENNOT Eliane, *La France, les femmes et le pouvoir*, *op.cit.*, p. 373
[190] KRYNEN Jacques, *Idéal du prince et pouvoir royal en France à la fin du Moyen âge : 1380-1440. Etude de la littérature politique du temps*, Paris, Editions A. et J. Picard, 1981, p. 283
[191] VIENNOT Eliane, *La France, les femmes et le pouvoir*, *op.cit.*, p. 375
[192] *Traité contre les Anglais*, f.8r, Cf. supra, n. 226, p. 172-173
[193] *Traité contre les Anglais*, f.4v, *op.cit.*, p. 167
[194] KRYNEN Jacques, *Idéal du prince et pouvoir royal en France à la fin du Moyen âge*, *op.cit.*, p. 291

que les manières d'Angleterre et autres royaumes ne peuvent lier le royaume de France ; aussi ne sont-ils pas si dignes, ni pour eux Dieu n'a pas montré de si grands signes comme la Sainte Ampoule et les armes des fleurs de lys.[195] » Un pays, rival de surcroit, comme l'Angleterre, ne pourrait assurément bénéficier de privilèges divins en laissant les femmes accéder au trône. Eloignée du vieux code de loi des Saliens, la « réaffirmation » de la loi salique au Moyen Âge est avant tout une loi successorale agnatique défendue, au détriment des héritières, par des penseurs politiquement engagés dans les luttes de pouvoir. Elle témoigne également d'une réalité de la femme aristocratique, bien éloignée des préceptes de la *fin'amor*.

2) Querelles et défense des femmes

a) Une opinion féminine dans la « Querelle du roman de la rose »

Depuis le début de sa diffusion à la fin du XIII^{e} siècle, le *Roman de la Rose* a connu un vif succès. Durant deux-cent-cinquante ans et jusqu'à l'aube du XVI^{e} siècle, pas moins de trois cents manuscrits de cette œuvre, la plupart enluminés, virent le jour.

Ce récit allégorique écrit de la main de deux auteurs, Guillaume de Lorris vers 1230 puis Jean de Meun vers 1275, est l'objet de nombreuses réflexions et de vifs débats. Le plus notable d'entre eux se déroule au début du XV^{e} siècle. Mené par un cercle de lettrés, il naît de la multiplicité des interprétations possibles de certains passages[196]de la seconde partie de l'œuvre, celle de Jean de Meun, comprenant les vers 4057 à 21783.

Les acteurs de la querelle sont partagés en deux camps. Les « rodophiles », partisans de l'œuvre, sont représentés par deux secrétaires de Charles VI, Jean de Montreuil[197], Gontier Col et son frère Pierre, chanoine de Notre-Dame de Paris. Quant à ses détracteurs, les « rodophobes », ils ne sont autres que la femme de lettres, Christine de Pizan, et le Chancelier de l'Université de Paris, Jean Gerson.

[195] Juvénal des Ursins, *Ecrits politiques*, vol. II, p. 46

[196] TABURET-DELAHAYE Élisabeth (dir.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI*, préface de Henri Loyrette, catalogue de l'exposition du musée du Louvre, 26 mars-12 juillet 2004, Paris, Fayard/Réunion des musées nationaux, p. 236

[197] En se basant sur l'article d'A. THOMAS, « Le nom et la famille de Jehan de Monstereul », *Romania*, 37, 1908, p. 594-602, Virginie Greene rappelle que le nom de « Jean de Montreuil » n'apparaît pas dans les manuscrits du débat. Il est nommé par son titre de Prévôt de Lille, mais aussi Jean Johannès ou en référence à son nom de naissance, Jehan Charlin de Monstereul.

C'est en 1399 que, dans les vers 389 à 396[198] de *l'Epître au Dieu d'Amour*, Christine de Pizan s'attaque aux propos misogynes tenus par Jean de Meun dans le récit. Dédiée à la reine Isabeau de Bavière, cette épître contient les thèmes qu'elle développera lors du débat, à savoir la loyauté nécessaire en amour, la médisance à l'encontre des femmes et les vertus méconnues de celle-ci[199]. Cette prise de parole intervient comme prélude à la querelle. Mais ce qui en marque véritablement l'origine est la réaction de Christine de Pizan à un traité de Jean de Montreuil, écrit probablement entre 1400 et le début de l'année 1401[200], faisant l'apologie de l'œuvre de Jean de Meun. Au mois de juillet 1401, Christine adresse à Jean de Montreuil une lettre dans laquelle elle précise « *J'ai lu votre traité, j'y ai réfléchi et j'en ai compris la portée avec mes faibles moyens ; et bien qu'il ne s'adresse pas à moi, […] poussée par mon opinion qui s'oppose à votre écrit […], je veux proclamer publiquement, avec tout le respect que je vous dois, que vous avez grand tort de porter aux nues un livre qu'il vaut mieux appeler pure sottise qu'œuvre utile, à mon avis.*[201] » Jean de Montreuil ne répondra pas à Christine, laissant à Gontier Col le soin de s'en charger au mois de septembre 1401. Face aux rodophiles plaidant en faveur du remarquable « miroir et discours de vie humaine » créé par Jean de Meun, Christine de Pizan décide de porter sur la place publique le débat le 1er février 1402 par deux lettres respectivement destinées au prévôt de Paris, Guillaume de Tignonville et à la reine de France, Isabeau de Bavière[202]. Ce choix n'est pas anodin car la reine, protectrice de Christine, n'a jamais été mieux placée par son rang, pour se faire avocate de « *l'honneur et la réputation des femmes que plusieurs clercs et autres se sont efforcés de ternir* ». Quant au prévôt de Paris, il occupe le rang de ministre dans la Cour Amoureuse de Charles VI[203], institution placée « au service de toutes dames et demoiselles ».

[198] *Et Jehan de Meun ou Romant de la Rose/ Quel long procès, quelle difficile chose/ Et science et cleres obscures/ Y met-il et de grans aventures […]/ Pour decepvoir sans plus une pucelle !*, dans ROY Maurice, *Œuvres Poétiques de Christine de Pizan*, tome 2, Paris, Librarie Firmin Didot, 1891, p. 13

[199] TESNIERE Marie-Hélène dir., COILLY Nathalie, *Le Roman de la rose : L'art d'aimer au Moyen Âge*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2012, p. 131

[200] Selon la notice de Laurent Brun à propos du Débat sur le « Roman de la Rose », sur le site des Archives de littérature du Moyen Âge : http://www.arlima.net/ad/debat_sur_le_roman_de_la_rose.html

[201] Extrait de la traduction de la lettre 5 par Eric Hicks, dans l'ouvrage de Virginie Greene, *Le Débat sur le Roman de la Rose*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2006, p. 58-59

[202] Il s'agit de la lettre 1 *« A ma très excellente, très haute et très respectée princesse, madame Ysabeau de Bavière, par la grâce de Dieu reine de France* », la lettre 2 s'adressant « *A mon très cher seigneur, noble et sage chevalier, messire Guillaume de Tignonville, prévôt de Paris* », Virginie Greene, *Le Débat sur le Roman de la Rose, op.cit.*, p. 49 à 52

[203] BOZZOLO Carla, LOYAU Hélène, *La Cour Amoureuse dite de Charles VI*, Paris, le Léopard d'Or, 1982, p. 60-61

Blâmant le non-respect des règles de la rhétorique chez Jean de Meun, Jean Gerson condamne également un appel à la luxure tant en paroles et qu'en actes[204]. En mai 1402, dans son *Traicté d'une vision contre le Romant de la Rose,* il confronte Jean de Meun à une cour théologique, cour de Chrétienté, entourée, entre autres, des vertus de Charité, Atrempance et Humilité. Le Fol Amoureux désigné n'est autre que le second auteur du Roman de la Rose : « *Ce Fol Amoureux met toute sa painne à chacier [Chasteté] hors de la terre […] Et-ce il fait et enhorte comment toutes les jeunes filles doivent vendre leur corps tost et chierement sans paour et sans vergoigne […] et ne facent force ou dangier de se donner hastivement tant qu'elles sont belles à toutes vilaines ordures de charnalité.*[205] » À la condamnation du discours de la Vieille menant les jeunes filles à s'adonner à une sexualité effrénée, Jean Gerson blâme dans le second article un Fol Amoureux qui « *vuelt deffendre et reprouver mariage sans exception […], et blasme toutes femmes, sans quelconque en oster pour les rendre haineuses à tous les hommes que on ne les veulle prendre en foy de mariage*.[206] » Alfred Coville considère que Gerson fait preuve d'une certaine « austérité mystique[207] » mais le chancelier craignait davantage que les lecteurs du *Roman de la Rose* ne délaissent leur confiance en Raison au profit de celle en Nature[208], se détournant par là même de l'institution du mariage pour s'adonner à une forme de sexualité impétueuse, incontrôlée, présentée comme voulue par Dieu.

Les mots prononcés par les partisans du *Roman de la Rose* à Christine de Pizan, seule femme participant au débat, oscillent parfois entre mépris et invective plus directe. « *Je t'ai d'abord exhortée, avisée, et priée de te corriger et de t'amender de l'erreur évidente, de la folie, de la démence qu'on provoqués en toi la présomption ou l'arrogance d'une femme prise de passion pour cette affaire[209]* » écrit Gontier Col face aux arguments de Christine contre Jean de Meun et son œuvre. La femme de lettres répondra à cette accusation d'un sexe féminin « passionné de nature », au début du *Livre du corps de Policie*[210] en 1407, distinguant les passages du récit qu'elle condamne. Le roman, dans sa totalité, a tout de même suffisamment retenu son intérêt

[204] TESNIERE Marie-Hélène dir., COILLY Nathalie, *Le Roman de la rose : L'art d'aimer au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 121
[205] HICKS Eric, « Traité contre le Roman de la Rose », *Le Débat sur le Roman de la Rose*, Genève, Slatkine Reprints, 1996, p. 60-61, v. 43 à 55
[206] *Ibid*., p. 61, v. 57 à 65
[207] COVILLE Alfred, *Gontier et Pierre Col et l'humanisme en France au temps de Charles VI*, Paris, Librairie Droz, 1934, p. 195
[208] TESNIERE Marie-Hélène dir., COILLY Nathalie, *Le Roman de la rose : L'art d'aimer au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 123
[209] Extrait de la lettre 6 de Gontier Col à Christine de Pizan, traduite dans GREENE Virginie, *Le Débat sur le Roman de la Rose*, *op.cit*., p. 79
[210] « *Se il est possible que de vice puist naistre vertu, bien me plaist en ceste partie estre passionnee comme femme* », Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 2681, f. 1r

pour qu'elle prenne le temps d'en débattre par de longs échanges épistolaires raisonnés. Elle prend la défense des femmes de valeur qu'elle connaît par « expérience répétée ». Dans l'épître *Ut sunt mores*, Jean de Montreuil compare de manière insultante Christine à la courtisane grecque Léonce[211] qui, à l'instar de la poétesse ayant adressé une critique à Jean de Meun, s'en était pris au philosophe Théophraste. Cette querelle littéraire ne manqua pas d'inspirer les peintres miniaturistes. En témoignent deux manuscrits[212] du *Livre des cleres femmes* de Boccace, traduit par Laurent de Premierfait, où l'on voit la poétesse vêtue tour-à-tour de la coiffe ou de la robe jaune des prostituées, « courtisée » devant sa roue à livres. En réponse aux traités de Christine de Pizan et Jean Gerson, Pierre Col attaqua la poétesse avec d'autant plus de virulence : « *O très fole oultrecuidance ! O parole trop tost yssue et sans avis de bouche de fame, qui condampne home de si hault entendement, de si fervant estude qui […] a fait si noble livre comme celluy de la Rose…* [213]» Ce a quoi, dans sa lettre datée d'octobre 1402, Christine répondra une nouvelle fois en défendant avec fermeté l'honneur des femmes : « *Qui sont fames ? Qui sont-elles ? Sont ce serpens, loups, lyons, dragons, […] et ennemies à nature humainne qu'il conviengne fere art à les decepvoir et prandre ? Lisés donc l'Art [d'amour] : aprenés a fere engins ! Prenés les fort ! Decevés les ! Vituperés les ! Assallés ce chastel ! Gardés que nulles n'eschappent entre vous, hommes, et que tout soit livré a honte ! Et par Dieu, si sont elles vos meres, vos suers, vos filles, vos fammes et vos amies ; elles sont vous mesmes et vous meesmes elles*.[214] » Des rodophiles misogynes ? Certes, en grande partie au premier abord. Cependant, une nuance est à apporter. Chez les frères Col, Pierre, malgré la virulence de ses propos, s'adresse à Christine dans sa dernière lettre par la formule « *fame de hault entendement damoiselle Christine de Pizan* ». Son frère, Gontier, destine ses lettres de septembre 1401 « *A l'avisée, honorable et savante demoiselle Christine* » puis « *A mademoiselle Christine, femme de grande intelligence* »[215] . Gontier tutoie également Christine dans chacune des lettres qu'il lui fait parvenir. Il en précise la raison dans la lettre du 15 septembre : « *Si à présent et à d'autres moments je te tutoie dans mes lettres, ne t'en fâche pas et ne le prends pas pour de l'arrogance ou de l'orgueil car c'est ainsi que j'ai toujours écrit à mes amis, spécialement ceux qui sont lettrés*[216] ». Le tutoiement était en vogue dans le milieu humaniste parisien depuis la restauration de son usage par Pétrarque. Christine n'est pas rejetée

[211] On le voit notamment aux f. 107v-108 du Latin 13062 conservé à la BnF.
[212] BNF, Ms. Fr. 12420, f. 93r et Ms. Fr. 598, f. 92v
[213] HICKS Eric, « Response de maistre Pierre Col aux deux traités precedens », *op.cit.*, p. 100
[214] HICKS Eric, « A maistre Pierre Col, secretaire du roy nostre sire », *op.cit.*, p. 139
[215] Respectivement lettre 4, puis lettre 6, dans GREENE Virginie, *Le Débat sur le Roman de la Rose*, *op.cit.*, p. 54-55, puis p. 78 à 80
[216] GREENE Virginie, *Le Débat sur le Roman de la Rose*, *op.cit.*, Lettre 6, p. 80

du débat, elle a beau être femme, on admet et respecte suffisamment son intelligence pour s'adresser à elle comme à un clerc avec un certain souci d'égalité. Virginie Greene rappelle que Jean de Montreuil et les frères Col se sentent responsables de la réputation littéraire de Jean de Meun vis-à-vis de son lectorat. Puisque Christine est lectrice, elle devient pour eux une « interloctrice valable »[217] , de la même façon qu'elle considère ces partisans du *Roman de la Rose* comme des adversaires lettrés dignes de figurer comme contradicteurs aux arguments qu'elle pose en faveur de la réputation des femmes.

Eloigné des écrits de Virgile ou Cicéron, l'intérêt des pré-humanistes français pour Jean de Meun n'est pas tant surprenante. Dans la seconde partie du *Roman de la Rose*, Jean de Meun prend, en effet, à contrepied l'idéalisation de l'amour et l'exaltation de la Dame[218]. La Vieille invite un Bel Accueil féminin et, par extension, les jeunes lectrices, à entretenir toilette et profiter des hommes et de leur faiblesse[219] ; le prêtre Genius promet le paradis à tous ceux qui, mariés ou non, s'emploient à exercer les œuvres de Nature, et excommunie ceux qui s'en abstiennent ; Quant au *joy*, il est réduit à la cueillette de la rose renvoyant à la défloration d'une pucelle. A cet engouement pour le caractère discourtois du message de Jean de Meun, les humanistes n'oublient pas qu'il est également un auteur français laissant une œuvre dont le succès et la diffusion nourrissent le sentiment national en vigueur.

b) La défense des femmes selon Christine de Pizan

Garante de l'honneur féminin dans la Querelle du Roman de la Rose, Christine de Pizan, dont le discours et les œuvres témoignent d'un regard politique et réaliste sur la société de son temps, ne néglige jamais la cause des femmes. Des points de nuances sont cependant à apporter. Les murs fortifiés de la *Cité des Dames* ne sont nullement utopie destinée à abriter une « société féminine » et son gouvernement[220]. Ils sont métaphore, autant que les dames illustres de tous temps sont capables d'incarner les figures allégoriques de Raison, Droiture et Justice. Dans une perspective didactique, Christine de Pizan souhaite redonner la parole à une femme authentique, la poésie permettant également de lui rendre sa vocation humaine[221], éloignée d'une figure volage et manipulatrice mise en avant par Jean de Meun. Parler d'une « action féministe » menée par la poétesse serait faux et anachronique, le terme de féminisme ne trouvant pas sens

[217] *Ibid*., p. 34
[218] AUTRAND Françoise, *Christine de Pizan : une femme en politique*, *op.cit.*, p. 158-159
[219] ZINK Michel, « Bel-Accueil le travesti : du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris et Jean de Meun à Lucidor de Hugo von Hofmannsthal », in *Littérature*, N°47, 1982. Le lit la table, p. 33
[220] AUTRAND Françoise, *Christine de Pizan : une femme en politique*, *op.cit.*, p. 381-382
[221] POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince, L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 132

dans la société médiévale. Piété filiale, dévouement au mari, chasteté et prudence restent des vertus à suivre pour les femmes. Mais loin d'être considérées comme de simples modèles d'assujettissement, ces vertus, en particulier la prudence, véritable don de la Nature, sont pour Christine des caractéristiques exclusivement féminines forgeant la « femme forte » de l'Ecriture[222]. La mise en avant de vertus ordinaires et pourtant déterminantes d'une force singulière entre en adéquation avec l'humilité première du dialogue qu'entretient notamment la poétesse avec ses contemporains. Parmi ses alliés dans la Querelle du Roman de la Rose figure Eustache Deschamps avec qui elle entretient une riche correspondance. Dans son épître du 10 février 1403, elle se présente en disciple à ce « *chier maistre et amis*[223] » dont la grande valeur l'a tant inspirée. Le tutoiement avec lequel elle s'adresse à lui sera pareillement employé par Deschamps dans sa réponse formulée dans une ballade où il émettra le souhait de partager pleinement ses connaissances : « *Tu as de Dieu science et non d'autruy ;/ Tes epistres et livres, que je luy/ En pluseurs lieux, de grant philosophie,/ Et ce que tu m'as escript une fie,/ Me font certain de la grant habondance/ De ton scavoir qui toujours monteplie…*[224] » Cet usage de la seconde personne du singulier entre dans la reconnaissance d'un statut intellectuel commun. Christine s'adresse au poète comme à un confrère, maintenant, par là même, une position d'égalité. Pourtant, comme le souligne Bernard Ribémont dans son analyse de leur correspondance, si Eustache Deschamps reconnaît en Christine de Pizan une « *sœur* » dans l'écriture, il n'en instaure pas moins une certaine distance, renvoyant son interlocutrice à sa solitude. Une telle ballade en réponse à une épître entre dans la symbolique de l'hommage mais reste également ancrée dans un jeu ambigu de concurrence[225] que le poète est certain de gagner. Cependant, ce jeu ne pourrait trouver sa réalité sans la présence de Christine dont la position reconnue et les idées stimulent les échanges intellectuels.

En réalité, la poétesse ne souhaite pas pousser les femmes à revendiquer de nouveaux droits. Françoise Autrand rappelle que dans la société des années 1400, les femmes gèrent les biens familiaux, dirigent des affaires commerciales de leur propre initiative ou remplacent un époux absent appelé au service d'un Prince. Même si l'autorité du mari reste prégnante, Christine de

[222] AUTRAND Françoise, *Christine de Pizan : une femme en politique*, *op.cit.*, p. 391

[223] « *Ta grant valeur en moy a mis/ Le vouloir, chier maistre et amis,/ De cestui mien espitre en vers/ T'envoyer…* », « Une épistre à Eustace Mourel », *Œuvres poétiques*, éd. ROY Maurice, t.2, 1891, p. 295

[224] Marquis de Queue-de-Saint-Hilaire, *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, t. 6, Paris, Librairie Firmin Didot, 1889, v. 4 à v. 9, p. 251-252

[225] RIBEMONT BERNARD, « L'épistolière et le poète. Note sur une drôle de correspondance entre Christine de Pizan et Eustache Deschamps », *Revue de l'AIRE*, 27, 2002, p. 103-108

Pizan souhaite rappeler aux femmes, dont l'esprit reste encore prisonnier d'un discours les cantonnant à l'enfantement, l'importance de leur rôle actif dans la société[226].

c) Les échos de la Querelle dans les œuvres ultérieures du XV^e siècle

La volonté de Christine de Pizan à voir la figure du chevalier ou celle du mari respecter la personnalité féminine se poursuit notamment avec Alain Chartier. Poète dont les écrits ont une forte teneur politique, il introduit dès 1416, dans le *Livre des Quatre Dames*, une situation répondant à la réalité de la guerre, où des dames voient leur vie amoureuse bouleversée par le désastre d'Azincourt. Daté de 1424, le livre de *La belle dame sans mercy* va susciter autant le succès que le scandale. À la suite de Christine de Pizan qui avait heurté le milieu aristocratique en renvoyant la doctrine de la *fin'amor* à son sens immédiat, Chartier dénonce l'hypocrisie de l'idéal amoureux en le confrontant aux mœurs de son temps[227]. Un dialogue entre un amant et une dame compose l'essentiel du poème. La Dame, indépendante et à l'esprit vif, dénonce l'influence de Malebouche dont se servent les médisants pour abuser des femmes[228]. L'argument est maintenu par l'Acteur dans une recommandation finale aux amoureux : « *Si vous pri, amoureux, fuyez/ Ces vanteurs et ces mesdisans ;/ Et comme infames les huyez,/ Car ils sont à vos faiz nuysants*…[229] ». Le poème de *La belle dame sans mercy* remet donc en question les convenances de la *fin'amor* et bouscule l'idée selon laquelle une dame se doit d'accepter les exigences d'un amant qui l'assaille[230].

Près de vingt-ans plus tard, le poète Martin le Franc porte un nouveau regard critique sur la place des femmes dans la société. Son œuvre allégorique *Le Champion des Dames*, datée du début des années 1440, consiste en un débat à la croisée des chemins entre la scolastique et des questions d'ordres politique, philosophique ou juridique. Dans ce livre, réponse à la seconde partie du *Roman de la Rose*, l'avocat des dames affronte des adversaires agissant sous les ordres de l'ennemi des femmes, Malebouche. Prenant à contre-pied le discours de Jean de Meun, Martin Le Franc apporte une nouvelle voix à la défense de l'honneur des femmes[231]. Trois

---

[226] AUTRAND Françoise, *Christine de Pizan : une femme en politique*, *op.cit.*, p. 411

[227] POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince*, *op.cit.*, p. 260

[228] « *Male Bouche tient bient grant court,/ Chacun a mesdire estudie./ Faux amoureux, au temps qui court,/ Servent tous de golliardie*… », Alain Chartier, *La belle dame sans merci*, avec une notice par Lucien Charpennes, Paris et Laval, Barnénoud (Les livres et poèmes d'autrefois), 1901, p. 81

[229] *La belle dame sans merci,* p. 84

[230] LAIDLAW James, « Les belles dames sans mercy d'Alain Chartier », dans CONTAMINE Philippe, CONTAMINE Geneviève, *Autour de Marguerite d'Écosse : reines, princesses et dames du XVe siècle. actes du colloque de Thouars, 23 et 24 mai 1997*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1999, p. 36

[231] SWIFT Helen, « *Je suis Dame en conclusion* ! : Représenter le pouvoir verbal (dit) féminin dans la « Querelle des femmes », dans NAYT-DUBOIS Armel, SANTINELLI-FOLTZ Emmanuelle, *Femmes de pouvoir et pouvoir*

personnifications féminines interviennent dans le débat, « France », « Nature » et « Sainte Église », laquelle reconnaît et place en avant sa féminité en affirmant « *Je suis dame en conclusion* ». La réflexion autour de l'acception du féminin dans le milieu politique retient particulièrement l'attention de l'auteur. Il questionne ainsi ses contemporains masculins sur la place des femmes qu'il estime légitime et demande judicieusement « *A quel jeu, par quelle aventure/ Ont-elles perdu* [la partie]*, que ne doyent/ Lire et parler de l'Escripture/ Et ès hauls affaires ne soyent ?*[232] » S'appuyant sur les écrits de Platon souhaitant que les femmes siègent au conseil de la Cité, il dénonce le système masculin qui tient éloigné la gent féminine des affaires politiques et la maintient dans l'ignorance pour mieux la dominer[233]. Cette littérature interrogeant la défense de l'honneur des femmes, leur droit à exister professionnellement ou à disposer d'une parole juridique au sein de la société médiévale continuera à alimenter le débat à l'aube de la Renaissance avec la Querelle des Femmes. Dans *La Vraye disant advocate des dames* daté de 1506, Jean Marot nomme une avocate dont le discours mêle celui, autorisé, de la plaignante, et celui, proscrit, de l'avocate. Un protagoniste féminin donc pour prendre les armes contre la misogynie et devenir « championne » des femmes à la suite de l'avocate de l'humanité, la Vierge Marie[234], que Jean Gerson avait tant louée un siècle plus tôt.

d) Jean Gerson et la défense des femmes

L'engagement de Gerson envers les femmes n'est pas, selon Yelena Mazour-Matuzevich, traité à part mais s'insère bien dans une plus large perspective pédagogique intégrant une sensibilité nouvelle envers la famille, l'enfance et les relations conjugales[235]. Le chancelier dispense à ses sœurs un enseignement théologique depuis son siège universitaire parisien. Il leur suggère de mener une vie contemplative mais ne les force par pour autant à suivre cette voie, étant vivement opposé à tout excès de mysticisme et d'ascétisme extrême en général. Flagellations, « jeûnes », « privations » sont autant de pénitences que s'infligent aussi bien les hommes et les femmes en exercice religieux que les laïcs. Gerson analyse les effets néfastes de ces pratiques sur la santé des mystiques sous un angle étonnamment moderne. Dans son *Advertencia*, écrit concernant

des femmes dans l'Occident médiéval et moderne, Lez Valenciennes, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2009, p. 143-144

[232] Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, tome II, éd. DESCHAUX Robert, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, v.5816 à v. 5824, p. 68

[233] VIENNOT Eliane, *La France, les femmes et le pouvoir*, *op.cit.*, p. 448

[234] SWIFT Helen, « *Je suis Dame en conclusion* ! : Représenter le pouvoir verbal (dit) féminin dans la « Querelle des femmes », *op.cit.*, p. 137-138

[235] MAZOUR-MATUSEVICH Yelena « La position de Jean Gerson (1363-1429) envers les femmes », *op.cit.*, p. 338

les *Précautions à prendre et règles à observer en matière de pénitences publiques* traduit par Claude Gauvard et Gilbert Ouy, il prend position contre l'abus des pénitences publiques et le statut de ces « *malheureuses mères voulant respecter ces jeûnes, alors même qu'elles sont enceintes ou affaiblies se ruin[a]nt la santé et risqu[a]nt, parce que sous-alimentées, d'avorter ou de perdre un enfant nouveau-né*[236] ». L'infanticide associé en général à la « mélancolie » était parfois la conséquence de situations amoureuses illégitimes, la femme mariée étant alors accusée d'avoir fait disparaître l'enfant qu'elle avait eu de son mari avant les épousailles. Mais les femmes qui supprimaient leurs enfants à la naissance étaient également des jeunes filles victimes de viol, déshonorée, puis réduites à la pauvreté[237]. Une des condamnations pour infanticide que Gerson dénonce pour sa cruauté concerne l'avortement et la mort du nourrisson après sa venue au monde. Pour le premier cas, le théologien ne blâme aucunement la mère, « *les vêtements trop serrés* » ou « *les coups donnés à la femme enceinte* » pouvant provoquer une fausse couche. Quant au risque de mort de l'enfant, il conseille de ne « *jamais faire dormir un bébé dans [le] lit [conjugal] car c'est cela […] qui fait que les petits enfants meurent étouffés*[238] ». C'est également cela qu'il souhaite éviter à tout prix à ses sœurs : un mari jaloux et violent qui leur imposerait la misère des grossesses répétées et la perte toute aussi fréquente de nouveaux nés. Jean Gerson pointe du doigt la sévérité de la justice civile, mais n'exclut pas l'autorité de l'Église dans ce jeu de criminalisation de l'infanticide[239]. Il s'oppose tout autant avec vigueur aux violences en tous genres dont les violences sexuelles qui sapent morale chrétienne et fondement de vie sociétale[240]. En 1405, il prononce au Louvre un discours au roi Charles VI dans lequel il dénonce au nom de l'Université les « *violations de pucelles, prostitutions de femmes mariées, boutement de feu*[241] ». Dans une société et un milieu clérical ancrés dans une tradition de mépris des femmes, Gerson ne réitère en rien le discours sur la faiblesse de la nature féminine, son caractère vicieux[242] ou l'idée de la femme comme source

[236] GAUVARD Claude, OUY Gilbert, « Gerson et l'infanticide : Défense des femmes et critique de la pénitence publique», in MÜHLETHALER Jean-Claude, BILLOTTE Denis, *"Riens ne m'est seur que la chose incertaine" : Etudes sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Eric Hicks par ses élèves, collègues, amies et amis*, Genève, Editions Slatkine, 2001, p. 53

[237] GAUVARD Claude, *« De grace especial », op.cit.*, p. 657-658

[238] GAUVARD Claude, OUY Gilbert, « Gerson et l'infanticide : Défense des femmes et critique de la pénitence publique», *op.cit*., p. 54

[239] MAZOUR-MATUSEVICH Yelena « La position de Jean Gerson (1363-1429) envers les femmes », *op.cit*., p. 348

[240] VIENNOT Eliane, *La France, les femmes et le pouvoir*, *op.cit*., p. 444

[241] Cité par LELIEVRE Claude, *Histoire biographique de l'enseignement en France*, Paris, éditions Retz, 1991, p. 43. Prenant l'exemple d'un cartulaire d'Abbeville rédigé au bas Moyen-âge, Gilbert Ouy mentionne le cas de trois infanticides recensés où la coupable est, à chaque reprise, condamnée au bûcher : GAUVARD Claude, OUY Gilbert, « Gerson et l'infanticide : Défense des femmes et critique de la pénitence publique», *op.cit*., p. 59

[242] MAZOUR-MATUSEVICH Yelena « La position de Jean Gerson (1363-1429) envers les femmes », *op.cit*., p. 347

du mal. Il fait preuve à leur égard d'un respect bien éloigné de la courtoisie, ambigüe, du monde de la noblesse et de la misogynie des clercs[243].

Désireux d'encourager la relation entre homme et femme, en accord avec les principes chrétiens, Jean Gerson recommande un mode de vie alliant vie conjugale et vie spirituelle[244]. À ses yeux, le sexe féminin est plus enclin à la dévotion et il déplore que, trop souvent, les maris puissent défendre à leurs épouses de venir à la messe : « *Je dis que les dimanches et festes commandees, le mari ne peut raisonnablement deffendre a sa femme aller a l'esglise ouir messe entiere*.[245] » Se référant à l'exemple de Joseph et Marie, il détermine pour le couple trois objectifs à suivre correspondant aux trois biens du mariage « sacrement, foi, lignée », centrés autour de la notion d'amour : aimer Dieu, s'aimer l'un l'autre et aimer ses enfants.[246]

Dans le cinquième sermon de la série *Poenitemini* qu'il prêche le 31 décembre 1402, Gerson oppose les différentes formes de chasteté présentes dans l'état de virginité, de mariage et de veuvage, à *Mondaine Charnalité*, le Plaisir Charnel cher à Jean de Meun : « *Il convient que je réponde à Plaisir Charnel – stupide et volage – et qui t'attaque, Virginité […]. Plaisir Charnel dit que si tout le monde était vierge, ce serait la fin du monde. Premièrement : cela n'est pas à craindre. Et si cela arrivait […], je ne sais quand. Deuxièmement, la nécessité d'un état ne le rend pas supérieur aux autres […]. Troisièmement, on pourrait y remédier par ordonnance publique*.[247] » Virginité symbolise ici la femme, non plus asservie par sa nature charnelle mais par sa condition de vie et un mari qui s'en prend à elle, l'« attaque ». Contrairement à la tradition, ce sont les époux qui, pour le théologien, apparaissent « stupides et volages », dominés par le charnel. Défenseur de l'institution du mariage dans la querelle du *Roman de la Rose*[248], Gerson critique avant tout le sort des femmes mariées tel qu'il peut l'observer dans la vie quotidienne. Même s'il maintient encore le principe d'inégalité entre homme et femme, le chancelier estime que le « *mari ne point empescher sa femme a bien faire […] Doit une femme mariée obéir à son mary en quelconque chose qui soit contre Dieu ? Je di que non…*[249] » Devoirs mutuels, amour, aide, respect doivent unir les époux. La femme mariée idéale de

[243] GAUVARD Claude, OUY Gilbert, « Gerson et l'infanticide : Défense des femmes et critique de la pénitence publique», *op.cit*., p. 45

[244] MAZOUR-MATUSEVICH Yelena « La position de Jean Gerson (1363-1429) envers les femmes », *op.cit*., p. 349

[245] Jean Gerson, *De la chasteté conjugale*, *œuvres complètes*, traduction Palémon Glorieux, t. 7, 2, Paris, éditions Desclée, 1968, p. 861

[246] ILSLEY SOWLEY Katherine, *op.cit*., p. 385-386

[247] GREENE Virginie, « Pièces auxiliaires », *Le Débat sur le Roman de la Rose*, *op.cit*., p. 299

[248] Contre un Jean de Meun qui « *blasme toute femmes […] pour les rendre haineuses a tous les hommes que on ne les vuelle prendre en foy de mariage* » : Jean Gerson, *œuvres complètes*, t. 7, 2, p. 861

[249] Jean Gerson, *œuvres complètes*, t. 7, 2, p. 860

Gerson possédant des vertus de tempérance, loyauté, honnêteté, patience et chasteté[250], repose sur une vision humaniste propre aux récits didactiques du moyen âge tardif. Mais la confiance que le chancelier témoigne en ces femmes douées d'une force de spiritualité, la reconnaissance de leur rôle éducatif et intellectuel[251], contribuent à leur accorder une place nouvelle dans la société.

Les milieux politiques, philosophiques et intellectuels jouent un rôle actif autour de la question féminine, en témoignent les polémiques émanant des différents niveaux de lecture de récits allégoriques à dimension souvent discourtoise. Sujet à controverse et vivement désapprouvé, l'amour fin va cependant trouver un nouveau souffle, grâce au maintien d'idéaux chevaleresques et à la création d'institutions œuvrant à défendre l'honneur des femmes.

[250] ILSLEY SOWLEY Katherine, *op.cit*., p. 387

[251] Jean Gerson soutient Christine de Pizan dans la querelle du Roman de la Rose et la loue dans l'épître *Talia de me* adressée à Pierre Col, en la qualifiant notamment d' « *illustre femme* » et d' « *amazone* » pour avoir répondu justement aux propos du chanoine de Notre-Dame : « *Le mal extrême que tu t'es donné pour te tirer de ce mauvais pas montre combien cette femme te piquait du grand aiguillon de la raison, puisque tu te dérobes en prétendant que le texte aurait été corrompu à cet endroit par une interpolation maligne : comment as-tu pu le savoir, tu ne le dis point et je ne le vois guère !* » : GREENE Virginie, *Le Débat sur le Roman de la Rose*, *op.cit*., Lettre 21, p. 278-279

III- Le renouveau des valeurs courtoises

1) La permanence de l'idéal chevaleresque

a) Entre survivance et renouveau

Le Moyen Âge tardif est une période marquée par la réactualisation, au sein de la société de cour, d'un idéal de courage, de courtoisie et de largesse favorisant une activité romanesque et poétique. Le milieu du XIV^e^ siècle voit un déclin de « l'armée féodale »[252] et une crise de la chevalerie suscitée par des troubles politiques et certaines défaites militaires de la Guerre de Cent Ans, telle celle de Crécy survenue en 1346. Pour autant, l'image du parfait chevalier est maintenue, tant par la production de manuscrits mettant au goût du jour la Matière de Bretagne que par des nouveaux mythes tel celui des *Neuf Preux* ou, à l'aube du XV^e^ siècle, par les Ordres courtois et la Cour Amoureuse offrant l'occasion de s'illustrer dans la défense de l'honneur féminin. Sous le règne de Charles V, le précise Daniel Poirion, s'opposent deux tendances de la cour. La première, dont on peut ressentir l'influence chez Eustache Deschamps ou Christine de Pizan, est proche du milieu royal alliant esprit politique et sagesse humaniste. La seconde, prégnante dans les cours seigneuriales en rupture avec l'autorité monarchique, prône l'indépendance aristocratique[253]. Le mécénat de Charles V « le Sage » appuie une politique de prestige et la glorification d'une puissance de gouvernement. La recherche de l'idéal courtois et chevaleresque devient également une recherche esthétique et religieuse[254], un besoin de sagesse tendant à s'éloigner du premier enthousiasme de la tradition courtoise. Plongé au cœur de la Guerre de Cent Ans, le règne de Charles VI voit, paradoxalement, une période de paix relative se maintenir entre les années 1380 et le désastre d'Azincourt. Armes et armures alors destinées à vaincre l'ennemi anglais sur le champ de bataille évoluent vers une fonction d'apparat, l'innovation technologique cédant le pas au raffinement décoratif[255]. L'accentuation du climat chevaleresque et courtois se traduit notamment à travers la production d'œuvres auxquelles participera la fine fleur des chevaliers poètes. *Le Livre des Cent Ballades*, écrit vers 1389-1396 pour Philippe d'Artois en est un bon exemple. Il s'agit d'une œuvre collective dont les cent pièces ont certainement été rassemblées par Jean de Saint-Pierre, sénéchal d'Eu. Une

[252] SOT Michel, BOUDET Jean-Patrice, GUERREAU-JALABERT Anita, *op.cit.*, p. 310
[253] POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince*, *op.cit.*, p. 27
[254] SOT Michel, BOUDET Jean-Patrice, GUERREAU-JALABERT Anita, *op.cit.*, p. 317
[255] TABURET-DELAHAYE Élisabeth (dir.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI, op.cit.*, p. 158

question est posée, celle de la fidélité en amour[256]. Un jeune bachelier rencontre un vieux chevalier, Hutin de Vermeilles qui lui raconte comment aimer, faire la guerre mais aussi être heureux et fuir *Fausseté*. Pour Hutin, l'amour est indissociable des exploits chevaleresques et c'est en montrant sa valeur que l'amant réjouit le cœur de celle qu'il aime[257]. Six mois plus tard, en se promenant sur les bords de la Loire, le jeune homme rencontre une dame, « Guignarde[258] » qui lui conseille d'aimer en cent lieux, d'un amour volage, à l'opposé des leçons de *Loyauté* du vieux chevalier. Le débat est alors lancé. Doit-on n'aimer qu'une dame, fut-elle douce ou cruelle ? Les jeunes gens soumettent le différend à Philippe d'Artois, comte d'Eu, au sire de Crésecques Jean, maréchal de Hongrie, et à Jean Le Maingre, maréchal de Boucicaut qui prennent tous le parti de *Loyauté* défendu par le chevalier Hutin[259]. Réputé pour ses nombreux succès militaires, Boucicaut fondera en 1399 l'ordre de l'*Ecu vert à la dame blanche* et figurera parmi les membres de la Cour Amoureuse dite de Charles VI. Les treize réponses qui terminent les ballades font intervenir autant de chevaliers, chambellans tel le futur prévôt de Paris et ministre de la Cour Amoureuse, Guillaume de Tignonville qui prend, comme Charles d'Yvry[260], le parti de *Loyauté*, et des princes représentés par Louis 1er d'Orléans et son oncle Jean 1er de Berry.

L'intense création artistique qui marque le milieu parisien au tournant des XIVe et XVe siècles est significative des liens étroits qui se tissent entre littérature et arts visuels, les thèmes profanes occupant une place croissante. Le motif courtois de la « reverdie » est célébré par la commande princière dans les calendriers des riches livres d'heures mettant en scène seigneurs et dames en cavalcade dans une nature luxuriante ou amants dans un jardin. Ces miniatures figurant les variations du sentiment amoureux et la glorification du retour printanier[261] participent au mouvement typique du style « Gothique international » marqué par une recherche de

---

[256] AUTRAND Françoise, *Christine de Pizan : une femme en politique, op.cit.*, p. 126-127

[257] RAYNAUD Gaston, *Les Cent Ballades : poème du XIVe siècle composé par Jean le Seneschal ; avec la collaboration de Philippe d'Artois, comte d'Eu, de Boucicaut le jeune et de Jean de Crésecque*, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1905, p. XXXVI

[258] Pour Gaston Raymaud, Guignarde signifie « coquette ». Plus récemment, Françoise Autrand rappelle qu'elle est aussi « celle qui cligne de l'œil », dans *Christine de Pizan : une femme en politique, op.cit.*, p.127. Cette jeune fille, mauvaise conseillère, n'est nommée « Guignarde » que dans les *Réponses aux ballades*. Dans le fol. 49v du Ms. 491 conservé à la Bibliothèque du Château de Chantilly, l'enlumineur, évoluant dans l'entourage de René d'Anjou alors possesseur du manuscrit, a ajouté dans la marge un nom inédit et peu gracieux pour la désigner : Maquerelle. Celui-ci n'est présent dans aucun autre manuscrit des *Cent Ballades*.

[259] « *Puis volz Bouciquaut atraire / Pour parfaire / Et Creseques raconduiz/ Qui leur respons volontaire/ Pensse estraire/ De leur bouches : s'en parçuiz/ Qu'en loiauté sont instruiz/ Et aduiz/ N'autre amour ne peut leur plaire./ Par nous fu ce livre estruiz ;/ Mais je y luiz/ A toute loiauté faire ! »* : Ballade XCIX, RAYNAUD Gaston, *Les Cent Ballades, op.cit.*, p. 198

[260] « *Car je me tieng et me tendray a une* », Ballade IX, Yvry, RAYNAUD Gaston, *Les Cent Ballades, op.cit.*, p. 198

[261] VILLELA-PETIT Inès, *Le Gothique international : L'Art en France au temps de Charles VI*, Paris, Louvre Editions, 2004, p. 56

raffinement dans la production artistique. À partir de la fin du XIV[e] siècle, une tendance naturaliste se manifeste dans les arts, y compris celui de l'enluminure[262]. La nature faisant partie intégrante de l'univers chevaleresque et courtois, elle envahit le décor d'œuvres manuscrites témoignant des loisirs aristocratiques. Dès les années 1360, les enluminures des manuscrits de Guillaume de Machaut témoignent d'une nouvelle recherche visuelle de l'espace. Selon Pierre Francastel, cette notion recouvre aussi bien celle de lieu, que celle d'étendue ou de profondeur[263]. Le Ms. Fr. 1586 conservé à la Bibliothèque Nationale de France montre au fol. 30v illustrant le *Remède de Fortune*, un Machaut poète et amant composant à l'intérieur d'un jardin clos peuplé de différentes espèces d'arbres et entouré de murailles crénelées. Au fol. 103 ouvrant le *Dit du Lion*, le « Maître du Remède de Fortune » a rendu hommage au printemps en réalisant l'un des premiers essais de paysages indépendants[264]. La densité de la forêt est rendue par l'étagement de la cime des arbres, les fleurs, les arbustes derrière lesquels lapins, cerfs, renards, oiseaux s'élancent ou se cachent. Également dissimulé par les troncs du sous-bois, le lion, symbole de fidélité, est mené à conduire l'amant à la dame espérée de son cœur. L'innovation naturaliste du décor se heurte pourtant encore à la tradition picturale, le fond azur restant parcouru de rinceaux dorés qui annulent tout effet de profondeur.

Traité de chasse, notamment inspiré par les *Livres du roy Modus et de la royne Ratio* d'Henri de Ferrière[265], le *Livre de la chasse* de Gaston Phébus, écrit entre 1387 et 1391, s'appuie sur les propres expériences de l'auteur dans l'art aristocratique de la chasse[266]. Types de gibier (« De la Nature des bêtes »), assistance des chiens (« De la nature des chiens ») et techniques sont développés dans ce livre d'enseignement et d'histoire naturelle descriptive. Datée du début du XV[e] siècle, la chasse à l'ours figurée au fol. 93 du Ms. Fr. 616 de la Bibliothèque Nationale de France, est caractéristique d'une expression naturaliste charnière située dans l'héritage des manuscrits de Guillaume de Machaut. La profondeur est suggérée par la superposition des figures et des fonds ornementaux, présents dans la plupart des miniatures du manuscrit. Cependant, si la convention visuelle du siècle précédent demeure, la précision des motifs décoratifs s'inscrit dans une nouvelle recherche de composition spatiale[267].

---

[262] TABURET-DELAHAYE Élisabeth (dir.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI, op.cit.,* p. 229

[263] FRANCASTEL Pierre, *La figure et le lieu*, Paris, éditions Denoël, 1980, p. 117

[264] AVRIL François, *L'enluminure à la Cour de France au XIV[e] siècle*, Paris, éditions Chêne, 1978, p. 26

[265] Notice d'An Smets dans les Archives de la littérature du Moyen Âge : http://www.arlima.net/eh/gaston_phebus.html#cha

[266] WALTHER Ingo F., WOLF Norbert, *Chefs-d'œuvre de l'enluminure : Les plus beaux manuscrits du monde de 400 à 1600*, Paris, éditions Taschen, 2005, p. 264

[267] CHATELET Albert, BABELON Jean-Pierre, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du maréchal de Boucicaut*, Paris, Institut de France, 2[e] éd., Dijon, éditions Faton, 2000, p. 117

b) Les Neuf Preuses : la féminisation d'un idéal héroïque

Le renouveau des valeurs de loyauté et de courtoisie se mesure aussi à travers certains thèmes littéraires, tel celui des Neuf Preux, cette triple-triade de héros exaltant l'image idéale de la chevalerie. Entre 1312 et 1313, le poète lorrain Jacques de Longuyon compose pour son ancien seigneur Thibaut de Bar *Les Vœux du Paon*. S'inscrivant dans la lignée des romans écrits à la manière antique, il raconte le siège de la ville d'Ephèse par le roi indien Clarus. L'enjeu de la prise de la ville est symbolique, Clarus voulant imposer son amour à la noble dame Fesonas qui défend la cité[268]. Alors qu'Alexandre s'engage à porter son aide contre le roi indien, le frère de celui-ci, Porrus, tombe amoureux de Fesonas. Ce type d'histoire antique enrichie d'un propos courtois n'est pas sans jouir d'une grande popularité à la fin du Moyen Âge[269]. Le canon des Neuf Preux est introduit dans l'œuvre aux vers 7481-7579. Alexandre en fait bien entendu partie, formant la triade païenne aux côtés d'Hector et de César. Puis vient la triade juive composée de Josué, David et Judas Maccabée. Enfin, Arthur, Charlemagne et Godefroy de Bouillon forment la triade chrétienne. Autour de cette série de héros, s'élabore l'image idéale de la chevalerie satisfaisant un mode de pensée typologique en accord avec la théorie augustinienne des trois âges de l'humanité[270]. Le canon des Neuf Preux est ensuite mis en image, indépendamment du roman. Il se décline sur des supports aussi variés que les manuscrit et imprimés, les sculptures des châteaux de Coucy ou Pierrefonds, mais aussi les tapisseries, notamment celles du duc de Berry, conservées au Cloisters Museum de New York[271].

C'est dans le *Livre de Lëesce*, écrit entre 1373 et 1387 par Jehan Le Fèvre, procureur au Parlement de Paris, qu'apparaissent pour la première fois les Neuf Preuses. Modèles inspirés de l'Antiquité, elles sont Sémiramis, reine de Babylone, Thamaris, Teuca et Déiphyle, reines de la Grèce Antique ou encore Sinope, Hippolyte, Menalype, Lampeto et Penthésilée, Amazones. Le *Livre de Lëesce* ou *Contredit de Matheolus* est avant tout écrit à contre-pied de sa précédente traduction des *Lamentations de Matheolus*[272], œuvre dans laquelle Mathieu de Boulogne s'était livré à un plaidoyer contre le sexe féminin. Opposé aux satires fleurissant

[268] GOSMAN Martin. « Au carrefour des traditions scripturaires : les 'Vœux du Paon' et l'apport des écritures épique et romanesque », in *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*, t.1, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1987, p. 551-565

[269] CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Chevaleresses*, *op.cit*., p. 155

[270] TABURET-DELAHAYE Élisabeth (dir.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI, op.cit.*, p. 220

[271] REBICHON Noëlle-Christine, « Le Cycle des Neuf Preux au Château de Castelnuovo (Piémont) », *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge, 122-1*, 2010, p. 173-188

[272] Jean Le Fèvre de Ressons, notice de Laurent Brun et Delphine Brughgraeve dans les Archives de la littérature du Moyen Âge : http://www.arlima.net/il/jean_le_fevre_de_ressons.html#mat

contre les femmes[273], Jean Le Fèvre met en scène Dame Lëesce, personnification de la Joie et avocate des femmes qui dressera ainsi la série des « preudes femmes ». Il s'agit moins de dames que de guerrières s'étant illustrées dans des exploits chevaleresques[274]. Dans les vers 3726 à 3730, l'auteur qualifie la femme de « virage »[275] ou *virago*, à savoir une femme ayant pour vocation de remplir des fonctions traditionnellement réservées aux hommes, « *manifest*[ant] *des qualités viriles en égal*[a]*nt l'homme dans ses qualités guerrières* (le chevalier) *et politiques* (le roi) »[276].

Poète protégé de Louis 1[er] d'Orléans, Eustache Deschamps compose vers 1390 *Il est temps de faire la paix*, une ballade qui reprend le thème des Neuf Preuses et les nomme toutes après avoir à nouveau dressé la liste de leurs homologues masculins. Semiramis tout d'abord « *avecques ces preux vien* » au onzième vers, jusqu'à la dernière des amazones, Menalope au vers 15. Preuve de « courtoisie » et volonté de se placer dans le sillage d'un Jean Le Fèvre défenseur des femmes ? Ce n'est pas à exclure mais dans un royaume de France traversé par des troubles politique majeurs et une crise de la chevalerie, un poète, dont les œuvres sont autant engagées dans la question militaire (ballades 167 et 168) que dans le modèle du bon gouvernement[277] (ballade 164), ne pouvait qu'exhorter preux et preuses à s'allier « *toutes et touz* » et à « *Mett*[re] *raison et le droit au dessus*[278] ».

Le Chevalier errant écrit vers 1394 par le marquis Thomas de Saluces, conte l'histoire d'un chevalier-narrateur qui, épris d'une belle dame, se détourne de la connaissance pour la damnation. Il se rend au royaume du Dieu d'Amour où vivent des couples célébrés par les romans tels Tristan et Iseut ou Lancelot et Guenièvre. À la suite à la disparition de son amie, il gagnera la cour de Dame Fortune où il ne trouvera que misère pour finalement arriver au manoir de Dame Connaissance qui lui expliquera ses erreurs et lui montrera dans un long enseignement la voie du salut éternel[279]. Ce récit, imprégné de culture chevaleresque, est aussi une allégorie

---

[273] Le livre commence ainsi : *Mes dames, je requier mercy/ A vous me vueil excuser cy...* : Ms. Fr. 2243, f. 1r

[274] CASSAGNE-BROUQUET Sophie, « Les héroïnes du Moyen-Âge. Femmes réelles, femmes rêvées » dans « *Plus est en vous » : images de la femme au Moyen-Âge (XIIIe-XVe siècle), op.cit.*, p. 25

[275] *La femme est nommée virage/ Par la vertu de son courage/ Car la femme est superlative/ Et a plus grant prérogative/ De lieu et de formacion* : A.G VAN HAMEL, *Quatre-vingt-quinzième fascicule. Les lamentations de Mathéole et le Livre de Leësce de Jehan Le Fèvre, de Resson*, t.1, Paris, Emile Bouillon éditeur, 1892, p. 118

[276] ROLLAND-PERRIN Myriam, « Sémiramis, une femme de tête (Le Livre du Voir Dit, v. 4819-4972) », *Le Moyen Age*, 2011/1 Tome CXVII, p.71

[277] DAUPHANT Clothilde, « Le cycle de l'avènement de Charles VI dans les *Œuvres complètes* d'Eustache Deschamps », dans LASSABATERE Thierry, LACASSAGNE Miren (dir.), *Eustache Deschamps, témoin et modèle. Littérature et société politique (XIV[e]-XVI[e] siècles)*, Paris, PUPS, 2008, p. 59-61

[278] DE QUEUX DE SAINT-HILAIRE, *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, t. 1, Paris, Librairie Firmin Didot, 1878, « Il est temps de faire la paix », p. 200

[279] BOUCHET Florence, « Héroïnes et mémoire familiale dans *Le Chevalier errant* de Thomas de Saluces », *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, 30, 2009, p. 120

de la quête de sagesse à laquelle le narrateur ne pourra accéder qu'au crépuscule de sa vie. Au cours de ses aventures, il entre dans le « palais des Esleus » où il rencontre successivement les Neuf Preux, puis les Neuf Preuses : « *De l'autre part en ce palays mesmes estoient les sieges des .ix. damez qui furent de si hault renom come tout le monde scet, car par leurs grans oeuvres et merveilleusez furent elles esleuez au monde et comparées aux .ix. preux que dit vous ay, ainsi comme les croniquez le devisent*.[280] » Le Ms. Fr. 12559 conservé à la Bibliothèque Nationale de France représente au fol. 125 les preux dans une salle fortifiée du palais. Les Preux sont répartis en groupe de quatre sous deux arcades de la loggia. Seul David, reconnaissable grâce à la harpe ornant son écu, est représenté de manière frontale sous la clé suspendue de l'écoinçon dont il devient, symboliquement, le pilier. Au fol. 125v, les Preuses sont mises en scène dans une loggia d'agrément à l'architecture bien moins martiale que celle de leurs homologues masculins[281]. Pour autant, le Maître de la Cité des Dames ne s'est pas contenté de les représenter vêtues de riches robes de cour. Il les a également pourvues d'armures, d'étendards et d'armes dont les emblèmes figurés sur chacun des écus se mêlent à leurs attributs pour rappeler leur identité.

La représentation des preux et des preuses connaîtra une importante diffusion dans les arts visuels. En témoignent les inventaires faisant état de nombreuses commandes de tapisseries illustrant le thème chez les princes Louis 1er d'Anjou ou Philippe II Le Hardi et les rois de France Charles V et Charles VI. De même, ces figures héroïques trouveront également une place dans le décor sculpté des palais de Jean 1er de Berry, sur la cheminée de Bourges et de Poitiers ainsi que dans les trois châteaux de Louis 1er d'Orléans[282]. Eustache Deschamps ajoutera à la triple-triade masculine un dixième preux, le connétable Bertrand Du Guesclin[283], qui passera du champ de bataille à la postérité comme l'un de ces *auctoritates* garants du domaine moral et politique. Il sera rapidement secondé par une dixième preuse, Jeanne d'Arc, pour qui Christine de Pizan composera en 1429 le *Ditié de Jehanne d'Arc*. Dans cette œuvre commémorant la victoire d'Orléans, elle loue la vaillance de cette femme, « s*imple bergière* » qui s'avère pourtant « *Plus preux qu'onc homs ne fut à Romme*[284] ».

---

[280] WARD Marvin James, *A Critical Edition of Thomas III, Marquis of Saluzzo's "Le Livre du Chevalier Errant"*, Ph.D., University of North Carolina, Chapel Hill, 1984, p. 751

[281] CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Chevaleresses, op.cit.*, p. 164

[282] TABURET-DELAHAYE Élisabeth (dir.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI, op.cit.*, p. 220

[283] *Portoit le preux et vaillant connestable/ Qui du Guesclin Bertran avoit le non.* : RAYNAUD Gaston, *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, t. 10, Paris, Librairie Firmin Didot, 1901, *Autre Dit XXIX*, p. XXXVI

[284] MCWEBB Christine, "Joan of Arc and Christine de Pizan: The Symbiosis of Two Warriors in the *Ditié de Jehanne d'Arc*.", dans WHEELER Bonnie, WOOD Charles T, *Fresh Verdicts on Joan of Arc*, New York, Garland, 1996, p. 133-144

2) Cours amoureuses : L'honneur des Dames

a) Les ordres courtois

Trente ans avant l'institution de la Cour Amoureuse, le prince Louis II, duc de Bourbon fonde l'Ordre de l'*Ecu d'Or*. Créé le 1er janvier 1369 à Moulins, il entend rassembler les seigneurs résidant sur les terres du duc et lui ayant prêté allégeance.[285] L'écu de l'ordre était entouré d'une boucle de perles où s'entrelaçait la devise « *Allen Allen* » (*Allons ensemble*) écrite en lettres d'or. Fidèle à l'esprit courtois propre aux ordres de chevalerie qui connaissent un nouvel essor au XIVe siècle, Louis II de Bourbon fait promettre à ses dix-sept chevaliers d' « *honorer dames et demoiselles et ne souffrir en ouyr mal dire* »[286]. L'*Ecu d'Or* incluait certainement des statuts relatifs à la défense et à l'honneur des femmes mais les traces littéraires attestant de son existence demeurent minces. Il ne survécut probablement pas à la mort de son fondateur survenue en 1410.

Réputé pour le succès de ses campagnes militaires, Jean le Meingre, Maréchal de Boucicaut n'en est pas moins un observateur attentif aux populations qu'il rencontre au cours de ses expéditions. Particulièrement ému par les conditions des femmes exposées aux sévices des bandes de malfaiteurs ou aux pressions des seigneurs voisins désireux d'arracher leur terre, il déplore que personne ne soutienne leur cause[287]. Ses retours en France le rendent également témoin des plaintes de femmes faisant part au roi des torts qui leur sont causés ou de l'abandon dans lequel les laissent certains chevaliers. Puisque la fleur de la chevalerie et de la noblesse refusait de tenir son engagement auprès des veuves et orphelins, Boucicaut décida de se faire leur champion, là où il ne trouvait nul « *deffendeur*[*s*] *de leurs querelles* ». Le 11 avril 1399[288], peu avant la création de la Cour Amoureuse, il fonde l'Ordre de *l'Escu Vert à la dame blanche* avec pour objectif de « *garder, défendre l'honneur, l'état, les biens la renommée, & la loüange de toutes Dames & Damoiselles de noble lignée*[289] ». Dans l'étude qu'il mène sur la Cour Amoureuse dite de Charles VI, Arthur Piaget précise que l'ordre de l'*Ecu Vert* et la Cour

[285] SICARD François, *Histoire des institutions militaires des Français*, t.4, Paris, Corréard Jeune éditeur, 1834, p. 34

[286] BOZZOLO Carla, LOYAU Hélène, *La Cour Amoureuse dite de Charles VI*, *op.cit*., p. 1

[287] LALANDE Denis, *Jean II Le Meingre, dit Boucicaut (1366-1421) : Etude d'une biographie historique*, Genève, éditions Droz, 1988, p. 93

[288] Les études récentes situent la fondation en avril 1400, pourtant la charte de l'ordre précise juste avant la liste des membres que chacun mit son nom par écrit le « *iour de Pasques fleuries l'onziesme iour d'Avril, l'an de grace mille trois cent quatre vingt dixneuf*. » : Théodore Godefroy, *Histoire de Mre Jean de Boucicaut, mareschal de France, gouverneur de Gennes, et de ses mémorables faicts en France, Italie et autres lieux, du règne des roys Charles V et Charles VI, jusques en l'an 1408*, éd., Paris, A. Pacard, 1620, chapitre XXXIX, p. 152

[289] Théodore Godefroy, *Histoire de Mre Jean de Boucicaut, mareschal de France, op.cit.*, p. 146-147

Amoureuse n'ont pas la même finalité, le premier entendant protéger avant tout les veuves[290] alors que la seconde se place au service des femmes et de l'amour. Outre Boucicaut, douze autres chevaliers se lièrent par serment : le connétable de France Charles d'Albret, Geoffroi Le Meingre, frère du Maréchal, Jean de Linières, François d'Aubercicourt et Jean de Chambrillac qui avaient tous deux, comme Boucicaut, précédemment collaborés aux *Réponses* du *Livre des Cent Ballades*, Bernard de Castelbajac, Raoul de Gaucourt, Jean de Châteaumorand, Jean Betas, Jean de Bonnebaud, Guillaume de Colleville et Jean de Torsay. Chacun devait porter comme insigne une targe d'or émaillée de vert et ornée d'une dame blanche[291]. Ce vert, couleur de la naissance du sentiment amoureux et de l'espoir côtoie le blanc, symbole de la veuve[292]. Une lettre scellée de treize sceaux, destinée à être publiée dans tout le Royaume de France, a été également écrite par les chevaliers pour sceller leur engagement. Ainsi, les nobles femmes sauraient à qui s'adresser si elles en ressentaient le besoin. Quelques-uns de ces chevaliers ont fait également partie de la Cour Amoureuse. L'éthique chevaleresque, le rappelle Sophie Cassagnes-Brouquet, reste basée sur la distinction des sexes. L'*Ecu Vert* a beau défendre l'honneur des femmes, il est uniquement ouvert aux hommes[293]. Les traces laissées par cet ordre de chevalerie n'auront été que littéraires, aucune image ou pièce d'orfèvrerie n'ayant été retrouvée. La charte de l'*Ecu Vert* fut intégrée au récit biographique de son fondateur, le *Livre des faicts du bon messire Jean le Maingre, dit Boucicaut, maréchal de France et gouverneur de Gennes*, écrit par un proche du maréchal[294] entre 1406 et 1409. Johan Huizinga qualifie les aspirations de Boucicaut et ses compagnons d' « idéalisme éthique et politique »[295]. A l'aube du vingtième siècle, il parle de rêve et de projets vains. Mais en son temps, Boucicaut vit son entreprise saluée. Dans l'une de ses balades, Christine de Pizan loue les chevaliers défenseurs des dames : « *Qui l'escu vert aux dames belles/ Portent sanz estre deffaillans/ Pour demonstrer que l'onneur d'elles/ Veulent, aux espées taillans/ Garder contre leur malvueillans*[296]».

Un an après la fondation de la Cour Amoureuse, Christine de Pizan écrit le *Dit de la Rose*. Daté du 14 février 1401, le poème mentionne la création d'un nouvel ordre amoureux, l'Ordre de la

---

[290] PIAGET Arthur, "La Cour amoureuse dite de Charles VI", *Romania*, 20, 1891, p. 447

[291] « *une targe d'or esmaillee de vert atout une dame blanche dedens* » : *Livre des Faits*, p. 163

[292] LALANDE Denis, *Jean II Le Meingre, dit Boucicaut*, *op.cit*., p. 94

[293] Les femmes seront acceptées dans l'Ordre de la Jarretière fondée par le roi d'Angleterre Edouard III en 1348, mais leur présence est avant tout admise en souvenir de la tradition courtoise des tournois de chevalières : CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Chevaleresses, op.cit.*, p. 112-113

[294] Hélène Millet émet l'hypothèse que l'auteur puisse être l'humaniste Nicolas de Gonesse, probablement confesseur du Maréchal : MILLET Hélène, « Qui a écrit *Le Livre des fais du bon messire Jehan Le Maingre dit Boucicaut* ? », dans ORNATO Monique, PONS Nicole, *Pratiques de la culture écrite en France au XV^e siècle*, Louvain-La-Neuve, Fédération Internationale des Instituts d'Etudes Médiévales, 1995, p. 135 à 149

[295] HUIZINGA Johan, *L'Automne du Moyen Âge*, Paris, éditions Payot, 1980, p. 88

[296] Christine de Pizan, « Autres balades », *Œuvres poétiques*, éd. ROY Maurice, t.1, 1886, p. 220

Rose[297], au profit du « *très noble duc d'Orliens* », commanditaire et protecteur de la poétesse. La figure centrale du poème est la déesse Loyauté, allégorie dont l'intervention n'est pas due au hasard, car le poème s'insère au cœur de la Querelle du *Roman de la Rose*. En fondant ce nouvel ordre, Christine, alors inspirée par la fondation récente de la Cour Amoureuse et de l'ordre de l'*Ecu Vert*, rend légitime son rôle de défenseur attitré du sexe féminin[298]. L'Ordre de la Rose encouragera et récompensera les chevaliers loyaux, défenseurs de la réputation des dames.

b) Une institution juridique au service des femmes

Le début du règne de Charles VI est marqué par un regain d'intérêt de la société de cour pour les valeurs courtoises, valeurs incarnées par le roi lui-même. La Cour Amoureuse naît en réponse à cette renaissance de l'esprit chevaleresque mais également à l'influence des *Puys d'Amour.* Ces chambres de rhétorique se développent dans le nord de la France, territoire appartenant alors aux ducs de Bourgogne. Très proches dans leur cérémonial des confréries bourgeoises, les *Puys* convient des poètes de cour à prendre part à des concours poétiques et des fêtes religieuses, notamment celles dédiées à la Vierge, comme c'était le cas pour le *Puy* d'Amiens[299]. Ces académies religieuses et lettrées se développent également à Lille, Tournai ou Rouen où l'on élit temporairement un « Prince » chargé d'organiser la fête. Pour décerner les prix remis aux meilleurs poètes, une attention est accordée au genre de la composition, le jury du *Puy* ayant loisir de codifier la production littéraire[300].

Sur le modèle les *Puys d'Amour*, la Cour Amoureuse organise également des concours poétiques et veille au respect des lois d'Amour[301]. Fondée le jour de la Saint-Valentin de l'an 1400 à l'initiative des princes Philippe II Le Hardi, Louis de Bourbon et de l'entourage de la reine Isabeau de Bavière, cette institution se met au « *service de toutes dames et damoiselles*[302] » sous l'égide des vertus chevaleresques d' « *humilité et leauté* ». Ses rangs compteront quelques neuf-cent-cinquante membres jusqu'aux années 1440. L'ordre de

---

[297] « *Par qui nous est ceste chose informée,/ Qu'a tousjours mais la bonne renommée/ Je garderay de dame en toute chose/ Ne par moy ja femme n'yert diffamée/ Et pour ce prens je l'Ordre de la Rose.* » : vers 200 à 204, *Œuvres poétiques*, éd. ROY Maurice, t.2, 1891, p. 35

[298] *Œuvres poétiques*, éd. ROY Maurice, t.2, 1891, p. X-XI

[299] POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince*, *op.cit.*, p. 116

[300] BOZZOLO Carla, LOYAU Hélène, *La Cour Amoureuse dite de Charles VI*, *op.cit.*, p. 2

[301] TABURET-DELAHAYE Élisabeth (dir.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI, op.cit.*, p. 221

[302] BOZZOLO Carla, LOYAU Hélène, « Copie de la charte de la Court d'Amours, publiée à Paris en l'ostel d'Artoiz, le jour Saint-Valentin, l'an de grâce mil quatre cens », *La Cour Amoureuse dite de Charles VI*, *op.cit.*, p. 36, v. 32

préséance prévoit trois conservateurs dont le roi Charles VI, les puissants ducs de Berry, d'Orléans, de Bourgogne ou de Bourbon, ainsi qu'un Prince d'amour entouré de vingt-quatre ministres. Suivent, entre autres, les prélats, les chevaliers, les écuyers, jusqu'aux veneurs et concierges des jardins. La dense étude prosopographique des membres de la Cour Amoureuse réalisée par Carla Bozzolo et Ezio Ornato montre que la plupart d'entre eux appartenait à des familles issues de Paris et ses alentours, disposait d'un fief sur le même territoire et occupait une charge dans les hautes instances de la capitale[303].

Le goût pour les anciennes valeurs poétiques de l'idéal courtois est nettement visible dans le fonctionnement interne de la Cour Amoureuse. Mettant à jour la tradition aristocratique des cours d'amour du XII[e] siècle, cette « amoureuse assemblée » est chargée de rendre des jugements courtois. Ceux-ci s'appliquent au-delà de la volonté de codification d'une production poétique et s'appuient sur le modèle d'une cour parlementaire hiérarchisée. La notion de « cour » revêt également ici un sens juridique[304], comme le souligne Daniel Poirion. Tout membre de la Cour Amoureuse enfreignant les lois d'amour et de respect à l'égard des dames se voit « *privé, chassié et deboutté, sans rappel, de toutes gracieuses assemblees et compaignies de dames et damoiselles, toutes les fois que on l'y trouveroit*[305]». La charte de l'institution est fort éloquente à ce sujet, les punitions encourues pour affront à l'honneur des dames et désobéissance aux sentences de l' « *amoureux conseil* » étant développées sur deux paragraphes (ITEM), des vers 324 à 359. Les armes des membres de la Cour Amoureuse sont réunies dans des armoriaux dont le Ms. Fr. 5233 de la Bibliothèque Nationale de France et l'Armorial de Vienne (Ms. 51 Archives d'Etat, Toison d'Or) qui ont fait l'objet d'une analyse poussée de la part de Carla Bozzolo et Hélène Loyau. Les noms et armes des membres bannis ou décédés étaient conservés dans des listes[306] qui ont ainsi contribué à alimenter avec une précision relative les inventaires. Les jugements prononcés contre les membres enfreignant les lois d'amour ne sont cependant pas exécutés avec la rigueur propre à un authentique tribunal[307]. L'institution reste avant tout festive et courtoise. Engagés au service des dames, les « *amoureux subgés* » de la Cour sont chacun tenus de composer régulièrement pour elles une « *balade*

[303] BOZZOLO Carla, LOYAU Hélène, ORNATO Monique, « Hommes de culture et hommes de pouvoir parisiens à la cour amoureuse », dans ORNATO Monique, PONS Nicole, *Pratiques de la culture écrite en France au XV[e] siècle*, *op.cit.*, p. 248

[304] POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince*, *op.cit.*, p. 37

[305] BOZZOLO Carla, LOYAU Hélène, « Copie de la charte de la Court d'Amours, publiée à Paris en l'ostel d'Artoiz, le jour Saint-Valentin, l'an de grâce mil quatre cens », *La Cour Amoureuse dite de Charles VI*, *op.cit.*, p. 43, v. 342-343

[306] Aux alentours de 1418, les noms et armes des membres accusés de Haute-Trahison envers la maison de Bourgogne ont cependant été passées à la gouache : BOZZOLO Carla, LOYAU Hélène, *La Cour Amoureuse dite de Charles VI*, *op.cit.*, p. 4

[307] POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince*, *op.cit.*, p. 38

amoureuse sur tel reffrain comme a chascun plaira ». Ces poèmes sont ensuite portés « *devers les dames telles que l'on avizera pour les jugier a leur noble avis et bonne discrecion*[308] ». Les poètes ayant reçu l'approbation des dames sont alors récompensés de « *vergettes d'or* ». Cependant, si les jugements littéraires semblent soumis aux dames, ils sont également contrôlés par les hauts officiants de l'institution, à commencer par le Prince d'Amour. L'ordre l'*Ecu Vert* destiné à défendre l'honneur des femmes ne comptait pas le moindre membre de sexe féminin. La Cour Amoureuse applique une décision similaire, commençant par exclure de ses rangs les femmes sous couvert de les défendre. Arthur Piaget interroge le but véritable de ces nobles amoureux au sein de l'association. Honoraient-ils davantage l'amour que les femmes[309]? Carla Bozzolo et Ezio Ornato ont alors élargi le champ de leur approche prosopographique en créant un deuxième répertoire de noms, le « fichier DAMES » recensant quelques trois cents entrées. Mis en relation avec le ficher masculin existant, il révèle l'identité des épouses, des mères, des filles ou des sœurs des membres de la Cour Amoureuse[310]. Une institution à composante chevaleresque et poétique, certes, mais une institution forte de principes hiérarchiques et de conceptions juridiques. Les « amoureux » sont hommes de pouvoir, lettrés, juges ou avocats au Parlement. Fidèles à la tradition courtoise, ils sont aussi auteurs de conseils aux princes ou d'écrits vantant les mérites du Bon Gouvernement. Ce rêve d'une nouvelle organisation de l'Etat[311] imprègne la composante de cette micro-société chevaleresque qui devient le reflet d'une réalité socio-politique.

c) Défenseurs ou misogynes ?

Il existe, à l'heure actuelle, six armoriaux relatifs aux « sujets » de la cour amoureuse. Ces manuscrits, réalisés aux XV^{e} et XVI^{e} siècles, sont conservés à Paris (BnF), Bruxelles et Vienne. Le travail d'identification des membres a été mené grâce aux éléments héraldiques[312] qui ont permis de déboucher sur l'analyse socio-historique de cette institution.

---

[308] BOZZOLO Carla, LOYAU Hélène, « Copie de la charte de la Court d'Amours, publiée à Paris en l'ostel d'Artoiz, le jour Saint-Valentin, l'an de grâce mil quatre cens », *La Cour Amoureuse dite de Charles VI*, *op.cit.*, p. 40, v. 191-192

[309] PIAGET Arthur, "La Cour amoureuse dite de Charles VI", *op.cit.*, p. 447

[310] BOZZOLO Carla, LOYAU Hélène, ORNATO Monique, « Hommes de culture et hommes de pouvoir parisiens à la cour amoureuse », dans ORNATO Monique, PONS Nicole, *Pratiques de la culture écrite en France au XV^{e} siècle*, *op.cit.*, p. 249

[311] POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince*, *op.cit.*, p. 38

[312] L'étude des sources manuscrites de la Cour Amoureuse fut menée par l'I.R.H.T et l'équipe de recherche sur l'humanisme français des XIVe et XVe siècles : BOZZOLO Carla, LOYAU Hélène, *La Cour Amoureuse dite de Charles VI*, *op.cit.*, vol. 1, 2 et 3.

Le « Prince d'Amour », Pierre de Hauteville, est connu comme une brillante personnalité de la vie parisienne, littéraire et artistique. Bourgeois de Lille, il se met successivement au service des ducs de Bourgogne Philippe II Le Hardi et Jean Sans Peur. Il occupera également, dès 1426, le poste de maître général des monnaies au sein de l'administration royale. Exerçant un rôle primordial en tant que garant des lois d'Amour et représentant des défenseurs des dames au sein de la Cour Amoureuse, il est également engagé, le rappelle Laurent Brun, dans deux autres confréries littéraires, celle de la *Verde Prioré* de Saint-Jacques de Tournai et celle du *Chapel Vert*[313] qu'il préside également. Dans sa *Description de la ville de Paris*, Guillebert de Metz loue, parmi les hommes de mérite qu'il a connu à Paris, ce « *prince d'Amours qui tenoit avec lui musiciens et galans qui toutes manieres de chançons, balades, rondeaux, virelais et autres dictiés amoureu savoient faire et chanter, et jouer aux instrumens melodieusement*[314]». Max Prinet reste cependant prudent quant à l'identité de ce Prince cité par le copiste. Son ouvrage ayant, en effet, été écrit entre 1407 et 1434, il aurait très bien pu s'agir de Pierre de Hauteville ou de l'un de ses successeurs, d'autant qu'on ne sait précisément quand prend fin son principat[315].

Parmi les vingt-quatre ministres de la Cour Amoureuse, figure Jean de Werchin, poète qui trouva la mort à Azincourt. Chevalier errant de Hainaut, il mène une vie exemplaire et aristocratique, alliant sagesse et qualités esthétiques. Reconnaissant son dévouement et sa valeur, Christine de Pizan fera son éloge dans une ballade : « *Seneschal, vaillant et sage,/ De Hainault, plein de valour,/ chevalier ou vacellage/ Et prouesse fait demour,/ Finerez vous jamais jour/ Par mainte terre lointaine/ D'entreprendre armes et peine ?*[316] »

Bon nombre des membres de la Cour Amoureuse sont les tenants du premier Humanisme français. Jean de Montreuil, Gontier et Pierre Col siègent aux côtés de poètes tels Jean du Castel, fils de Christine de Pizan, de riches marchands comme Bureau de Dammartin, protecteur du traducteur Laurent de Premierfait, ou encore de chevaliers tels que Jean Le Meingre ou Guillaume de Tignonville, chambellan du roi et prévôt de Paris. Ce dernier ayant contribué, comme le maréchal de Boucicaut, au débat courtois du *Livre des Cent Ballades*, il n'est guère étonnant de le voir figurer parmi les membres de l'amoureuse assemblée. Eustache Deschamps,

[313] Notice de Laurent Brun dans les Archives de la littérature du Moyen Âge : http://www.arlima.net/mp/pierre_de_hauteville.html

[314] LEROUX DE LINCY Antoine Jean-Victor, TISSERAND L.M, *Paris et ses historiens aux XIVe et XVe siècles*, Paris, Imprimerie impériale, 1867, p. 234

[315] PRINET Max, « Les sceaux et le seing manuel de Pierre de Hauteville, prince d'Amour », dans Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, Paris, 1916, tome 77. p. 437-438.

[316] « Au Sénéchal de Hainaut, 1402 », *Œuvres poétiques*, éd. ROY Maurice, t.1, 1886, Balade 33, p. 245

avec qui il était ami[317], choisit d'occuper seulement le rang d'auditeur de la Cour. Sa formation universitaire lui fera adopter un point de vue plus didactique et raisonné au cœur du débat sur les armes et l'amour[318]. Les chevaliers qui suivront son instruction en matière d'écriture auront également tendance à hériter de son scepticisme.

La présence de Jean de Montreuil ainsi que de Pierre et Gontier Col au sein de la Cour Amoureuse a suscité de nombreuses interrogations. Arthur Piaget affirme que le prévôt de Lille ainsi que les frères Col n'étaient guère à leur place au sein de la Cour Amoureuse, « société créée pour la glorification du sexe féminin »[319]. Dans une étude publiée quelques années plus tard, Alfred Coville nuance cependant la misogynie des partisans de Jean de Meun. Jean de Montreuil, notamment, se félicitait d'avoir échappé au mariage davantage par volonté de liberté que par mépris des femmes[320].

Pour approfondir cette question, un exemple mérite d'être évoqué. Proche de Gontier Col, tant dans le milieu politisé de la chancellerie royale que dans celui des lettres, Jean de Montreuil lui fait parvenir une étrange lettre dans laquelle il revêt, pour un court instant, l'identité de sa femme, Marguerite. Derrière un discours « féminin », il reproche tout d'abord à Gontier un manque certain d'affection et de compréhension : « *Mon cher mari, pourquoi vous irriter contre moi de cette trop naïve simplicité que vous appelez […] gouffre sans fond ? Ne vous suis-je pas, je vous prie, assez soumise en tout et toujours assez obéissante ?*[321] ». Puis, vient le tour des excès et de la frivolité de Gontier d'être ciblés. Carla Bozzolo souligne d'ailleurs que, dans un passage de cette curieuse lettre, les propos de Marguerite accusent Laurent de Premierfait d'entraîner son mari sur une mauvaise voie[322] : « *Ainsi, nous femmes innocentes, nous serons toujours maudites par ces hommes qui se croient tout permis et au-dessus des lois, tandis que rien ne nous est dû. Ils sont entrainés par une dépravation vagabonde, et si nous détournons tant soit peu le regard, on nous accuse d'adultère*. » Le propos surprend de la part d'un clerc considéré comme fortement misogyne. Peut être n'est-ce qu'un exercice de style[323]. Mais pourquoi utiliser avec une apparente conviction des arguments si proches de ceux d'une certaine Christine de Pizan, avocate des femmes ? « *Ce sont des maîtres et non des maris. Nous ne sommes pas des épouses et des compagnes, mais des captives faites sur l'ennemi ou des*

[317] BOZZOLO Carla, LOYAU Hélène, *La Cour Amoureuse dite de Charles VI*, *op.cit.*, Notice 33, p. 61
[318] POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince*, *op.cit.*, p. 227
[319] PIAGET Arthur, "La Cour amoureuse dite de Charles VI", *op.cit.*, p. 447
[320] COVILLE Alfred, *Gontier et Pierre Col et l'humanisme en France au temps de Charles VI*, *op.cit.*, p. 226
[321] VERDON Jean, *L'amour au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 68-69
[322] BOZZOLO Carla, *Un traducteur et un humaniste de l'époque de Charles VI: Laurent de Premierfait*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, p. 28
[323] GREENE Virginie, *Le Débat sur le Roman de la Rose*, *op.cit.*, p. 33

esclaves achetées », conclut-il. Dans cette lettre, Jean de Montreuil devient, l'espace d'un instant, sincère ou théâtral, un défenseur du droit des femmes, dénonçant l'hypocrisie des hommes et revendiquant une égalité sociale entre les sexes. Avait-il besoin d'un rôle pour faire passer un message entrant en contradiction avec sa position que l'on jugerait ferme à l'égard des femmes ? Rien n'est moins sûr, mais le discours soulève une ambigüité.

Si la création de la Cour Amoureuse correspond à une période de relative prospérité économique et d'accalmie militaire, deux pôles politiques[324] se distinguent clairement parmi ses membres, le premier proche de l'union gouvernementale et le second du milieu bourguignon. Les troubles politiques entre partis orléanais et bourguignon auront pour conséquence une guerre civile qui se poursuivra treize années durant. En 1415, la défaite d'Azincourt entraine la mort d'une part importante des membres de la Cour amoureuse et crée un tournant dans la Guerre de Cent Ans. L'institution survit encore, ses membres décédés étant remplacés comme il était d'usage. Néanmoins, sa physionomie change, la majorité parisienne présente à l'origine de sa fondation tendant à s'amoindrir[325]. Le massacre des Armagnacs perpétré par Jean Sans Peur lors de la prise de Paris en 1418 achèvera de faire disparaître les représentants majeurs de l'opposition à la cause bourguignonne au sein de la Cour Amoureuse. Avec l'avènement de Philippe le Bon, une accélération du processus de renouvellement des membres de la Cour verra s'imposer une majorité favorable à son duché.

Au XIV^e^ siècle, la renaissance des valeurs courtoises associe à nouveau la figure d'un chevalier idéal à sa Dame, dont il doit défendre l'honneur. L'héritage poétique de la *fin'amor* se voit alors approfondi d'une dimension politique, les puissants se mettant au service des Dames au sein d'institutions juridiques célébrant l'Amour et la femme. Pourtant, le refus d'intégrer celle-ci au sein de ces ordres censés intercéder en sa faveur ne permettra pas à son statut social d'évoluer réellement.

L'amour fin des troubadours du XII^e^ siècle célèbre une Dame idéelle se trouve ébranlé, malgré l'apport ambigu des clercs à la cause amoureuse. Certains écrits théologiques, philosophiques ou juridiques placent la femme non dans une position supérieure à celle de l'amant mais en posture d'assujettissement à l'homme de la société médiévale.

---

[324] BOZZOLO Carla, ORNATO Monique, « A propos de la Cour Amoureuse dite de Charles VI », dans AUTRAND Françoise, *Prosopographie et genèse de l'État moderne : actes de la table ronde, Paris, 22-23 octobre 1984*, Paris, ENSJF, 1986, p. 164

[325] BOZZOLO Carla, LOYAU Hélène, *La Cour Amoureuse dite de Charles VI*, *op.cit.*, p. 4

L’essor intellectuel du Moyen Âge tardif se manifeste par un certain nombre de querelles littéraires entre défenseurs des femmes et misogynes plus ou moins déclarés. La représentation fictive de la Dame courtoise est pourtant de nouveau associée à l’intérieur des ordres courtois et de la Cour Amoureuse. Jusqu’aux prémisses de la Renaissance, la construction de cette figure idéelle conduit à certaines transformations de la société aristocratique. Princes, dignitaires et chevaliers se chargent alors de défendre symboliquement et par la plume, les valeurs de l’amour comme celles d’un féminin moins réel qu’imaginé.

Chapitre 2 : DÉFINITION DU *CORPUS* D'ÉTUDE

« Ma maladie consiste en ce que je perds la capacité de relier les choses d'après leurs simples rapports de causalité ». Tels sont les mots qu'Aby Warburg adresse à l'équipe de son médecin Ludwig Binswanger dans une lettre datée de 1921. 1921, c'est également l'année où il débute l'œuvre qui marque l'aboutissement de ses recherches, à savoir l'*Atlas Mnemosyne*, un vaste corpus d'images posant les fondements d'une grammaire figurative. Hanté par le désastre de la guerre, Warburg trouve en *Mnemosyne* le moyen cathartique de contrer la fuite des idées en constituant un appareil apte à relier les images par-delà leur simple rapport de causalité, et à en produire une « fuite ordonnée»[326]. Georges Didi-Huberman rappelle ainsi que la création de l'Atlas répondait à l'ambition de « remonter un monde démonté par les désastres de l'histoire, d'en renouer les fils mémoriels par-delà ses épisodes » et « d'en renouveler la cosmographie intellectuelle »[327].

Déterminer et analyser un corpus demande une certaine rigueur, une méthode. Le modèle de sérialité développé par Warburg dans *Mnemosyne* et à travers son concept de « Survivance » diffère de la méthode utilisée pour notre travail. Il témoigne néanmoins de la nécessité d'établir un large corpus iconographique. La démarche que nous retenons repose sur une approche sérielle des images. Celle-ci est éloignée des problématiques de mémoire et des formules de pathos qui ont entouré la conception de *Mnemosyne* dans l'Allemagne d'après-guerre. Elle s'inscrit malgré tout au sein d'une approche philologique, orientée sur le principe de voir par et à travers l'image, mais aussi iconologique, comprenant la recherche des conditions matérielles, sociales et économiques qui président à la production d'une œuvre. Les images de notre corpus d'étude sont tirées de quatre-vingt-un manuscrits réalisés au cours des deux derniers siècles du Moyen Âge. L'analyse de ces manuscrits fera d'ailleurs, au sein de ce chapitre, l'objet d'une enquête double, chronologique tout d'abord, dans laquelle nous considérerons, par le prisme de la codicologie quantitative, les facteurs culturels, politiques, économiques et sociaux ayant présidé à la production des volumes enluminés. Puis, une enquête géographique permettra de replacer les manuscrits du corpus au sein des différents foyers artistiques où ils ont vu le jour, en abordant le cas des enlumineurs responsables de leurs décors. Sera enfin abordé le rôle joué par les mécènes recensés dans le corpus, particulièrement autour des questions concernant leur influence sur la commande des manuscrits, le statut des artistes engagés à leur service et la diffusion des volumes enluminés.

[326] MAHIEU Eduardo, « Warburg et Binswanger : le savoir dans la fuite », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 4 |2013, document 2, mis en ligne le 30 janvier 2013, Disponible sur : http://imagesrevues.revues.org/2824, p. 9

[327] DIDI-HUBERMAN Georges, « Science avec patience », *Images Re-vues*[En ligne], Hors-série 4 | 2013, mis en ligne le 30 janvier 2013, Disponible sur : http://imagesrevues.revues.org/3024, p. 10

I- Les raisons d'une approche sérielle des images

L'étude de nos douze prochains chapitres iconographiques repose sur une méthodologie générale proposée par Jérôme Baschet. Celle-ci défend le principe d'analyse sérielle, où chaque image considérée est la manifestation de la pensée de son auteur. L'analyse de chacune des œuvres d'une série permet également d'observer les variations et les récurrences de certains caractères formels qui améliorent la compréhension des schémas de représentation.

Sa méthode se rapproche, en cela, du concept de « pensée figurative », préalablement développé par Pierre Francastel. Ce dernier soutient en effet une « indissolubilité de la forme et du fond[328] » sur la question des rapports entre langage figuratif et langage verbal ou encore texte et image. Cette approche couvre d'ailleurs l'étude des textes et de la poésie où le fond et la forme ne sont plus dissociés ; la forme étant signifiante. Jérôme Baschet nuance malgré tout cette affirmation en interrogeant notamment la faisabilité d'une étude iconographique en ces conditions. Il estime ainsi que dans la dialectique du fond et de la forme organisant la « pensée figurative » médiévale, « il ne s'agit ni de les séparer radicalement, ni de les ramener à l'unité, mais de les articuler, c'est à-dire de les penser l'un par rapport à l'autre, dans leurs échos, leurs tensions, leurs décrochements, et sans nier ce qu'il y a d'écarts irréductibles entre eux.»[329]. Le chercheur s'oppose en revanche à la conception de l'histoire de l'art développée par Émile Mâle, notamment dans *L'Art religieux du XIII^e siècle*. Mâle développe certes l'idée d'une pensée organisatrice, « organique », il conçoit également le primat du texte sur l'image, selon une vision logocentrée. À ce titre, il considère que « beaucoup trop de liberté fut laissée à la fantaisie des artistes[330] » ou encore que l'art est un « tout vivant, un ensemble achevé[331] ». Pour Jérôme Baschet, tout cela participe de la vision d'un art médiéval stéréotypé et codifié.

L'analyse sérielle des images fonctionne davantage comme un lien entre une approche structurale des œuvres singulières et des réseaux, et une approche historique. Comprendre la liberté d'inventivité des images et les limites de celle-ci participe de cette approche historique, éclairant elle-même sur le jeu des rapports sociaux[332]. L'appréhension des thèmes, mis en lumière par l'analyse sérielle, devient alors nécessaire pour repérer quels axes d'études pérennes, émergent de la constitution du corpus. Si une telle méthode est déjà éprouvée, elle a aussi pour objet de mieux appréhender définition visuelle

[328] FRANCASTEL Pierre, *L'Image, la vision et l'imagination : l'objet filmique et l'objet plastique*, Paris, éditions Denoël/Gonthier, 1983, p. 28

[329] BASCHET Jérôme, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 51^e année, N. 1, 1996, p. 98

[330] MÂLE Émile, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France, Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspirations*, 8e édition, Paris, éditions Armand Colin, 1948, p. 676

[331] *Ibid.*, p. 15

[332] BASCHET Jérôme, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *op.cit.*, p. 133

de la dame, dans toute sa complexe identité.

1) Le visuel et son signifié textuel

a) Les limites du corpus

La délimitation de notre corpus est établie selon trois facteurs. Le premier est d'ordre chronologique, les manuscrits étudiés étant exécutés au cours des XIV^{e} et XV^{e} siècles, soit la période couvrant le Moyen Âge tardif. Le second facteur est d'ordre géographique ; Les manuscrits concernés sont copiés et décorés en France. Au cœur de cet ensemble, figurent de nombreuses spécificités régionales, que nous définirons davantage à partir des frontières géographiques actuelles. Enfin, le support est un point important à considérer. Celui de l'enluminure occupe une place essentielle dans le cadre d'étude. Cependant, d'autres supports peuvent être pris en compte dans le cadre d'une analyse comparative. Du point de vue iconographique, celle-ci obéit à deux critères : le support donc, pouvant varier du dessin à la tapisserie, mais aussi la chronologie, quelques enluminures exécutées avant 1300 et après 1500 pouvant être introduites dans une série iconographique à titre comparatif. Certaines de ces œuvres, situées hors des frontières du corpus, sont analysées à titre ponctuel ou servent de références[333]. La tapisserie de l'*Offrande du cœur* conservée au Musée du Louvre pourrait, par exemple, s'insérer dans l'étude du thème portant sur le don du cœur.

b) Approche comparatiste et relations texte/image

Une approche comparatiste semble essentielle pour renforcer l'analyse d'une série d'images. Eduardo Viveiros de Castro précise même qu'elle « n'est pas seulement notre instrument analytique principal ; elle est aussi notre matière première [...], puisque ce que nous comparons, ce sont toujours et déjà nécessairement des comparaisons[334]». Un travail de recherche basé sur l'étude de séries iconographiques comporte à l'origine un axe de réflexion. Cependant, les comparaisons développées dans le cadre d'une analyse sérielle sont déterminantes dans l'évolution et la mise en lumière de chaque problématique[335]. La méthode comparative prend également sens au sein de la relation texte/image. Elle permet en effet de considérer une image au regard de son signifié textuel et de repérer les écarts et les similitudes déterminant leurs points d'articulation. Dans une plus large mesure,

[333] BASCHET Jérôme, « Corpus d'images et analyse sérielle », dans BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval*, L'atelier du médiéviste 14, Turnhout, BrepolsPublishers, 2015, p. 321
[334] VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *Métaphysiques cannibales : Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 52
[335] LEE Hye-Min, PEREZ-SIMON Maud, « Relations texte/image », dans BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval, op.cit.*, p. 296

il est également pertinent d'observer, « quelle lecture l'image figurée donne du texte à celui qui regarde les pages manuscrites »[336].

Les variations entre le contenu des écrits et leur mise en images permettent de mesurer la progression des relations texte/image dans les manuscrits. L'organisation du manuscrit assure même un lien entre parcours visuel et parcours textuel. Au sein d'un volume enluminé, l'image revêt une dimension synchronique. Ne pouvant condenser visuellement l'ensemble du texte, l'artiste à en effet pour tâche de sélectionner une partie du support narratif ou descriptif. L'écart entre texte et image tel qu'il est défini par Hye-Min Lee et Maud Pérez-Simon obéit à quatre critères ; le premier est d'ordre matériel si la miniature ne correspond pas à son point d'insertion ou à sa rubrique ; le deuxième est d'ordre structurel si l'image à une taille inattendue. Le troisième écart peut être également temporel si la date de rédaction/de copie est différente de celle où l'enluminure fut exécutée. Enfin, l'écart peut être discursif dans le cas où l'image et le texte développent des propos opposés[337]. Une subtilité mérite également d'être soulignée dans la relation textuel/visuel, celle impliquant le lien entre l'image et l'*incipit*, et plus précisément la miniature et le titre de rubrication. Indiquant à l'encre rouge (ou bleu) un changement de chapitre, la rubrique apparaît fréquemment dans un grand nombre de manuscrits du corpus, en particulier pour la période couvrant le XV^{e} siècle. La miniature illustrant un chapitre tantôt précède ou succède à la rubrique. Le lien qu'entretiennent ces repères est donc direct. Il permet de visualiser de nouveaux échos et écarts entre deux « signe(s) visuel(s) au sein de la matérialité du texte[338] ».

L'image semble avoir un rôle essentiel dans la réception du texte. Elle livre ainsi des indices sur une plus large réflexion de recherche concernant les interprétations que le lecteur-spectateur se fait de certains passages narratifs ou descriptifs[339]. La relation texte-image ne s'applique cependant pas pour l'étude de chaque manuscrit enluminé, certaines miniatures étant exécutées indépendamment du contenu textuel.

[336] DROBINSKY Julia, « Machaut illustré dans le manuscrit Vogüé (Ferrell ms.1) », dans HERICHE-PRADEAU Sandrine, PEREZ-SIMON Maud*, Quand l'image relit le texte : Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 307

[337] LEE Hye-Min, PEREZ-SIMON Maud, « Relations texte/image », dans BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval, op.cit.,* p. 294

[338] JOURDAN Julie, « Les exempla en image : du *Jeu des échecs moralisés* au *Ci nous dit* », dans HERICHE-PRADEAU Sandrine, PEREZ-SIMON Maud*, Quand l'image relit le texte, op.cit.,* p. 237

[339] LEE Hye-Min, PEREZ-SIMON Maud, « Relations texte/image », dans BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval, op.cit.,* p. 296

2) L'approche sérielle du corpus iconographique

a) Le thème et le motif

Il est essentiel, lorsque l'on procède à une analyse sérielle des images de distinguer thème et motif iconographique. Jérôme Baschet définit le thème comme « une unité structurale élémentaire possédant une cohérence propre et pouvant faire l'objet d'une scène spécifique »[340]. De nombreux thèmes se dégagent de notre étude, à l'exemple de la chasse, du don du cœur, du jeu d'échecs ou du siège du château d'Amour. Certains thèmes plus génériques « nés de l'intericonicité »[341] émergent également de l'approche des images. Il s'agit de concepts anthropologiques (tels le don) et médiévaux (parmi lesquels l'hommage, le baiser ou les jeux aristocratiques) qui contribuent à déterminer l'orientation des séries d'images constituant nos huit prochains chapitres iconographiques.

Le motif est quant à lui un élément constitutif d'un thème, qui ne peut être analysé manière isolée. Ainsi, dans le cas d'une série d'images reposant sur un motif, il est nécessaire de considérer le thème dans lequel il s'insère, tout en gardant à l'esprit que « dans chaque contexte thématique concerné, le motif sera engagé dans des relations spécifiques avec des éléments différents et sa signification, comme éventuellement ses modalités formelles, en seront affectées »[342]. Au sein de notre corpus, les motifs iconographiques dépendent de chacun des thèmes pouvant composer les séries d'images. Ces motifs, recensés en grand nombre peuvent être aussi variés que l'oiseau de chasse, la dame à cheval, la harpe et le luth ou les attributs des allégories personnifiées. Il arrive cependant que certaines séries soient basées sur une variation de motifs en rapport avec un grand thème générique (exemple : La série sur l'hommage à la dame). La distinction entre thème et motif doit être considérée avec attention. Elle n'est cependant pas toujours rigoureusement étanche[343].

b) L'hyperthème

La mise en réseau des images est essentielle dans le cadre d'une approche sérielle. Elle révèle, comme le souligne Dominique Donadieu-Rigaut « le travail spécifique de la pensée figurative ». Fonctionnant comme une constellation de points de passage obligés dans l'ordre des images[344],

---

[340] BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, *op.cit*., p. 265

[341] VOYER Cécile**, «** Histoire de l'art et anthropologie ou la définition complexe d'un champ d'étude », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], mis en ligne le 18 juin 2010, Disponible sur : http://acrh.revues.org/2057, p. 8

[342] BASCHET Jérôme, « Corpus d'images et analyse sérielle », dans BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier, (dir.) *Les images dans l'Occident médiéval*, *op.cit.*, p. 324

[343] BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, *op.cit*., p. 265

[344] DONADIEU-RIGAUT Dominique, *Penser en images les ordres religieux (XII^e^- XV^e^ siècles)*, Paris, Editions Arguments, 2005, p. 3

l'hyperthème est conçu par Jérôme Baschet comme un ensemble de « réseaux de thèmes ou de motifs » permettant de visualiser les « rapports qui s'établissent entre les séries »[345]. En 1989, Jean Wirth évoquait déjà l'intérêt de comprendre comment un système iconographique « se structure logiquement pour produire ses propres significations »[346]. Pourtant, la finalité d'un système global de l'iconographie est moins privilégiée dans la méthode proposée par J. Baschet que l'étude des réseaux de thèmes, tenant compte de la variabilité des images.

Au sein de notre étude, la dévotion à la dame constitue le principal hyperthème. Il est possible de l'observer à travers plusieurs thèmes, dont l'hommage est le plus caractéristique. L'hommage rassemble des thèmes présents dans trois séries iconographiques : l'hommage à la dame (chapitre 3), le don courtois (chapitre 5) et la dame divinisée (chapitre 8).

Le don réunit également d'autres thèmes tels que le don poétique, le don du chapel fleuri ou l'offrande du cœur destinée à l'être aimé (chapitre 5) comme à une divinité (chapitre 8). De même, le baiser est également un thème dominant, puisqu'il apparaît dans la représentations de rapports amoureux plus ou moins avancés (chapitre 6 et 9), ainsi que dans les relations entre l'amant et la rose (chapitre 10).

Toutefois, la définition d'un hyperthème reste complexe et ne dépend pas de rapports sériels homogènes. Un hyperthème n'est « ni un champ libre de circulations et d'échanges, ni un système entièrement structuré ». Il s'agit davantage d'un « réseau de relations complexes et instables »[347].

L'étude sérielle ne peut également avoir de légitimité sans une approche structurale de chaque image appartenant à une série. Si l'analyse approfondie de toutes les œuvres ne peut être exigée, il ne faut pour autant passer outre. Dans le cas d'un corpus iconographique dense comme le nôtre, par exemple, les images peuvent être considérées par ordre d'intensité décroissant, les « plus importantes au vu de la problématique adoptée » faisant alors en priorité l'objet d'une analyse structurale avancée[348]. Cette approche permet également de rendre sensible aux répétitions et modulations iconographiques présentes dans les œuvres. En effet, « même éloignées dans le temps et dans l'espace », les images « se pensent entre elles, réagissent les unes en fonction des autres, se citent partiellement ou bien se contredisent »[349]. Un nombre important de « constantes et répétitions » découle de l'analyse sérielle des images. Elles sont avant tout, le rappelle J. Baschet, liées à une forte traditionnalité revendiquée par la culture médiévale. La démarche sérielle doit pour autant éviter les notions de répétitivité et d'homogénéité pour mieux saisir les variantes et les singularités[350] émergeant des œuvres du corpus.

---

[345] BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, *op.cit*., p. 274-275

[346] WIRTH Jean, *L'image médiévale : Naissance et développements (VI^e – XV^e siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 230

[347] BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, *op.cit*., p. 279

[348] BASCHET Jérôme, « Corpus d'images et analyse sérielle », dans BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier, (dir.) *Les images dans l'Occident médiéval, op.cit.*, p. 323

[349] DONADIEU-RIGAUT Dominique, *Penser en images les ordres religieux, op.cit., p. 336*

[350] BASCHET Jérôme, « Corpus d'images et analyse sérielle », dans BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier, (dir.) *Les images dans l'Occident médiéval, op.cit.*, p. 325

Au sein d'un vaste corpus d'étude, le rôle joué par la philologie ne doit pas non plus être négligé. Adi Efal la qualifie de médium permettant une lecture « où l'écriture et sa réalité plastique se touchent et s'entrelacent ». Le regard philologique amène à voir par et à travers l'image, captant son principe générateur au-delà de son simple aspect captivant[351]. Il permet ainsi d'établir la nature seconde de l'image par l'appréhension des constantes et variations de formules présentes au cœur de l'iconographie sérielle. La réflexion philologique autour des représentations est complémentaire d'une approche structurale, orientée vers la compréhension symbolique d'une œuvre. Pierre Francastel revient notamment sur la difficulté d'appréhender le symbole. Dans l'image, précise-t-il, « le symbole revêt des rôles et des formes multiples. Il s'agit, tantôt, d'éléments porteurs de valeurs très générales […] tantôt, au contraire, le symbole n'est pas explicite. [...] C'est l'ordre combinatoire des parties de l'image qui est, par lui-même, symbole et il est alors exclu, par définition, d'établir une identité entre l'ordre de présentation de l'image et celui des autres langages »[352].

c) La classification des chapitres iconographiques

Les manuscrits ciblés comprennent un ou plusieurs folio(s) enluminé(s), rattaché(s) à un chapitre, dont le contenu est élaboré autour d'une série iconographique. Les chapitres à étude sérielle, majoritaires dans notre travail, sont rattachés à deux grands axes : les rites sociaux et l'identité. La deuxième partie de notre travail prend en compte la notion d'idéel, développée par Maurice Godelier. Il s'agit d'analyser comment certains codes inhérents à la société médiévale sont adaptés à des thèmes littéraires et courtois. L'hommage à la dame, les jeux et épreuves chevaleresques, le don ainsi que le baiser, sont autant de thématiques influencées par les rites vassaliques et les pratiques aristocratiques. Leurs représentations évoquent la manière dont sont organisés les rapports sociaux, à travers un imaginaire socialement structuré[353]. Cette partie concerne les quatre premiers chapitres iconographiques :

Chapitre 3 : Un hommage à la Dame.
Chapitre 4 : La Dame pour le modèle chevaleresque.
Chapitre 5 : La mise en scène du don courtois.
Chapitre 6 : Le baiser d'amour, au cœur d'un imaginaire social.

La troisième partie de ce travail interroge plus avant l'identité de la dame aimée, entre métamorphose,

[351] EFAL Adi, « Le regard philologique de Warburg », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 4 | 2013, mis en ligne le 30 janvier 2013, disponible sur : http://imagesrevues.revues.org/2853
[352] FRANCASTEL Pierre, *La figure et le lieu*, *op.cit.*, p. 48-49
[353] GODELIER Maurice, *L'idéel et le matériel, op. cit*., p. 199-200

sujet ou objet vénération et redéfinition du corps féminin. Parfois mise en scène comme une figure transgressive, la dame réelle ou imaginée se voit également substituée à des objets révélateurs de son identité ou d'une partie de son corps. Elle apparaît aussi au cœur d'une ambigüité de genre, autant dans sa relation intime avec l'amant, qu'à travers certaines nuances formelles et figures emblématiques. Les chapitres concernés par cette dernière partie sont également au nombre de quatre :

Chapitre 7 : L'apport civilisateur du féminin courtois.
Chapitre 8 : La Dame spiritualisée. Une réinterprétation de la dévotion à Marie.
Chapitre 9 : Le corps féminin en transgression.
Chapitre 10 : Les métamorphoses de la Dame.

À l'intérieur de notre corpus iconographique, l'image est en très grande majorité une enluminure dont la fonction première est de permettre un repérage visuel dans le texte et d'en indiquer la structure grâce à la hiérarchie du décor[354]. Il est à présent nécessaire de considérer le livre manuscrit dans lequel elle s'insère.

II- L'Enquête chronologique : répartition des manuscrits du corpus iconographique

Cette étude s'appuie sur un corpus de quatre-vingt-un manuscrits réalisés aux XIV^{e} et XV^{e} siècles. Il s'agit d'une sélection de manuscrits contenant des œuvres romanesques, poétiques, encyclopédiques, didactiques et liturgiques.
L'analyse du contenu textuel et figuratif des manuscrits est enrichie par une approche codicologique. La somme des manuscrits choisis pour cette étude nécessite une méthode quantitative. Il ne s'agit pas d'une simple manière « complémentaire » de faire de la codicologie, comme le rappelle Ezio Ornato, mais bien d'un moyen de révéler les réseaux de transmission et d'influences, les innovations techniques (en ce qui concerne notamment le texte : de l'écriture, de l'image, des matériaux, etc), les acteurs de la production, la diffusion du livre et sa réception, etc…, trouvant unité[355] au sein du ou des contextes culturels concernés. Il est, en effet, indispensable de comprendre, au-delà de l'aspect matériel, quelles réalités sociales, économiques, historiques, géographiques et, bien entendu,

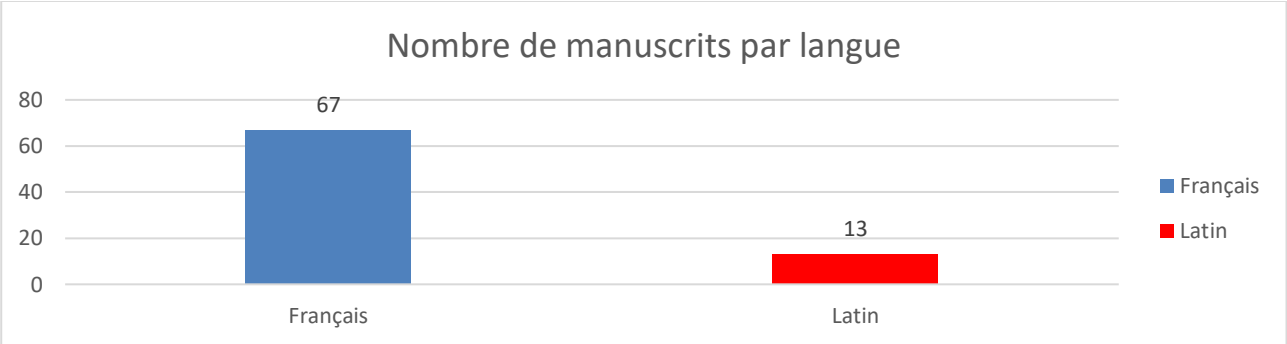
[354] RABEL Claudia, « L'enluminure : l'image dans le livre », dans BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier, (dir.) *Les images dans l'Occident médiéval, op.cit.*, p. 51
[355] ORNATO Ezio, *La face cachée du livre médiéval : l'histoire du livre*, Rome, éditions Viella, 1997, p. 55

culturelles président à la création et au devenir d'un manuscrit et du rapport qu'il entretient avec les autres manuscrits du corpus d'étude dans lequel il s'insère.

Manuscrits français, latins et traduction

Sur l'ensemble des manuscrits du corpus d'étude, on dénombre treize manuscrits latins (pour soixante-sept manuscrits en langue française). Ces données rassemblant quatre-vingt volumes, excluent l'exemplaire de *l'Histoire d'Amour sans paroles*. Les œuvres latines sont représentées par deux *Décret de Gratien* enluminés, quatre bréviaires, dont un exemplaire du *Bréviaire d'Amour* de Matfre Ermengau (le Ms. Fr. 857), qui possède la particularité d'avoir été traduit en latin provençal ancien, cinq livres d'Heures, un psautier et une copie du *Speculum humanae salvationis*.

Langues	Nombre de manuscrits
Français	67
Latin	13
Total général	**80**



Le nombre important de manuscrits en langue française à l'intérieur du corpus est également favorisé par les traductions d'œuvres antiques, latines ou italiennes. Parmi les traducteurs se trouvent des figures notables du premier humanisme français, dont Laurent de Premierfait pour sa transcription de l'italien en langue d'oïl des œuvres de Boccace, à savoir pour cette étude un manuscrit du *Décameron* (Ms. Fr. 239), un manuscrit des *Des cas des nobles hommes et femmes* (Ms. Fr. 127) ainsi que le Ms. fr. 12420 *Des Cleres et nobles femmes*[356]. Il en va de même pour Simon de Hesdin et Nicolas de Gonesse avec la traduction d'un manuscrit des *Faits et Dits Mémorables* de Maxime Valère, le Ms. Fr. 9749. Une grande attention est donnée au contenu de l'œuvre à traduire. Jean Corbechon offre

[356] L'identification de Premierfait comme traducteur du Ms. fr. 12420 par Patricia M Gathercole ;GATHERCOLE, Patricia M., « The manuscripts of Laurent de Premierfait'sworks », *Modern Language Quarterly*, 19:3, 1958, p. 262-270, reste encore incertaine : notice de Laurent Brun dans les Archives de la littérature du Moyen Âge : http://www.arlima.net/ad/cleres_et_nobles_femmes.html

ainsi une appréciation très moderne de la somme encyclopédique du *Livre de Propriétés des choses*[357] dont il réalise de nombreuses traductions manuscrites. Quant à l'annonce de la méthode utilisée par le traducteur, elle se retrouve notamment chez Jean de Vignay, en témoigne son souci de préciser le passage du latin au français dans son œuvre. Sa traduction de la *Moralisatio super ludumscaccorum* de Jacques de Cessoles en *Echecs Moralisés* se retrouve notamment au sein du corpus avec le Ms. Fr. 1165, daté des environs de 1400.

1) Le XIV^{e} siècle

La production de quatre-vingt-un manuscrits du corpus au cours des deux derniers siècles du Moyen Âge ne fait guère l'objet d'une répartition égale. Trente-et-un d'entre eux ont, en effet, été exécutés au XIV^{e} siècle pour quarante-sept au XV^{e} siècle. Les trois manuscrits restant sont produits entre 1290 et 1300 (pour deux d'entre eux), un seul étant concerné par la tranche 1500-1505. Afin de mieux cerner les facteurs ayant influencé leur production, il est nécessaire de considérer les contextes culturels, politiques, économiques et sociaux qui ont marqué chaque siècle en cours.

a) Les années 1300 à 1350

La première moitié du XIV^{e} siècle est concernée dans notre corpus par quinze manuscrits. Les années 1300 à 1349 se caractérisent par l'essor de centres intellectuels proches des Universités ; celui des librairies tout d'abord mais aussi des collèges, dont 40% sur les soixante-sept connus à Paris avant la fin du Moyen Âge, ont été fondés dans cette première moitié du siècle. La question soulevée par Carla Bozzolo et Ezio Ornato quant au rôle des collèges dans la production manuscrite trouve réponse dans le but de subvenir aux besoins des étudiants. Ceux-ci n'avaient, en effet, pas les moyens de posséder des livres, se contentant de quelques manuels nécessaires. Le développement des collèges ne correspond pas cependant entièrement à une baisse de la fabrication des manuscrits, la production latine étant surtout impactée[358]. Un public cultivé commence, en effet, à faire entendre ses besoins : celui, bourgeois, des villes mais surtout celui, plus luxueux, des cours. Le mécénat perd alors de son exclusivité ecclésiastique et devient plus laïc[359]. Jusqu'en 1330, la France jouit encore d'une grande stabilité économique et politique[360]. L'évolution de l'artiste de cour, amorcée par maître Honoré dès la fin du XIII^{e} siècle, va trouver une continuation favorable dès 1320 avec Jean Pucelle. Sa manière

[357] RIBEMONT Bernard, « Jean Corbechon, un traducteur encyclopédiste au XIV^{e} siècle », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 6 | 1999, mis en ligne le 11 janvier 2007, p. 2
[358] BOZZOLO Carla, ORNATO Ezio, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge : Trois essais de codicologie quantitative*, Paris, éditions du CNRS, 1983, p. 92-93
[359] WALTHER Ingo F., WOLF Norbert, *Chefs-d'œuvre de l'enluminure*, *op.cit.*, p. 35
[360] ORNATO Ezio, *La face cachée du livre médiéval*, *op.cit.*, p. 188

d'exécuter miniatures et décor marginal en grisaille comme sur le *Livre d'Heures de Jeanne d'Évreux*, daté des années 1324 à 1328, influencera de nombreux peintres enlumineurs jusqu'à la charnière des années 1400.

Cependant, si certains noms d'enlumineurs commencent à se faire connaître, nombre d'entre eux n'ont pas encore été révélés. Sur les quinze manuscrits retenus dans le corpus pour cette première moitié du XIV^e^ siècle, deux sont rattachés à un maître anonyme mais à l'œuvre plus familière. Le maître connu pour cette période du corpus est nommé par les historiens Maître du Second Roman de la Rose de Rennes. Il est actif dans le 1^er^ quart du XIV^e^ siècle[361]. Son activité au sein du corpus est présente dans un manuscrit du Lancelot en prose, le Ms. Fr. 333 conservé à la Bibliothèque Nationale de France. Pour cette première moitié du XIV^e^ siècle, deux manuscrits seulement révèlent des commandes, féminines, appartenant respectivement au milieu ecclésiastique et royal[362]. Un mécénat fait de femmes était fréquent en ce début de XIV^e^ siècle, en témoigne notamment le rôle actif de Mahaut, comtesse d'Artois dans la commande de nombreux romans entre 1305 et 1327[363]. À partir du milieu du XIV^e^ siècle néanmoins, le mécénat artistique connaît une mutation, la bibliophilie glissant vers un public plus masculin[364].

b) Les années 1350 à 1400

La prise en compte du facteur démographique est importante dans le cadre d'une enquête chronologique et plus largement d'une analyse codicologique. Il permet, en effet, d'appréhender les raisons d'une possible hausse, diminution ou stagnation de la production manuscrite. Les études menées par Carla Bozzolo et Ezio Ornato ont révélé qu'une crise démographique a frappé la France durant les XIV^e^ et XV^e^ siècle. À partir des années 1350 jusqu'en 1375 cependant, elle se trouve aggravée par les effets de la peste noire notamment, qui n'a guère épargné commanditaires et lettrés[365]. À cette crise démographique, s'ajoutent des troubles politiques causés par la Guerre de Cent Ans et les défaites qu'elle a occasionnées, dont celle de Crécy en 1346. Il est cependant nécessaire de temporiser l'idée d'une chute conséquente de la production. Seize manuscrits du corpus sont concernés par cette seconde moitié du XIV^e^ siècle. Les miniaturistes identifiés sont plus nombreux, six au total pour cinq maîtres et un enlumineur reconnu en la personne de Perrin Remiet[366]. Les

[361] FOURNIE Eléonore, « Catalogue des manuscrits de la *Bible historiale* (2/3) », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 03.2 | 2009, mis en ligne le 30 septembre 2009, Disponible sur : http://acrh.revues.org/1468

[362] Marguerite de Bar, abbesse de l'abbaye Saint-Maur a commandé vers 1302-1305, un bréviaire pour son frère Renaud, le ms. 107 conservé à la Bibliothèque municipale de Verdun. Jeanne de Bourgogne, reine de France de 1328 à 1349, commanda quant à elle vers 1332 le *Miroir Historial* enluminé par Mahiet (ms. 5080).

[363] DE HAMEL Christopher, *Une histoire des manuscrits enluminés*, Londres, PhaitonPress Limited, 1994, p. 160

[364] AVRIL François, *L'enluminure à la Cour de France au XIV^e^ siècle*, *op.cit.*, p. 22

[365] BOZZOLO Carla, ORNATO Ezio, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 96-97

[366] Qui a œuvré pour le décor du Ms. Fr. 22545 des œuvres de Guillaume de Machaut en ce qui concerne cette période du corpus.

manuscrits produits durant la 1ère décennie ravagée par la peste et les défaites militaires s'intègrent parfois dans de vastes cycles de copie en rapport avec des œuvres poétiques et romanesques grandement appréciées par un public de cour. Ces nombreuses copies continuent souvent à susciter l'intérêt de riches commanditaires jusqu'à la fin du siècle et, bien entendu, durant le siècle suivant. Ainsi quatre manuscrits des œuvres de Guillaume de Machaut réalisés entre 1350 et 1399 sont retenus dans le corpus d'étude, ainsi que six autres versions du *Roman de la Rose*, copiées et enluminées entre 1350 et 1380. Si la fréquence de copie d'une œuvre peut décroître peu à peu en fonction d'une baisse de la demande[367], les copies de l'œuvre du poète champenois et de celle de Guillaume de Lorris et Jean de Meun se maintiendront variablement jusqu'à la fin du XV^{e} siècle. Demeure le peu d'informations à propos de l'identité des commanditaires et l'absence majoritaire de nom d'artistes ou de maîtres dans les différents manuscrits du *Roman de la Rose* produits dans cette seconde moitié du XIV^{e} siècle.

Amateur des arts et des livres, Jean II le Bon avait déjà rassemblé durant la courte période de son règne une collection de manuscrit non négligeable et avait entrepris quelques initiatives de traductions en français. Son fils, Charles V dit « le sage », développe activement le mécénat royal, constituant une importante bibliothèque qui réunira à sa mort, en 1380, quelques neuf cents volumes[368]. Parmi eux, un manuscrit enluminé conservé à la Bibliothèque Nationale de France retiennent notre attention à l'intérieur du corpus, le Ms. Fr. 2813 des *Grandes chroniques de France de Charles V*, daté des années 1375-1379.

Les deux dernières décennies du siècle sont cependant marquées par une crise financière, étroitement liée à des facteurs politiques, crise qui, à l'image des précédentes, tend à s'avérer néfaste pour la production manuscrite. Charles VI est roi depuis cinq ans lorsque, le 11 mars 1385, une ordonnance met en place un affaiblissement de la monnaie. La cause d'une telle dévaluation? Les conséquences de la rançon de trois millions d'écus exigée par les Anglais pour la libération de Jean II le Bon en 1360 lors du traité de Brétigny, le coût de la guerre de Flandre entre 1382 et 1385 ainsi que les dépenses excessives des oncles du roi[369]. L'équivalence entre la livre de compte et le franc est supprimée. Ce dernier est alors remplacé par l'écu d'or à la couronne dont le type survivra jusque sous le règne de Louis XIV[370]. Cet affaiblissement du système monétaire ne sera enrayé qu'en 1420. Le début du règne de Charles VI est cependant marqué par une période de paix qui permettra, paradoxalement, de maintenir la fréquence de commandes des manuscrits.

[367] BOZZOLO Carla, ORNATO Ezio, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge, op. cit.*, p. 94
[368] AVRIL François, *L'enluminure à la Cour de France au XIV^{e} siècle, op.cit.*, p. 22-23
[369] TABURET-DELAHAYE Élisabeth (dir.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI, op.cit., p.* 44
[370] BEAUSSANT Chantal, *Monnaies royales de Saint Louis à Henri IV : 1226-1610 / Médaillier de la Banque de France*, Paris, Banque de France, 1989, p. 43

c) Les manuscrits non précisément datés

Si la plupart des manuscrits du corpus sont datés avec plus ou moins de précision, leur réalisation étant arrêtée à une année ou se situant dans une tranche temporelle bien définie, quelques-uns ne bénéficient pas encore, malgré la richesse des études, de datation claire.

D'un point de vue chronologique, un premier manuscrit se détache tout d'abord, le Ms. Fr. 857 conservé à la Bibliothèque Nationale de France, qui contient une version enluminée du *Bréviaire d'Amour* de MatfreErmengau, précédée d'une *canso*. En l'absence d'informations sur le commanditaire ainsi que le miniaturiste, une tentative de datation peut être avancée en se basant tout d'abord sur le lieu d'exécution du manuscrit. D'origine languedocienne[371], ce manuscrit à été écrit en latin provençal, peut-être de la main d'un copiste évoluant dans l'entourage du troubadour et franciscain biterrois. Les nombreuses miniatures fournissent des indications quant à une possible datation iconographique. Pour cela, nous allons comparer les choix stylistiques adoptés par l'enlumineur à ceux de deux autres manuscrits du *Bréviaire d'Amour*. Le cadre des miniatures présentes au fol. 197, comprenant notamment une scène de banquet princier, adopte la forme d'un bandeau rectangulaire, proche de celui présent dans autre manuscrit provençal daté des années 1290 et conservé à la Bibliothèque de l'Escurial sous la côte MS. S.l. nº3. On y retrouve cette même scène de banquet qui surmonte une frise de cavaliers. Des similitudes peuvent être relevées dans les motifs des fonds ornementaux, notamment en ce qui concerne les fonds quadrillés de rouge et de bleu. Le traitement des personnages diffère cependant, le miniaturiste du Ms. Fr. 857 optant notamment pour un choix vestimentaire en vigueur chez l'aristocratie de la première moitié du XIV^{e} siècle. Les figures se rapprochent davantage de celles d'un autre manuscrit tiré de la même œuvre et daté des années 1340, le Ms. Fr. 9219. Si la manière différente de représenter les visages, les positions des personnages, les tissus ou les armures écarte la possibilité d'un miniaturiste identique pour les deux manuscrits dont il est à présent question, des similitudes se retrouvent également dans le traitement des fonds ornementaux, en particulier la composition tripartite entre un fond rouge parsemé de croix blanches, une partie centrale en or bruni et un fond bleu croisé de blanc. Caractéristique du XIII^{e} siècle[372], l'or bruni se retrouve encore dans les enluminures des manuscrits du XIV^{e} siècle. Son utilisation dans le décor du Ms. Fr. 9219, obéit cependant à la finesse d'un ensemble ornemental dépassant celui du Ms. Fr. 857. En témoigne notamment la présence de ce même or bruni dans un décor supplémentaire de fonds damassés, côtoyant, une fois encore, le bleu et le rouge. Malgré certains contrastes qui maintiennent à distance l'hypothèse de plusieurs mains d'un même atelier d'artistes, les grandes similarités iconographiques présentes entre les deux manuscrits de la

[371] CAMPS Jean-Baptiste, *Les Manuscrits occitans à la Bibliothèque nationale de France*, Lyon, ENSSIB, 2010, p. 27
[372] GEHIN Paul, *Lire le manuscrit médiéval*, Paris, éditions Armand Colin, 2005, p. 130

Bibliothèque Nationale de France permettraient de situer la réalisation de leur décor dans une même période allant de 1330 à 1340.

Le second manuscrit du corpus ne possédant pas de datation précise sur la durée du XIV^e siècle est le ms. 5203 conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal. Il s'agit d'un recueil enluminé des œuvres de Guillaume de Machaut dont on peut entreprendre de rechercher la date de création, en observant tout d'abord la somme des manuscrits de son auteur. Si certains ont été réalisés au XV^e siècle, une majorité d'entre eux a vu le jour dans la seconde moitié du siècle précédent. Considéré comme le plus ancien des manuscrits de Machaut par les philologues et historiens, le Ms. Fr. 1586[373], conservé à la Bibliothèque Nationale de France, est daté des années 1350 à 1356. Le ms. 5203 le précède donc, mais le travail de l'enlumineur dont l'identité reste inconnue fournit de nouvelles indications. En effet, le traitement ornemental des fonds des miniatures ainsi que le choix des costumes et coiffures adoptés dans la figuration des personnages (surcot à coudières et cheveux tressés encadrant les oreilles pour les dames, tunique et chaperon en capuchon pour les hommes) ne sont pas sans rappeler le style de l'enlumineur Perrin Remiet ayant œuvré sur plusieurs manuscrits datés des environs de 1390-1400[374]. Bien que le ms. 5203 ne soit certainement pas exécuté de la main de ce maître, certaines similitudes dans le traitement figuratif en accord avec la mode aristocratique de la fin du XIV^e siècle peuvent amener l'hypothèse d'une exécution du décor enluminé de ce manuscrit aux alentours de 1380 par un atelier proche de Perrin Remiet.

2) Le XV^e siècle

En considérant le corpus d'étude, les manuscrits concernés dont la réalisation couvre l'ensemble du XV^e siècle, se trouvent être près plus nombreux que ceux exécutés au XIV^e siècle. Une fois encore, il est essentiel d'appréhender les contextes culturels, politiques, économiques et sociaux qui ont marqué leur production.

a) Les années 1400 à 1450

Malgré un contexte de crise financière qui frappe le royaume depuis les dernières décennies du XIV^e siècle, le début du règne de Charles VI se caractérise par une période de paix relative qui s'achèvera avec le désastre d'Azincourt. Pour cette première moitié du XV^e siècle, vingt-deux manuscrits figurent dans le corpus, leur majorité étant située dans le premier quart de la période, autour des

[373] AVRIL François, « Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut », *Guillaume de Machaut : Colloque-table ronde*, Paris, éditions Klincksieck, 1982, p. 118

[374] En particulier le Ms. Fr. 22545 des œuvres de Guillaume de Machaut. Si les traits des visages diffèrent par une plus grande finesse chez Perrin Remiet, le traitement de l'espace et des figures restent proches de ceux du ms. 5203.

années 1400 à 1425. Sont représentés les cycles romanesques avec notamment un manuscrit de *Lancelot du Lac* (Arsenal ms. 3479-3080) ou deux autres du Tristan en prose[375] réalisés entre 1400 et 1410. De façon plus majoritaire, les œuvres poétiques et allégoriques restent représentées par trois manuscrits des œuvres de Christine de Pizan exécutés entre 1405 et 1414 ou encore deux mss. du *Roman de la Rose* datés des années 1400. Dans cette première moitié de siècle, les commanditaires appartiennent en grande majorité au milieu princier et royal. Ils sont représentés par Louis II de Bourbon, Louis 1er d'Orléans ou encore Jean 1er de Berry. L'omniprésence de la crise monétaire ne dissuade guère les riches mécènes de faire montre d'une grande prodigalité. L'importance de leurs collections se mesure à la lecture des pièces comptables et inventaires qui révèlent, par exemple, un Jean 1er de Berry propriétaire de quelques trois cents manuscrits à la fin de sa vie[376]. A l'exception d'un nom, celui de Perrin Remiet, les enlumineurs ayant réalisé le décor des manuscrits du corpus au cours de la première moitié du XVe siècle sont avant tout identifiés en tant que maîtres affiliés à un commanditaire ou une œuvre. Les plus récurrents sont le Maître de Bedford ou certains miniaturistes évoluant dans l'entourage artistique de Christine de Pizan, tels le Maître de l'Epître d'Othéa ou le Maître de la Cité des Dames. Comme d'autres lettrés à l'image d'Eustache Deschamps, la poétesse prit notamment position dans la crise économique de 1405, conséquence des troubles financiers et des dépenses excessives des plus grands. Deux ducs s'affrontent alors pour enrayer la crise, Jean Sans Peur, d'un côté, qui propose une suppression totale de l'impôt et une épuration de l'administration royale et Louis 1er d'Orléans dont le programme répond à un désir de maintenir l'impôt avec la construction d'un état fort[377]. La solution se fait alors propagande politique entre partis bourguignon et orléanais. L'hypothèse d'une baisse de la production manuscrite découlant de ce nouveau marasme ne pourrait cependant être confirmée, en témoigne tout d'abord la quantité des manuscrits en langue vulgaire produits à cette époque, rejoignant la volonté d'expression des intellectuels qui, à l'image de Christine de Pizan avec *LeLivre de l'advision*, multiplient la création d'œuvres engagées. Après une défaite militaire majeure et une guerre civile qui trouvera son point culminant en août 1418, la France connaît un revirement de sa situation financière avec, dans les années 1420, le rétablissement du système monétaire. Le retour à la bonne monnaie est notamment visible avec l'émission du heaume d'argent en décembre 1420 et le salut d'or en 1421[378]. Les manuscrits retenus dans le corpus d'étude pour le second quart du XVe siècle sont au nombre de trois, constitués d'une œuvre poétique, d'une

[375] Le cod. 2537 conservé à la Bibliothèque nationale d'Autriche ainsi que les Ms. Fr.100-101 conservés à la Bibliothèque nationale de France.
[376] BON Philippe, « Dans le secret du cabinet de curiosité de Jean de France, duc de Berry », dans COCULA Anne-Marie, COMBET Michel, *Château, livres et manuscrits, IXe - XXIe siècles*, Pessac, éditions Ausonius, 2006, p. 70
[377] AUTRAND Françoise, *Christine de Pizan : une femme en politique*, *op.cit.*, p. 272-273
[378] TABURET-DELAHAYE Élisabeth (dir.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI, op.cit., p.* 342

traduction et d'une œuvre romanesque[379]. Leur réalisation correspond avec les débuts chaotiques du règne de Charles VII mis à mal par le traité de Troyes et sa stabilisation après la paix d'Arras en 1435.

b) Les années 1450 à 1500

Les études historiques et codicologiques situent généralement au XV^e^ siècle l'apogée de la production du manuscrit en Europe[380]. Les manuscrits réalisés dans les années 1450 à 1499 restent majoritaires au sein du corpus, vingt-cinq ayant été sélectionnés. Les copies manuscrites d'œuvres romanesques en majorité issues de cycles en correspondance avec la Matière de Bretagne, occupent ce paysage sériel. Le nom d'un commanditaire appartenant au mécénat seigneurial, Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, apparaît ainsi de manière récurrente dans la demande de manuscrits enluminés du *Lancelot du Lac* ou de *Tristan de Léonois* exécutés entre 1463 et 1480. L'enlumineur Evrard d'Espinques intervient notamment dans le décor de cinq d'entre eux. A l'image des artistes évoluant dans le milieu royal et princier des Fleurs de Lys entre la fin du XIV^e^ siècle et la première moitié du XV^e^ siècle, les miniaturistes évoluant sous le règne de Charles VII, Louis XI ou encore Charles VIII développent leur activité autour d'un ou plusieurs mécènes à la demande prolifique. C'est, bien sûr, le cas de Jacques d'Armagnac mais aussi de René d'Anjou. Parmi les dix copies d'œuvres allégoriques et poétiques prenant place également dans le corpus pour cette seconde moitié du XV^e^ siècle, figurent trois manuscrits du *Champion des Dames* réalisés notamment entre 1451 et 1470, dont le commanditaire majeur répond en la personne du duc de Bourgogne Philippe le Bon. Ajoutons également deux mss. du *Roman de la Rose* et une copie du *Livre des Echecs Amoureux* datée de 1498. Le contexte économique de la fin du XV^e^ siècle n'est plus défavorable à la production manuscrite, l'ère des mutations monétaires étant close à la fin du règne de Louis XI, après la signature du traité d'Arras en 1482.[381] Fidèles à l'influence des Flandres et de l'Italie depuis la fin du XIV^e^ siècle et la manifestation du « gothique international » dans les années 1400, les peintres miniaturistes français continuent d'innover en empruntant au style d'un Mantegna ou d'un Van der Goes. Trente ans après la fin de la guerre de Cent Ans, la France de Charles VIII se retrouve cependant partie prenante à la première guerre d'Italie qui engendrera de nombreuses dépenses. Malgré une concurrence avec les débuts de l'imprimerie, la production des manuscrits reste néanmoins, au-delà de la commande, stimulée par la présence de librairies de prestige enrichies par des collectionneurs aisés, à la faveur

[379] Respectivement un manuscrit des œuvres de Guillaume de Machaut daté de 1425 (New York Pierpont Morgan Library Ms. M 396), une copie du Décameron réalisée vers 1430 (Ms. Fr. 239) et un ms. du Roman d'Alexandre en prose exécuté en 1444-45 (Londres, British Library, Royal 15 E VI).
[380] BOZZOLO Carla, ORNATO Ezio, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 97
[381] BEAUSSANT Chantal, *op.cit.*, p. 57

du marché d'occasion[382].

c) Les manuscrits non précisément datés

En ce qui concerne le XV^e^ siècle, un manuscrit du corpus reste daté sur l'ensemble de la période. Il s'agit du ms. 5206 conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, exemplaire de la *Vita Christi* de Jean Mansel. Si l'enlumineur demeure inconnu, le copiste, ThiérionAnsseau et son commanditaire, Baudouin de Lannoy[383] ont pu être identifiés. Chambellan de Charles le Téméraire et membre de l'ordre bourguignon de la Toison d'Or[384], Baudouin de Lannoy aurait pu commander le manuscrit vers 1475. Une datation iconographique plus tardive semble cependant adéquate, si l'on considère le style et la technique employés par l'enlumineur : le traitement naturaliste des paysages et des ensembles architecturaux au sein desquels évoluent les personnages représentés tout d'abord, puis l'emploi de hachures dorées venant souligner les plis des vêtements. Un tel usage est fréquent chez les miniaturistes de la fin du XV^e^ siècle dont, notamment, Jean Colombe[385] qui réalise la majorité de ses commandes entre 1465 et 1490. Bien que la manière de peindre du maître berruyer ne soit pas comparable avec celle de l'enlumineur du ms. 5206, la proximité de certains codes représentatifs pourraient mener ce dernier manuscrit à une datation (du moins iconographique) estimée aux alentours de 1485.

d) Les manuscrits dont la réalisation s'échelonne sur plusieurs décennies

Parmi les manuscrits datés du corpus, quelques-uns connaissent plusieurs remaniements pouvant s'échelonner sur près d'un siècle. Ces modifications, souvent d'ordre iconographique, sont réalisées par des miniaturistes employés par les riches possesseurs qui se succèdent dans l'acquisition des manuscrits. Ces manuscrits ayant connu plusieurs décennies de remaniements entre la date de leur exécution et leur finalisation sont au nombre de deux dans cette étude, tous réalisés au cours du XV^e^ siècle.

Conservé à la Bibliothèque Nationale de France, le premier s'intègre dans le cycle du *Lancelot-Graal*. Il s'agit des trois derniers volumes de la série 117-120, le Ms. Fr. 118, du Ms. Fr. 119 et le Ms. Fr. 120, séparés au XVIIe siècle du grand volume original. Réalisé pour le duc Jean 1^er^ de Berry en 1404,

[382] AVRIL François, REYNAUD Nicole, *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520*, Paris, éditions Flammarion, 1998, p. 10

[383] Section romane, notice de "PARIS, Bibliothèque de l'Arsenal, 5205-5206" dans la base Jonas-IRHT/CNRS : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/71640

[384] DE SMEDT Raphaël (dir.), *Les Chevaliers de l'Ordre de la Toison d'or au XV^e^ siècle : notices bio-bibliographiques*, Frankfurt am Main, Peter Lang Publisher, 2000, p. 210-213 ; Les Lannoy sont présents dans plusieurs chapitres de l'ordre de la Toison d'or, au cours des décennies du XV^e^ siècle. Baudouin « Le Bègue » est d'ailleurs promu chevalier de l'ordre aux côtés de ses deux frères aînés.

[385] Daté de 1485, le Ms. Fr. 364 enluminé par Jean Colombe, reste proche dans le traitement formel de son décor historié, du ms. 5206.

ce manuscrit a tout d'abord été enluminé par le miniaturiste baptisé Maître des Cleres femmes de Jean 1er de Berry. Irène Fabry-Tehranchi mentionne d'ailleurs le nom du libraire, Regnaut du Montet, qui vend les volumes au duc entre 1404 et 1405[386]. Le décor a ensuite été poursuivi par un atelier évoluant dans l'entourage du Maître de Jean Jouvenel des Ursins[387] et, peut-être dans un même temps, par le Maître de Jacques d'Armagnac aux alentours de 1450-1460, le duc de Nemours étant d'ailleurs cité comme possesseur du manuscrit[388]. Les nombreuses retouches effectuées vers 1465 par Evrard d'Espinques au sein du manuscrit ont sans doute été commandées sous le patronage d'un Jacques d'Armagnac vieillissant ou du dernier possesseur médiéval de la série, Pierre de Beaujeu.

Le dernier des manuscrits du corpus concerné par de nombreux remaniements d'ordre iconographique est le ms. 65 des *Très Riches Heures du Duc de Berry*, conservé à la bibliothèque du Musée Condé à Chantilly. La réalisation du manuscrit débute aux environs de 1416, à la demande de Jean de France[389] qui confie le décor aux Frères Limbourg. Après la disparition de ces derniers, deux peintres continuateurs sont mentionnés par les historiens comme ayant œuvré successivement sur le manuscrit jusqu'à la fin du XVe siècle. Luciano Bellosi marque la première intervention aux alentours de 1440 et s'attache à remarquer, au sein des enluminures, l'évolution de la mode vestimentaire. Il constate notamment un passage clair entre le port de la houppelande, en vigueur vers 1400, chez les personnages représentés dans les miniatures de Janvier ou Mai, et celui de l'habit court, typique des années 1440, chez les protagonistes de la miniature d'Octobre[390]. Le style de ce peintre apparaît alors résolument proche de celui de Barthelemy d'Eyck, hypothèse appuyée par Nicole Reynaud[391] qui confirme que le peintre du *Livre ducœur d'Amour épris* aurait pu intervenir directement sur le ms. 65 dans cette décennie. À la fin du XVe siècle, un nouveau prince possesseur du manuscrit, le duc Charles 1er de Savoie fait, cette fois-ci, appel au miniaturiste Jean Colombe pour achever le décor du livre d'Heures. Raymond Cazelles mentionne la remise du manuscrit au duc en 1486 et donne au peintre berrichon la paternité d'un grand nombre de miniatures, soit pas moins de vingt-sept en pleine page et quarante plus petites. Si son style reste résolument personnel, il n'en n'oublie guère l'enseignement de l'œuvre de Jean Fouquet[392].

---

[386] Section romane, Irène Fabry-Tehranchi, notice de "PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 00117-00120" dans la base Jonas-IRHT/CNRS: http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/45504

[387] Qui a notamment enluminé vers 1460 un livre d'*Heures à l'usage de Paris*, conservé à la Pierpont Morgan Library de New York sous la cote MS M.199.

[388] Voir aussi Blackman Susan Amato, *The manuscripts and patronage of Jacques d'Armagnac, duke of Nemours, 1433-1477*, Ann Arbor, UMI, 1993

[389] Le duc est représenté au f.1 du manuscrit, ses armes figurant quand à elles aux folios 26, 60v et 195

[390] BELLOSI Luciano, "I Limburg precorsi di Van Eyck ? Nuovo osservazioni sui « Mesi » di Chantilly", *Prospettiva*, n° 1, 1975, p. 23-34

[391] REYNAUD Nicole, "Barthélémy d'Eyck avant 1450", Revue de l'Art, n°84, 1989, p. 38

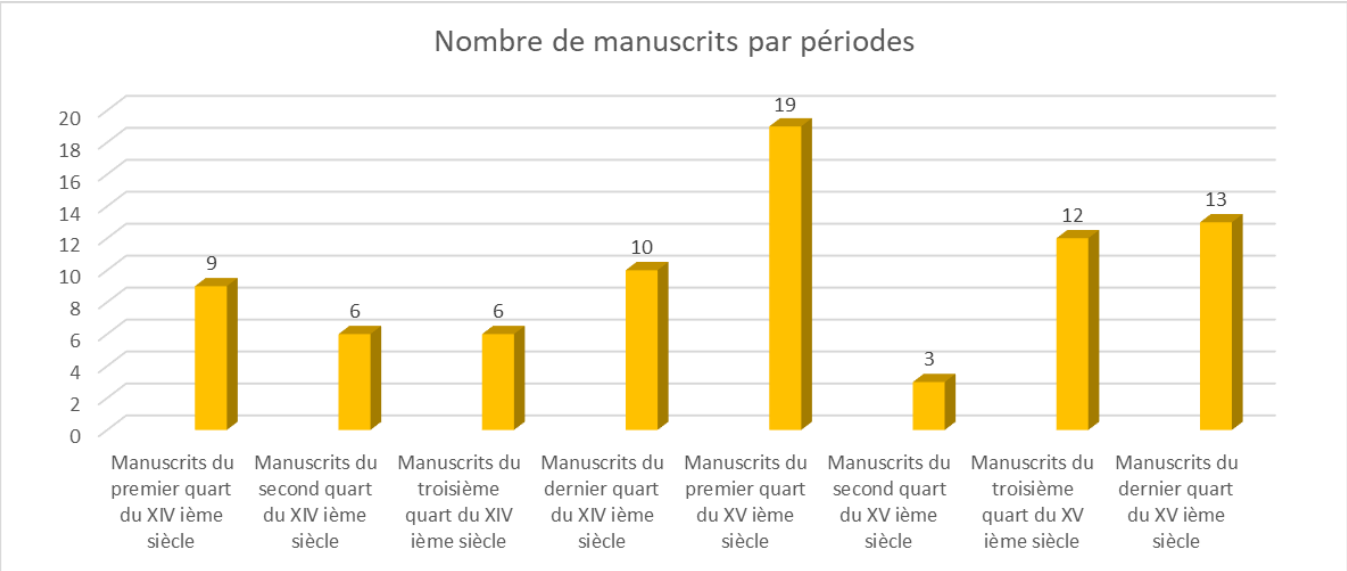
[392] CAZELLES Raymond, ECO Umberto, *Les très riches heures du Duc de Berry*, Tournai, La Renaissance du livre, 2001, p. 217

Si les manuscrits enluminés contenus dans ce corpus d'étude furent produits entre 1300 et les dernières années du XV^e^ siècle, deux manuscrits supplémentaires réalisés au commencement du XVI^e^ siècle ont été intégrés au champ d'étude sériel, parfois à titre comparatif.
Le premier est le *Petit livre d'amour* de Pierre Sala, daté de 1500 et conservé à la British Library de Londres sous la cote Stowe 955. Dans ce recueil de poèmes d'amour enluminé par Jean Perréal, seule la miniature au fol. 6 est retenue, intégrant une série d'images au caractère allégorique.
Daté du début du XVI^e^ siècle, le second manuscrit intitulé *Histoire d'amour sans paroles* est conservé à la bibliothèque du château de Chantilly (ms. 388). Par la variété de ses images, il permet d'appuyer l'analyse autour de différents codes de représentations perdurant au-delà des limites du corpus.

Afin de mener à bien cette enquête chronologique du corpus d'étude, il était essentiel de revenir sur les réalités sociales, économiques, politiques et historiques ayant, au cours des deux derniers siècles du Moyen-âge français, influé sur la production du livre manuscrit et sa diffusion. Comprendre une première fois quels en sont les acteurs majeurs permet également d'envisager un contexte culturel, et de s'exercer à lever un voile sur la datation incertaine de quelques manuscrits. Les XIV^e^ et XV^e^ siècles sont marqués par la peste noire et les nombreux conflits armés de la guerre de Cent Ans. La production des manuscrits, liée aux fluctuations démographiques, reste également sensible à d'autres facteurs historiques parfois persistants, à l'image des crises économiques et financières. Si le prix élevé des manuscrits permet surtout à une clientèle aisée de passer commande, il serait certainement faux de parler d'une stagnation culturelle pour l'ensemble de cette période[393]. En considérant les manuscrits dont le décor fut réalisé au cours de plusieurs décennies, le corpus contient 58% de volumes réalisés au XV^e^ siècle pour 38% produits XIV^e^ siècle. La tranche restante est concernée par les 2,4% de manuscrits produits entre 1290 et 1300, et aux l,2% réservés aux années 1500.

[393] BOZZOLO Carla, ORNATO Ezio, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge, op. cit.*, p. 120-121

Manuscrits du premier quart du XIV ième siècle			9		
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date			
	>=1300	<1325			
Manuscrits du second quart du XIV ième siècle			6		Manuscrits du XIV ième siècle
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date			
	>=1325	<1350			
Manuscrits du troisième quart du XIV ième siècle			6		
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date			
	>=1350	<1375			
Manuscrits du dernier quart du XIV ième siècle			10		TOTAL
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date			31
	>=1375	<1400			
Manuscrits du premier quart du XV ième siècle			19		
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date			
	>=1400	<1425			
Manuscrits du second quart du XV ième siècle			3		Manuscrits du XV ième siècle
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date			
	>=1425	<1450			
Manuscrits du troisième quart du XV ième siècle			12		
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date			
	>=1450	<1475			
Manuscrits du dernier quart du XV ième siècle			13		TOTAL
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date			47
	>=1475	<1500			
AVANT LE XIV ième SIECLE			2		Avant le XIV ième siècle
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date			
		<1300			
APRES LE XV ième SIECLE			1		Après le XV ième siècle
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date			
	>=1500				
		Nombre de manuscrits	81		
	% de manuscrits du XIV ième siècle		38,27%		
	% de manuscrits du XV ième siècle		58,02%		
	% de manuscrits d'avant le XIV ième siècle		2,47%		
	% de manuscrits d'après le XV ième siècle		1,23%		



Les informations relatives aux enlumineurs et à leurs commanditaires restent faibles pour les manuscrits conçus durant la première moitié du XIV[e] siècle. Elles sont, en revanche, bien plus nombreuses à partir des années 1350, les identifications se multipliant pour toute la période du XV[e] siècle. Quand les armes ou les miniatures de dédicace ne sont guère présentes au sein d'un manuscrit, les livres de comptes et les inventaires permettent de lever le voile sur l'identité d'un commanditaire. Artistes et mécènes entrent à présent au cœur d'une nouvelle enquête replaçant le corpus des manuscrits et sa documentation iconographique dans une perspective géographique.

III- Enquête d'espace : Les acteurs de la production des manuscrits du corpus

Le contexte de formation des artistes

Derrière les quatre-vingt-un manuscrits présents dans ce corpus d'étude, trente-deux maîtres et enlumineurs identifiés ont été recensés. Avant de replacer chacun d'entre eux dans leur foyer géographique de création, en incluant les ateliers de production, il est nécessaire de revenir sur le contexte de formation qui a vu leur émergence. Au Moyen-âge, le statut de l'artiste se conçoit de manière étroite avec celui de l'artisan. À l'exception des artistes de Cour occupant une position rare et privilégiée, la plupart des enlumineurs restent des maîtres ou des contributeurs anonymes. Les documents comptables et fiscaux des XIV[e] et XV[e] siècles révèlent, davantage que dans les siècles précédents, certaines personnalités artistiques. Pourtant, en prenant de nouveau l'exemple du corpus, seuls dix noms de miniaturistes apparaissent, sur quarante et unes entrées.

D'origines citadines, les familles de peintres se marient entre elles, la transmission du savoir se faisant généralement de père en fils. S'il n'existe pas réellement de formation théorique, l'acquisition du métier passe obligatoirement par l'apprentissage. Celui-ci commence vers l'âge de douze ans après un bref passage par une école paroissiale. Sophie Cassagne-Brouquet mentionne une durée moyenne de quatre ans d'apprentissage pour les enlumineurs en devenir aux alentours du XV[e] siècle[394]. Le maître qui prend en charge l'apprenti s'engage à lui assurer instruction ainsi qu'à le nourrir et le vêtir. En revanche, il ne lui fournit aucune rétribution. La majorité des contrats s'adressent aux garçons. Concernant l'obtention des actes, Didier Lett mentionne un écart moyen de 78% entre les deux sexes, en faveur des jeunes hommes[395]. Après la phase d'apprentissage, l'enlumineur doit compléter sa formation, entreprenant parfois des voyages pour acquérir de nouvelles techniques. Ce n'est qu'au

[394] CASSAGNE-BROUQUET Sophie, *Culture, artistes et société dans la France médiévale*, Paris, éditions Ophrys, 1998, p. 83-84

[395] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 158

bout de plusieurs années qu'il peut espérer fonder son propre atelier. Lieu de production mais aussi de vente, l'atelier fonctionne comme une communauté hiérarchisée entre maître et apprentis, rassemblés autour d'un travail collectif[396]. Alain Erlande-Brandenburg rappelle également l'implication des enlumineurs dans certaines corporations dont ils devaient respecter les règles, à l'image de la confrérie de Saint-Jean-Baptiste interdisant la réalisation de peinture de chevalet ou de la confrérie de Saint-Luc offrant la possibilité d'intervenir à la demande des commanditaires, sous l'accord du responsable[397].

Avant de prendre part au décor d'un manuscrit, le peintre doit maîtriser la technique du dessin. À la fin du Moyen Âge, le mode d'expression le plus répandu pour ces artistes est le carnet de dessins. Au-delà d'un moyen d'exercer son talent, le carnet devient également un laboratoire d'échanges et d'assimilation de techniques entre les enlumineurs[398]. Les années d'apprentissage et de formation ne permettent cependant pas à tous les enlumineurs de bénéficier de commandes prestigieuses et moins encore de la protection d'un mécène à long terme. Devenu maître et propriétaire d'un atelier, l'enlumineur honore les demandes d'une clientèle urbaine, bourgeoise ou ecclésiastique. La régularité des commandes exécutées peut cependant attirer sur lui les faveurs d'un prince. L'engagement au service d'un puissant assure à l'enlumineur d'être nourri et logé et d'obtenir une stabilité dans l'emploi. À celle-ci peut également s'ajouter une pension et une exonération d'impôts[399]. Les enlumineurs présents dans le corpus sont en majorité des artistes de Cour. Mais si le mécénat royal et princier reste majoritaire dans cette étude, un grand nombre de commanditaires appartenant à un milieu seigneurial plus modeste est également recensé. Avant d'aborder en détail la question de ces protecteurs, il est toutefois primordial d'analyser le rôle des enlumineurs à l'intérieur de leur foyer géographique de création, au regard des manuscrits étudiés et de la documentation iconographique retenue au cœur de l'analyse sérielle.

1) Les foyers de création artistique : Paris

Cette nouvelle enquête géographique des manuscrits du corpus d'étude s'établit autour des enlumineurs qui ont réalisé leur décor. L'artiste est replacé dans sa zone géographique de production, en particulier celle concernant le ou les manuscrit(s) qui lui est(sont) attribué(s). L'étude du foyer artistique parisien ouvre cette enquête. La densité numérique des enlumineurs ayant œuvré dans la capitale au XIV^{e} et plus encore au XV^{e} siècle conduit à aborder le cas de chacun d'eux sous un angle chronologique. Les foyers provinciaux sont, quant à eux, divisés en centres majeurs de production

[396] CASSAGNE-BROUQUET Sophie, Culture, artistes et société dans la France médiévale, op.cit., p. 86-87
[397] ERLANDE-BRANDENBURG Alain, Le sacre de l'artiste : La création au Moyen Âge, XIV^{e} - XV^{e} siècle, Paris, éditions Fayard, 2000, p. 199-200
[398] TABURET-DELAHAYE Élisabeth (dir.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI, op.cit., p.* 304
[399] CASSAGNE-BROUQUET Sophie, Culture, artistes et société dans la France médiévale, op.cit., p. 92-93

regroupant les artistes concernés par le corpus.

L'hégémonie artistique de la capitale dans le domaine des manuscrits enluminés au cours du XIV[e] siècle se manifeste d'ores et déjà autour de grandes figures telles Jean Pucelle, dont le style et la technique influenceront de manière durable plusieurs générations d'enlumineurs ou encore de Jean Le Noir, miniaturiste réputé au service d'éminents mécènes, tels le roi Jean II le Bon plaçant la création artistique au cœur de la propagande politique[400]. Sur les vingt et un enlumineurs actifs à Paris travaillant à la capitale sur vingt-sept manuscrits, sept apparaissent au XIV[e] siècle.

a) Les enlumineurs du XIV[e] siècle parisien

La génération des années 1320-1340 est marquée par deux enlumineurs. Le premier est un artiste anonyme a œuvré sur le décor d'un manuscrit du *Lancelot* en prose, le Ms. Fr. 333 conservé à la Bibliothèque Nationale de France. Le travail de cet enlumineur fut reconnu sur un autre manuscrit, une version du *Roman de la Rose* conservée à la Bibliothèque Municipale de Rennes (Rennes, BM, ms. 243), qui lui a ensuite valu l'appellation de Maître du *Roman de la Rose* de Rennes. A l'appui de la thèse d'Akiko Komada portant sur « *Les illustrations de la Bible historiale*» de Guyard des Moulins, Eléonore Fournié a récemment mentionné l'activité de cet enlumineur à Paris dans le premier quart du XIV[e] siècle[401]. On ignore cependant le nom du commanditaire du **Ms. Fr. 333** daté de 1320. Ce manuscrit parisien est le seul présent dans le corpus à avoir été enluminé par le Maître du *Roman de la Rose* de Rennes. Une miniature au **folio 59v** montrant le rôle du messager intercesseur auprès du couple Lancelot/Guenièvre s'insère dans l'étude sérielle du chapitre 5.

Le second miniaturiste parisien de cette génération est le Maître de Fauvel. Cet artiste, actif au début du XIV[e] siècle, doit son appellation au décor d'un manuscrit du *Roman de Fauvel* (le Ms. Fr. 146 conservé à la Bibliothèque nationale de France). Durant sa carrière, il travaille pour le libraire parisien Geoffroy de Saint-Léger, avec lequel il a été parfois confondu. Son style se caractérise par des compositions dynamiques se prêtant à la narration, tant dans les histoires bibliques que dans les chroniques ou les romans de chevalerie. Vers 1330, il conçoit à Paris, le décor d'un manuscrit du *Tournoi des dames*, en collaboration avec Maître de Watriquet. Le volume, conservé à la bibliothèque de l'Arsenal sous la cote **ms. 3525**, est exécuté pour Philippe VI de Valois et son épouse Jeanne de Bourgogne. La miniature du **folio 7v** montrant une scène de tournoi entre des dames et des chevaliers, est analysée dans le corpus sériel du chapitre 4.

[400] DONZET Brunot, SIRET Christian (dir.), *Les Fastes du gothique : le siècle de Charles V*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981, p. 279

[401] FOURNIE Eléonore, « Catalogue des manuscrits de la *Bible historiale* (2/3) » ; Voir aussi KOMADA Akiko, « *Les illustrations de la Bible historiale : les manuscrits réalisés dans le nord* », thèse de doctorat soutenue en 2000 à l'Université Paris IV Sorbonne, p. 556 et 864

Les textes qui nous sont parvenus, renseignent à propos des enlumineurs parisiens de la première moitié du XIV[e] siècle. Certains s'enrichissent à la faveur de la demande, d'autres conservent un rang modeste durant toute leur vie. Selon Alain Erlande-Brandenburg, aucun artiste ne se considérait « porteur d'un message à transmettre à la société »[402]. L'engagement social et politique de l'enlumineur tel qu'il se manifestera à la fin du XIV[e] siècle et en particulier sous le règne de Charles VI n'est pas encore en vigueur, l'artiste restant avant tout fidèle à son quartier, sa famille et son milieu social.

L'enlumineur parisien concerné par le corpus d'étude pour les années 1350 est un miniaturiste anonyme qualifié par les historiens de Maître du Remède de Fortune, en raison de son implication majeure dans le décor du plus ancien manuscrit des œuvres de Guillaume de Machaut, le Ms. Fr. 1586 de la Bibliothèque Nationale de France. Malgré une brève carrière, cet enlumineur collabore avec d'autres artistes de son temps et s'impose en successeur du style pucellien par la réalisation de miniatures en semi-grisaille[403]. Pour le décor du **Ms. Fr. 1586** dont il est justement question dans notre étude, le Maître du Remède de Fortune s'est entouré de deux autres enlumineurs, certainement formés par ses soins[404]. Chef de file de la commande, le maître reste l'auteur de trente-quatre miniatures du plus important cycle de miniatures historiées du manuscrit, celui du dit du *Remède de Fortune*. Le destinataire du Ms. Fr. 1586, exécuté entre 1350 et 1356, demeure encore incertain. Ursula Günther évoque la mention du manuscrit au compte du trésor de Jean II le Bon en 1353[405]. Cette proposition fut récemment étudiée par Margarida Madureira qui nuance cette proposition en considérant que le roi ait pu hériter du manuscrit après la mort de sa destinataire initiale, son épouse Bonne de Luxembourg[406]. Les miniatures faisant l'objet d'une étude iconographique dans le corpus d'image sont au nombre de quatre. Les trois premières situées aux **folios 28v, 54 et 56** sont comprises dans le dit du *Remède de Fortune* et donc réalisées de la main du maître. Analysées dans le chapitre 3 et le chapitre 5, elles représentent respectivement un hommage de Machaut à sa dame, une lecture poétique, et un échange des anneaux entre les amants. La miniature au **folio165** illustre quant à elle les *Lais* de Machaut par une scène d'écriture poétique en présence de la dame. Elle s'insère dans l'étude sérielle du chapitre 7.

La fin du XIV[e] siècle à Paris est marquée dans le corpus par une génération de cinq enlumineurs. Le

---

[402] ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *Le sacre de l'artiste, op.cit*., p. 42-43

[403] BLONDEAU Chrystèle, ZINK Michel (dir.), *Le Moyen Âge flamboyant, poésie et peinture*, Paris, éditions Diane de Selliers, 2006, p. 365

[404] On pourrait donc émettre l'hypothèse de l'existence d'un atelier dirigé par ce maître. AVRIL François, « Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut », dans *Guillaume de Machaut : Colloque-table ronde organisé par l'Université de Reims*, Colloque–table ronde organisé par l'Université de Reims (Reims, 19-22 avril 1978), Paris, Klincksieck (Actes et Colloques, 23), 1982, p. 119

[405] GÜNTHER Ursula « Contribution de la musicologie à la biographie et à la chronologie de Guillaume de Machaut », dans *Guillaume de Machaut, op.cit.*, p. 103

[406] MADUREIRA Margarida, « Le Recueil d'auteur au XIV[e] siècle : Guillaume de Machaut et la compilation de ses œuvres », dans VAN HEMELRYCK Tania, MARZANO Stefania, *Le recueil au Moyen Âge : La fin du Moyen Âge*, Texte, codex & contexte 9, Turnhout, BrepolsPublishers, 2010, p. 203

premier d'entre eux est un artiste anonyme reconnu par les historiens comme Maître du Couronnement de Charles VI, d'après le décor de la page de frontispice du B.N.F Ms. Fr. 2813 illustrant le commencement des *Grandes Chroniques de France*. En 1375, il enlumine une version des *Faits et dits mémorables* de Valère Maxime, traduite par Simon de Hesdin, le **Ms. Fr. 9749** conservé à la Bibliothèque Nationale de France (BnF). Les informations fournies à propos de ce manuscrit sont assez précises, puisque l'on connaît l'identité du dédicataire, le roi Charles V, qui possédera le volume jusqu'à sa mort, en témoigne la présence du volume à la tour du Louvre en 1380[407]. Le manuscrit fut copié par Henri de Trevou, l'un des copistes attitrés de Charles V. Il est également fait mention d'un autre enlumineur aux côtés du Maître du Couronnement de Charles VI, le Maître du Policratique de Charles V, chef de file du décor de deux autres mss. du corpus[408]. Une miniature au **folio 80** représentant une scène double de dispute et de paix entre des époux est étudiée dans la série d'images du chapitre 6. Le **Ms. Fr. 2813,** exemplaire des *Grandes chroniques de France* fut copié pour le roi Charles V, entre 1375 et 1379 par le même Henri de Trevou, auquel succédera Raoulet d'Orléans pour la seconde partie du volume[409]. L'hommage d'Edouard III à Philippe VI de Valois représenté par le maître au **folio 357v** est analysé dans la série iconographique du chapitre 3.

Contemporain du Maître du Couronnement de Charles VI, le prochain enlumineur anonyme compte parmi les maîtres qui ont influencé l'art parisien de l'enluminure dans le dernier quart du XIV^{e} siècle. Son appellation de Maître du Rational des divins offices fut donnée en raison de sa participation à l'illustration du Ms. Fr. 437, copie du *Rational des divins offices* de Jean Golein pour Charles V en 1374[410]. L'une de ses plus importantes commandes reste celle effectuée en 1379 pour le comte de Dammartin Charles de Trie, un manuscrit des *Livres du Roi Modus et de la Reine Ratio*, le **Ms. Fr. 12399** de la BnF. Auteur du vaste cycle de miniatures qui le compose, ce maître réalise notamment au **folio 73** l'illustration d'une chasse aux oiseaux prenant place dans l'analyse iconographique du chapitre 4.

L'échange entre ces maîtres anonymes à la fin du XIV^{e} siècle favorise l'évolution des techniques stylistiques et donne souvent naissance à une répartition des tâches entre les artistes pour un même manuscrit. Ce choix est généralement le fait du commanditaire. Collaborateur du Maître du couronnement de Charles VI pour le compte du roi Charles V, l'enlumineur que l'on nomme Maître du Policratique doit son nom à l'imagerie du manuscrit du *Policratique* de Jean de Salisbury, le Ms.

[407] AVRIL François (dir), *La librairie de Charles V. Catalogue de l'exposition de la bibliothèque nationale*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1968, p. 109

[408] Section romane, notice de « PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 09749 » dans la base Jonas-IRHT/CNRS ; Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/76587

[409] Section romane, notice de "PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 02813" dans la base Jonas-IRHT/CNRS; Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/45690

[410] Section romane, notice de "Maître du Rational des divins offices" dans la base Jonas-IRHT/CNRS; Disponible sur: http://jonas.irht.cnrs.fr/intervenant/2532

Fr. 24287 de la Bibliothèque Nationale de France. Ayant trouvé en Charles V un mécène idéal pour lancer sa carrière dès 1366, il bénéficie après la mort de ce dernier en 1380 de la protection princière du grand bibliophile Jean 1er de Berry. Celui-ci est d'ailleurs le commanditaire de l'un des deux manuscrits recensés dans le corpus pour cet artiste, le **Ms. Fr. 9221** des *Œuvres poétiques* de Guillaume de Machaut. Selon François Avril, le Maître du Policratique se serait associé à un autre enlumineur, plus jeune et annonciateur du « renouvellement stylistique des années 1400 », pour réaliser le décor de ce manuscrit dans le dernier quart du XIVe siècle[411]. Au **folio 14**, une miniature montrant la complainte d'un amant agenouillé face à une dame illustre l'œuvre lyrique de la *Louange des Dames*. Elle s'insère dans l'étude sérielle du chapitre 3. Le second manuscrit du corpus enluminé par le Maître du Policratique est une copie du *Livre du prieur de Salon* d'Honoré Bouvet, commencée en 1398 et achevée aux alentours de 1408, le **Ms. Fr. 811** conservé à la Bibliothèque Nationale de France. Cette fois, la destinataire est la duchesse d'Orléans Valentine Visconti, représentée dans la miniature de dédicace au **folio 1v** (chapitre 5).

Également associé à de grands maîtres, l'enlumineur qualifié de Maître du second Roman de la rose de Jean 1er de Berry connaît une période d'activité en transition entre le répertoire esthétique de la fin du XIVe siècle et le renouveau stylistique des années 1400. En 1395, il enlumine le **Ms. Fr. 1297**, copie des *Livres du Roi Modus et de la Reine Ratio*, pour le connétable de France Louis de Sancerre. Les faveurs d'un tel mécénat seigneurial annoncent la clientèle princière pour laquelle cet artiste travaillera quelques années plus tard. Une miniature au **folio 112** figurant le Tournoi des vices[412] est étudiée dans le chapitre 4. Les figures y sont marquées par un trait sec. Cinq années plus tard, Jean 1er de Berry commande au maître anonyme un exemplaire du *Roman de la Rose*, conservé à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote **Ms. Fr. 12595**. La miniature au **folio 13v**, montrant l'amant observant la rose dans la fontaine de Narcisse, est incluse dans l'analyse sérielle du chapitre 10. Le dernier manuscrit sélectionné dans le corpus pour cet artiste date de 1405. Il s'agit d'un volume du *Lancelot-Graal* destiné au duc de Bourgogne Jean Sans Peur[413] et actuellement conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal en deux volumes sous la cote **ms. 3479-3480**. Si les études autour de cet enlumineur demeurent quasi-inexistantes, il est possible de juger de son importance par le rang de ses mécènes. Pour réaliser le décor de ce manuscrit, il s'associe à deux artistes réputés et protégés des princes, le Maître des Cleres femmes et le Maître de la Cité des Dames. Les caractéristiques de son

[411] L'enlumineur du Ms. Fr. 20350 des *Grandes chroniques de France*. AVRIL François, « Le parcours exemplaire d'un enlumineur parisien à la fin du XIVe siècle. La carrière et l'œuvre du Maître du Policratique de Charles V », dans FLEITH Barbara et MORENZONI Franco (dir.), *De la sainteté à l'hagiographie. Genèse et usage de la Légende dorée (XIIe-XVe siècles)*, Publications Romanes et Françaises, 229, Genève, éditions Droz, 2001, p. 274

[412] Cette miniature illustre *Le Songe de Pestilence*, seconde partie des *Livres du roi Modus et de la Reine Ratio*.

[413] Le libraire Jacques Raponde vend les deux volumes à Jean sans Peur en 1407 pour la somme de 300 écus d'or : Section romane, Irène Fabry-Tehranchi, notice de "PARIS, Bibliothèque de l'Arsenal, 3479; PARIS, Bibliothèque de l'Arsenal, 3480" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur: http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/42998

dessin se distinguent cependant dans la scène de passage du pont de l'épée au **folio 77** du **ms. 3480**, intégrée dans l'analyse sérielle du chapitre 4.

À la charnière des XIV^e^ et XV^e^ siècles, apparaît cette fois un nom, celui d'un enlumineur prolifique, Perrin Remiet. Mentionné dans la liste des enlumineurs dispensés de guet royal par le roi Charles V dès 1368[414], il eut à Paris une carrière exceptionnellement longue de soixante ans, jusqu'en 1428[415]. Sa parenté sur un grand nombre de manuscrits fut reconnue par François Avril. En 1996, Michael Camille remet cependant en question cette identification en soumettant l'existence d'une main secondaire[416]. Perrin Remiet, l'artiste principal, est alors appelé « Maître de la mort » pour des raisons stylistiques. Formé au milieu du XIV^e^ siècle, Remiet conserve durant sa carrière un « dessin sec », des « figures peu modelées » et le répertoire ornemental traditionnel du Paris des années 1330[417]. L'identité respective des commanditaires de la triade de manuscrit sélectionnés dans le corpus pour cet artiste, demeure inconnue. Le premier est une copie des *Œuvres poétiques* de Guillaume de Machaut, réalisée vers 1390 et conservée sous la cote **Ms. Fr. 22545**. Six miniatures ont été retenues, se répartissant ainsi :

- L'amant agenouillé devant sa dame (Dit de la Harpe) au **folio 137** (chap. 3).
- Machaut admirant la statue de la dame (Voir-Dit), au **folio 148** (chap. 8).
- Vénus et les amants (Voir-Dit), au **folio 162v** (chap. 8).
- Coronis et son amant (Voir-Dit), au **folio 189v** (chap. 6).
- Machaut offrant la Marguerite à sa dame (Dit de la Marguerite), au **folio 198v** (chap. 5).

Daté de 1400, le **Ms. Fr. 1165** de la Bibliothèque nationale de France est un exemplaire des *Échecs moralisés* de Jacques de Cessoles, traduit par Jean de Vignay. Une seule miniature du volume enluminé par Perrin Remiet est sélectionnée au **folio 2v**. Représentant deux joueurs d'échecs, elle prend place dans le chapitre 7. Enfin, le **Ms. Fr. 2606**, copie des *Grandes Chroniques de France*, nécessita de la part de l'enlumineur un travail sur dix ans, de 1400 à 1410. La miniature au **folio 337v** montrant une scène de baiser vassalique du roi Edouard 1er à Philippe le Bel, est introduite à titre comparatif dans l'analyse sérielle du chapitre 6.

Entre tradition et renouvellement artistique, le travail des enlumineurs actifs à Paris entre la fin du XIV^e^ siècleet le début des années 1400 annonce une impulsion marquée tout d'abord par la demande d'une clientèle princière cultivée et exigeante mais aussi par l'influence technique des enlumineurs étrangers affluant dans la capitale.

---

[414] CHATELET Albert, BABELON Jean-Pierre, *op.cit*., p. 101

[415] L'hypothèse de l'existence d'un fils enlumineur du même nom ayant repris l'activité de son père est notamment avancée en 2000 par Richard H. Rouse : ROUSE Richard H., ROUSE Mary A., *Manuscripts and TheirMakers: Commercial Book Producers in Medieval Paris, 1200-1500*, vol.1, Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2000, p. 293-295

[416] CAMILLE Michael, *Master of Death: The Lifeless Art of Pierre Remiet, Illuminator*, New Haven/London, Yale University Press, 1996, p. 219

[417] AVRIL François, « Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut », dans *Guillaume de Machaut, op.cit.*, p. 129

b) Paris et ses enlumineurs au XV^e siècle

La majorité des enlumineurs parisiens étudiés dans le corpus pour la période du XV^e siècle ont développé leur activité sous le règne de Charles VI. Celui-ci est marqué par l'ouverture aux artistes germaniques, flamands ou italiens. Un tel engouement s'explique par la curiosité des commanditaires, mais aussi par des facteurs géopolitiques, le duché de Bourgogne étant à la tête des provinces de la Flandres et de l'Artois, ou culturels, la reine de France Isabeau est à l'origine une princesse bavaroise et Louis 1^er d'Orléans, frère du roi Charles VI, est marié à la fille du duc de Milan Gian Galeazzo Visconti[418]. La formation des artistes à de nouvelles maîtrises techniques se fait notamment grâce aux voyages, les maîtres itinérants nourrissant leurs carnets de dessins au fil des séjours successifs au sein des capitales artistiques[419]. L'influence italienne dans les miniatures se caractérise par une modernité spatiale héritée du travail sur la perspective picturale de Giotto. Les artistes flamands apportent quant à eux une nouvelle sensibilité naturaliste. Ces derniers sont nombreux à occuper le paysage parisien. Parmi eux, plusieurs noms tels Jean Bondol, Imbert Stanier ou encore Jacques Coene. Le travail de cet enlumineur d'origine brugeoise commence à la fin du XIV^e siècle. En 1402 à Paris, il réalise le frontispice du Couronnement de la Vierge pour une copie de la *Légende dorée*, le Ms. Fr. 242 conservé à la Bibliothèque Nationale. Cette œuvre lui vaut d'être dénommé provisoirement Maître du Couronnement de la Vierge. Si le style de l'enlumineur est encore marqué par le répertoire traditionnel du XIV^e siècle, notamment dans l'emploi des fonds ornementaux ou abstraits, il combine également fluidité et « réalisme courtois »[420]. C'est notamment le cas dans le **Ms. Fr. 12420**, exemplaire *Des Cleres et nobles femmes* réalisé pour Philippe II Le Hardi[421] et conservé à la Bibliothèque Nationale de France. Les scènes historiées sont transposées à la vie de Cour sous le règne de Charles VI. Parmi les quatre-cents héroïnes évoquées par Boccace, figure ainsi la reine Jeanne 1^ère de Naples représentée sur son trône au **folio 165**. Cette miniature intègre l'étude sérielle du chapitre 8.

Artiste anonyme devant son appellation à une autre copie de l'ouvrage *Des Cleres et nobles femmes* réalisée pour Jean 1^er de Berry (le B.N.F Ms. Fr. 598), le Maître des Cleres femmes de Jean 1^er de Berry marque sa brève carrière parisienne en prenant la tête d'un atelier, après une formation dans les Flandres[422]. Ayant contribué à la réalisation du ms. 3479-3480 en collaboration avec le Maître du second Roman de la rose de Jean 1^er de Berry, il débute en 1404 l'ornementation d'un cycle complet du *Lancelot-Graal*, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote de série

[418] TABURET-DELAHAYE Élisabeth (dir.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI, op.cit., p.* 262
[419] VILLELA-PETIT Inès, *Le Gothique international* , op.cit., p. 31
[420] CHATELET Albert, BABELON Jean-Pierre, *op.cit*., p. 107
[421] Commanditaire, Jacques Raponde le vend au duc de Bourgogne le 1er janvier 1403 : Section romane, notice de "PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 12420" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur: http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/45785
[422] FOURNIE Eléonore, « Catalogue des manuscrits de la *Bible historiale* (1/3) », *op.cit*, p. 43

Ms. Fr. 117-120. Des quatre volumes qui composent le manuscrit, les **Mss 118 et 119** sont retenus dans le corpus. Une image issue du deuxième volume au **folio 219v**, met en scène le premier baiser de Lancelot et Guenièvre. Elle est intégrée à la série d'images du chapitre 6.Vendu au duc de Berry en janvier 1405 par le libraire Regnaut du Montet pour la somme de « 300 escus d'or »[423], le troisième volume du manuscrit comprend deux images analysées dans le chapitre 4 : au **folio 321v**, une miniature de Lancelot passant le pont de l'Épée et au **fol. 421**, une représentation du tournoi de Camaalot.

Dans les années 1405 à 1415, la production du livre à Paris est caractérisée par deux ateliers d'enlumineurs prolifiques, travaillant souvent de concert ; l'atelier du Maître de la Cité des Dames et de l'atelier du Maître de l'Epître d'Othéa. Ces artistes anonymes tiennent leur appellation de l'illustration de certaines œuvres de Christine de Pizan, dont on leur a attribué la paternité. Ils entretiennent d'ailleurs avec la poétesse des rapports de confiance, celle-ci participant à l'élaboration du programme iconographique des volumes destinés à l'élite royale et princière[424]. Considéré par Albert Chatelet comme le digne héritier de Jacques Coene par sa capacité d'invention stylistique, le Maître de la Cité des Dames voit son activité parisienne s'échelonner de 1402 jusqu'aux années 1420[425]. Sa première commande importante est l'illustration d'une traduction du *Chevalier errant* de Thomas de Saluces. Daté de 1403, le manuscrit est conservé à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote **Ms. Fr. 12559**. Une scène d'hommage, située au **folio 208v**, est étudiée dans la série d'images du chapitre 3. Vers 1410-1411, l'artiste réalise également le décor du **Ms. Fr. 603** (Paris, BnF). L'exemplaire destiné au duc Jean Sans Peur, contient une copie du *Livre des fais d'armes et de chevalerie* (fol. 1 à 80), suivie d'une version du *Livre de Mutacion de Fortune*. La miniature du **folio 2**, tirée de la première œuvre, représente l'apparition de Minerve à Christine de Pizan dans son étude. Elle est intégrée à la série d'images du chapitre 7.

Le Maître de l'Epître Othéa, son collaborateur, connaît une carrière plus courte, son activité étant attestée jusqu'en 1410. A Paris, il est influencé par le style flamand naturaliste, notamment grâce à ses contacts avec l'anonyme Maître d'Egerton[426]. Inès Villela-Petit soulève l'hypothèse d'une origine lombarde pour cet enlumineur, qui, de la même façon que le Maître de la Cité des Dames, fait preuve dans son art de beaucoup d'inventivité et de fantaisie[427]. L'entière association de ces maîtres et de leurs ateliers respectifs a notamment lieu pour la réalisation d'un imposant manuscrit des œuvres de

[423] DELCOURT Thierry (dir.), *La légende du roi Arthur*, Paris, Bibliothèque nationale de France, éditions du Seuil, 2009, p. 72
[424] BLONDEAU Chrystèle, ZINK Michel (dir.), *Le Moyen Âge flamboyant, op.cit.*, p. 366
[425] CHATELET Albert, BABELON Jean-Pierre, *op.cit*., p. 111
[426] WALTHER Ingo F., WOLF Norbert, *Chefs-d'œuvre de l'enluminure, op.cit.,* p. 476
[427] VILLELA-PETIT Inès, « Les enluminures du fr. 606 » dans *L'Epître Othéa ; Christine de Pizan*, Art de l'enluminure n° 51, décembre 2014/février 2015, p. 12

Christine de Pizan, copié par un dénommé P. de Cruce[428]. Divisé postérieurement en une série de cinq volumes (835-607) conservés à la Bibliothèque Nationale de France, il nécessita un travail de quatre ans, entre 1405 et 1409. Son destinataire initial était le duc Louis 1er d'Orléans, mais à la mort prématurée de ce dernier en novembre 1407, Jean 1er de Berry en devint dédicataire[429]. Deux volumes sur cinq ont été retenus dans le corpus ; les **Mss. 606-836**. Dirigés par le Maître de la Cité des Dames et le Maître de l'Epître Othéa en chefs de file, ils ont également nécessité l'intervention ponctuelle du Maître d'Egerton et du Maître au safran. L'influence de la peinture italienne chez le Maître de la Cité des dames se retrouve dans le traitement naturel des figures. Les miniatures retenues à l'intérieur des différentes séries d'images se répartissent ainsi sur deux des trois volumes :

En ce qui concerne le Ms. Fr. 606, elles sont au nombre de deux.

- L'influence de Vénus (*Epître Othéa*), au **folio 6** (chap. 8).
- Pâris et Hélène (*Epître Othéa*), au **folio 35** (chap. 6).

Le Ms. Fr. 836 comprend dans le corpus d'image deux miniatures. Issues du *Livre du Duc des Vrais Amants*, elles mettent respectivement en scène des amants dans un jardin au **folio 66v**, analysés au sein du chapitre 10, et un tournoi au **folio 71v**, étudié dans le chapitre 4.

Les commandes de prime importance se poursuivent après 1410 pour le Maître de la Cité des Dames, notamment quand il exécute de 1410 à 1414 un grand manuscrit luxueux des œuvres complètes de Christine de Pizan pour la reine Isabeau de Bavière, le **ms Harley 4431** conservé à la British Library de Londres. Dans ce volume entièrement copié par Christine de Pizan, le maître donne une preuve de l'évolution de son art en atteignant un réalisme spatial singulier[430]. Trois de ses miniatures figurent dans le corpus iconographique :

- La chevauchée courtoise du **folio 81** (chap. 4).
- Hermaphrodite et la nymphe Salmacis (*Epître Othéa*) se baignant au **folio 132v** (chap. 9).
- Christine de Pizan lisant aux bourgeois (*Proverbes moraux*), au **folio 259v** (chap. 7).

Un autre artiste, ornemaniste et enlumineur originaire du foyer brugeois, pourrait avoir entretenu une brève collaboration avec Christine de Pizan, quand bien même on ne retrouve son nom que dans un seul manuscrit de ses œuvres. Anonyme, il est appelé Maître de l'Ovide moralisé d'après une copie d'un *Ovide moralisé*,datée de 1402 (B.N.F Ms. Fr. 373). À la différence des chefs d'ateliers précédents, il ne semble pas avoir été directement au service de la poétesse italienne. Il est en revanche possible que cette dernière ait pris connaissance de son travail grâce à un accès privilégié à la librairie

[428] Le copiste R de l'atelier de Christine de Pizan : Section romane, notice de "P. de La Croix ou P de Cruce" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur: http://jonas.irht.cnrs.fr/intervenant/2792

[429] OUY Gilbert, RENO Christine, VILLELA-PETIT Inès, *Album Christine de Pizan*, Turnhout, BrepolsPublishers, 2012, p. 241

[430] CHATELET Albert, BABELON Jean-Pierre, *op.cit*., p. 114

ducale de Jean 1er de Berry[431]. Le **Ms. Fr. 580** de la Bibliothèque Nationale de France, justement destiné au duc de Berry, réunit les textes de cinq ouvrages, en majorité à contenu moral et didactique[432]. Dans cette anthologie manuscrite datée de 1405, l'*Epistre à la Reine* de Christine de Pizan n'occupe qu'un bi-feuillet (ff. 53-54). L'examen codicologique mené par Christine Reno et Inès Villela-Petit révèle que l'œuvre ne figurait pas au projet initial du manuscrit, la main ayant copié l'épître n'intervenant nulle part ailleurs dans le recueil[433]. La miniature en semi-grisaille au **folio 53** représentant un amant et sa dame, est intégrée à l'étude sérielle du chapitre 5. Seule illustration de l'épître, elle aurait été exécutée par le Maître de l'Ovide après la remise du manuscrit au destinataire. En ce début de XVe siècle, Paris, foyer commercial, universitaire et artistique, voit donc se développer des carrières d'artistes à la durée et à la renommée variables. De même que les maîtres proches de Christine de Pizan, un autre miniaturiste marque l'enluminure parisienne de son style durant près de quarante ans, laissant, après sa mort, un grand nombre de disciples[434]. Chef de file de l'un des ateliers les plus productifs de la capitale, Haincelin de Haguenau a été longtemps nommé par les historiens Maître de Bedford, d'après le décor du manuscrit des *Heures* du duc de Bedford, conservé à la British Library de Londres sous la cote Add. 18850. Inès Villela-Petit confirme cette identification, constatant également une proximité entre le style de l'enlumineur flamand et celui du Maître de la Cité des Dames[435]. Son style est caractérisé par la plasticité des formes et des figures ainsi que par l'usage d'acanthes dans le décor marginal. Cette dernière spécificité le place dans l'influence du maître italien des Initiales de Bruxelles, actif à Paris durant la première décennie du XVe siècle[436]. C'est durant ces années qu'Haincelin de Haguenau enlumine un important manuscrit du *Tristan en prose* pour Jean 1er de Berry, le **Codex 2537** conservé à la Bibliothèque Nationale d'Autriche. Trois miniatures extraites de ce volume sont présentes dans le corpus iconographique :

- Tristan buvant le philtre, au **folio 50v** (chap. 5).
- La mélancolie de Tristan, au **folio 103** (chap. 7).

Au-delà d'une dénomination d'atelier, le « Bedford Trend » désigne un courant d'artistes évoluant sous l'influence stylistique, la « tendance » du Maître de Bedford. Le terme fut d'ailleurs introduit par

[431] OUY Gilbert, RENO Christine, VILLELA-PETIT Inès, *Album Christine de Pizan*, *op.cit.*, p. 130-131
[432] Un *jeu d'échecs* de Jean de Vignay, Le *Livre de Melibee et de Prudence sa femme* traduit par Renaut de Louhans, *L'Epistre à la Reine* de Christine de Pizan, Le *Livre du Chevalier de la Tour Landry* et le premier livre du *Roman de Fauvel* de Gervais du Bus.
[433] RENO Christine, VILLELA-PETIT Inès, « Du jeu des échecs moralisés à Christine de Pizan : un recueil bien mystérieux (BnF, fr. 580) », dans VAN HEMELRYCK Tania, MARZANO Stefania, *Le recueil au Moyen Âge : La fin du Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 264
[434] Le plus notable étant le Maître de Dunois : AVRIL François, REYNAUD Nicole, *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520*, *op.cit*., p. 36
[435] Haincelin et son atelier participent également en main secondaire à l'illustration du ms Harley 4431, sous la direction du Maître de la Cité des dames : OUY Gilbert, RENO Christine, VILLELA-PETIT Inès, *Album Christine de Pizan*, *op.cit.*, p. 169-170
[436] HOFMANN Mara, « Haincelin de Haguenau et l'acanthe à Paris », dans HOFMANN Mara, ZÖHL Caroline, *Quand la peinture était dans les livres*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Turnhout, BrepolsPublishers, 2007, p. 104

Millard Meiss dans le tome 3 de *French Painting in the Times of Jean 1er de Berry* daté de 1974[437]. Le décor des deux volumes du B.N.F **Ms. Fr. 100-101**, exemplaire d'un autre *Tristan en prose*, fut ainsi réalisé par plusieurs mains de cette mouvance artistique, sans que l'on puisse attribuer la paternité des miniatures à Haincelin de Haguenau lui-même. Dans ce manuscrit réalisé entre 1405 et 1410 pour le duc Louis II de Bourbon, une miniature mettant en scène Tristan et messagère d'Iseut, **au folio 233** a été sélectionnée dans le cadre du chapitre 5.

Le premier apprentissage des techniques de l'enluminure se fait souvent dans le cercle familial, la transmission générationnelle passant communément par le père ou l'oncle. Peintre officiel des ducs de Bourgogne, Jean Malouel laisse un brillant héritage artistique à ses neveux Pol, Jean et Herman de Limbourg. L'activité parisienne des trois enlumineurs d'origine néerlandaise, se situe entre la fin des années 1390 et leur décès prématuré en 1416. La réalisation du décor d'une *Bible moralisée* (B.N.F Ms. Fr. 166) pour le duc Philippe II Le Hardi en 1402 leur vaut d'être engagés à son service jusqu'à sa mort en 1404. Jean 1er de Berry devient alors leur protecteur et mécène, tandis que l'aîné, Pol, s'affirme en chef de file du petit groupe[438]. Formés au naturalisme de l'art flamand, les frères de Limbourg y combinent la tendance italianisante des artistes de la cour royale qu'ils avaient fréquentés dès leur prime jeunesse. Artistes emblématiques du Gothique international, ils adoptent même dans la réalisation de leurs miniatures un style proche de la peinture de chevalet[439]. La commande la plus importante de leur second mécène, le duc de Berry, est un manuscrit des *Très Riches Heures*, le **ms. 65** conservé à la Bibliothèque du Musée Condé à Chantilly, sur lequel ils travailleront de 1411 à 1416. Trois des douze miniatures en pleines pages issues du calendrier ont été retenues dans le corpus iconographique :

- La scène de fiançailles du mois d'Avril, au **folio 4** (chap. 5)
- La chevauchée aristocratique du mois de Mai, au **folio 5** (chap. 4)
- La chasse au vol du mois d'Août, au **folio 8** (chap. 4)

Le tournant des années 1420 est décisif pour les ateliers parisiens. Aux crises politiques, à la guerre qui entraîne, après le siège de 1418, le repli du futur Charles VII et de sa cour à Bourges, s'ajoute la disparition de grands mécènes et protecteurs ; celles, notamment, de Jean 1er de Berry en 1416 et de Jean Sans Peur en 1419. Si certains maîtres ont encore l'occasion de poursuivre leur carrière parisienne, d'autres, plus jeunes, préfèrent prendre un nouveau départ en province[440]. L'un d'eux est le Maître de Fastolf, tout d'abord actif à Paris dans les années 1420, puis à Rouen, avant de terminer sa carrière en Angleterre vers 1450. C'est dans ces années là qu'il réalise le décor d'une copie de

[437] MEISS Millard, *French Painting in the Times of Jean 1er de Berry, t.3 : The Limbourgs and their Contemporaries,* New York, Georges Braziller, The Pierpont Morgan Library, 1974, p. 363-364
[438] CHATELET Albert, BABELON Jean-Pierre, *op.cit.*, p. 130-132
[439] TABURET-DELAHAYE Élisabeth (dir.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI, op.cit., p.* 293
[440] *Ibid., p.* 366

l'*Epître d'Othéa* pour Sir John Fastolf, le Laud. Misc. 570, conservé à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford[441].Dans sa première période d'activité parisienne, cet enlumineur anonyme est avant tout un disciple du Maître de Boucicaut, mais aussi un contemporain d'Haincelin de Haguenau avec qui il collabore sur certains manuscrits. Dans le catalogue *Boccace en France* paru en 1975, François Avril le qualifie encore de « disciple attardé du maître du duc de Bedford »[442] pour l'illustration d'un exemplaire du *Décameron* daté de 1430, le B.N.F **Ms. Fr. 239**. Deux miniatures tirées de ce manuscrit ont été retenues pour le corpus iconographique.

- Ghismonda recevant le cœur de Guiscardo et se suicidant, au **folio 112v** (chap. 5)
- Nicostrate abusé par son épouse, au **folio 204v** (chap. 9)

Cet exemplaire enluminé est l'une des dernières œuvres du Maître de Fastolf réalisées à Paris avant son départ pour Rouen. Après 1440 s'opère toutefois un renouveau de l'art parisien accompagné de l'émergence d'une nouvelle clientèle. Certains ateliers majeurs nés aux alentours de 1400 tiennent encore bon cependant, tel celui fondé par Haincelin de Haguenau. Parmi les groupes d'artistes qui se développent dans la capitale entre 1440 et 1500, deux foyers principaux se distinguent selon Nicole Reynaud ; celui des enlumineurs de profession représenté par le Maître de Jean Rolin ou le Maître François, et celui des peintres exerçant également l'art de la miniature, dans lequel apparaissent des figures comme celles du Maître de Coëtivy ou du Maître de Dreux Budé[443]. Disciple, puis associé principal du Haincelin de Hagenau, le Maître de Dunois est actif à Paris, vers 1440. Son art marque une transition entre le style gothique international et des tendances nouvelles, qu'il apprend du Maître de Jean Rolin, son collaborateur après 1450[444]. Son appellation récente provient d'un livre d'Heures, réalisé pour le chef militaire Jean de Dunois. Ce volume conservé à la British Library de Londres sous la cote **Yates Thompson 3** est réalisé à Paris, vers 1440-1450. Une miniature située au **folio 22v** représente Jean de Dunois agenouillé devant la vierge. Elle est analysée dans la série d'images du chapitre 8.

La dernière occurrence de ce corpus parisien est caractérisée par l'atelier de Jean Poyer. Le miniaturiste tourangeau est actif de 1465 à 1498. Son style, influencé par Jean Fouquet, est aussi marqué par les innovations picturales venues d'Italies et des Pays Bas[445]. À la tête d'un atelier durant le dernier quart du XV^{e} siècle, il coréalise le décor d'un livre d'Heures, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, sous la cote **Cod. Vitr. 24-3**. La miniature du mois d'Août, représentant un

[441] Marie-Laure Savoye, notice de "OXFORD, Bodleian Library, Laud. misc. 570" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/76453. Il pourrait s'agir d'un exemplaire issue d'une traduction par Stephen Scrope d'un manuscrit de Jean 1er de Berry. Voir également CHESNEY Kathleen, TwoManuscripts of Christine de Pisan, dans *Medium Aevum*, 1, 1932, p. 35 à 41
[442] CALLU Florence, AVRIL François, *Boccace en France, op. cit.*, p. 60
[443] AVRIL François, REYNAUD Nicole, *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520, op.cit.*, p. 35
[444] *Ibid.*, p. 36
[445] *Ibid.*, p. 306-308

couple au bain et située au **folio 10v**, fait l'objet d'une étude au sein du chapitre 9.
Malgré les troubles économiques, politiques et la guerre, Paris reste un centre artistique et productif majeur. Les ateliers de la seconde moitié du XV^e^ siècle devront cependant adapter leur production manuscrite avec celle de l'imprimerie. Après avoir abordé le vaste cas géographique des enlumineurs parisiens, il est désormais nécessaire d'approfondir notre réflexion autour des centres provinciaux de création des manuscrits recensés dans le corpus.

2) Les foyers de création artistique : La province

L'enquête géographique hors de la capitale révèle quatre foyers provinciaux regroupant onze miniaturistes.

a) L'Ouest

Si la capitale française demeure longtemps un centre majeur de production, l'Ouest bénéficie également d'une grande floraison artistique entre 1440 et 1470[446]. Le cas de quatre enlumineurs est abordé dans l'étude de ce premier foyer provincial. Celui-ci englobe toute la côte ouest de la France, de Rouen à Cognac, en passant par la Bretagne et l'Anjou. Les manuscrits concernés par cette partie géographique du corpus ont été réalisés entre le milieu du XV^e^ siècle et l'année 1498. Une majorité de ces volumes reste toutefois produite de 1450 à 1470 en moyenne, soit au cours de la période de prospérité dont a bénéficié ce centre artistique. Le miniaturiste qui ouvre ce XV^e^ siècle occidental est le méconnu Maître De Pierre II De Bretagne. Si le peu d'études réalisées autour de son œuvre ne permet pas de localiser et dater précisément sa carrière, les informations fournies par les manuscrits dont on lui attribue la parenté permettent d'apporter de nouvelles précisions. L'appellation donnée à ce maître anonyme provient d'un *Livre d'Heures*, commandé par le duc de Bretagne Pierre II, le B.N.F Ms. Lat. 1159. Réalisé à Nantes vers 1455, ce volume témoigne au moins d'une activité de l'enlumineur à la cour de Bretagne au cours des années cinquante du XV^e^ siècle. Cette période concernerait également un autre manuscrit illustré dans l'Ouest par ce même maître, *Un Songe mis en livre par George de Chasteaulens*, conservé à la Bibliothèque du Musée Condé à Chantilly sous la côte **Ms. 498**. Dans le *Catalogue détaillé de ses manuscrits* complété de 1856 à 1897, le duc d'Aumale considère qu'il s'agit de l'unique exemplaire de l'œuvre poétique de l'auteur[447]. L'exécution du volume est reliée à deux datations approximatives. Dans une étude bibliographique des manuscrits du Musée

[446] *Ibid*., p. 403
[447] Encore méconnu, Georges de Chasteaulens ne serait pas à rapprocher avec le poète flamand Georges Chastelain. Henri d'Orléans, duc d'Aumale, *Catalogue détaillé de ses manuscrits*, Ms. 0498 CHASTEAULENS. « UN SONGE FAIT DE GEORGE DE CHASTEAULENS », 1856-1897

Condé, Patricia Stirnemann propose tout d'abord le premier quart du XV^e siècle[448]. La représentation des paysages ainsi que les fonds ornementaux présents dans sept des neuf miniatures du manuscrit pourraient, en effet, appartenir au style d'un enlumineur des années 1400, encore influencé par la tradition stylistique de la fin du XIV^e siècle. Cependant, les vêtements portés par les personnages correspondent davantage à la mode de la Cour du duc de Bourgogne Philippe le Bon, commanditaire du manuscrit avant que son fils, Charles le Téméraire, n'en fasse acquisition. Le milieu du XVe paraît donc une datation plus vraisemblable, notamment au vu des notices[449] et d'une étude récente parue en 2003[450]. Une miniature au **folio 3** représentant Dur Penser (l'amant) exhalant son cœur à Dure Destresce (la dame) figure dans la série iconographique du chapitre 5. Au service du duché de Bretagne ou de la Cour de Bourgogne, le Maître de Pierre II de Bretagne demeure un artiste travaillant dans l'Ouest autour de 1450 et dont la carrière, bien que courte, est favorisée par d'influents mécènes. La région de l'Anjou est marquée par la présence d'un enlumineur au sein du corpus, le Maître du Boèce Fr. 809. Malgré une courte carrière se limitant aux années 1460, il fréquente dans ses années de formation le cercle du Maître de Jouvenel des Ursins et du Maître du Boccace de Genève[451]. Son appellation provient de l'illustration d'un exemplaire de *La consolation de Philosophie* de Boèce, traduite par Jean de Meun, le B.N.F Ms. Fr. 809. Influencé dans sa jeunesse par l'art des primitifs flamands cher au Maître de Jouvenel, il confère à ses miniatures un naturalisme marqué, caractérisé par une précision des figures et un réalisme soigné des décors. La richesse de son style est notamment visible dans la copie d'un *Roman de la Rose*, le B.N.F **Ms. Fr. 19153**, réalisé dans l'Anjou, toujours vers 1460[452]. La miniature du **folio 5v** montrant la rencontre entre Amant et Oiseuse prend place dans l'analyse sérielle du chapitre 10.

Après 1450 et le départ des Anglais, Rouen devient un centre majeur de production des manuscrits enluminés, jouissant de sa proximité avec le foyer parisien. Cité marchande bénéficiant d'un contexte économique favorable et d'une clientèle importante, elle permet à nombre d'enlumineurs de développer leur activité[453]. C'est le cas d'un miniaturiste anonyme actif entre 1450 et les dernières années du XV^e siècle. Son appellation de Maître de l'Échevinage de Rouen provient des nombreuses commandes qu'il exécute pour la librairie des échevins durant sa carrière. Cherchant son inspiration dans l'art du Maître de Bedford, il affiche un style « plutôt conservateur » mais très soigné dans le traitement des figures et des paysages. Ses compositions lumineuses sont notamment marquées par

[448] L'étude est uniquement consultable à la bibliothèque du château.
[449] Notice IRHT (J.-B. Lebigue) dans le catalogue de manuscrits enluminés Initiale.
[450] DELAUNAY Isabelle (dir.), *L'enluminure en France au temps de Jean Fouquet*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003, p. 25
[451] WALTHER Ingo F., WOLF Norbert, *op.cit.*, p. 476
[452] TESNIERE Marie-Hélène dir., COILLY Nathalie, *Le Roman de la rose : L'art d'aimer au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 186
[453] RABEL Claudia, « Artiste et clientèle à la fin du Moyen Age : les manuscrits profanes du Maître de l'échevinage de Rouen », dans *Revue de l'Art*, 1989, n°84, p. 48

l'usage d'une palette de couleurs vives où l'or domine[454]. Ses connaissances du naturalisme flamand ne sont guère surprenantes dans une ville qui, de même que Paris, est ouverte aux artistes étrangers. Le traitement de ses miniatures lui vaut également d'être rapproché du Maître François, employant des techniques de représentation similaires, y compris dans l'utilisation des hachures d'or[455]. Les deux manuscrits retenus dans le corpus pour cet artiste sont les copies d'un bréviaire, et d'une œuvre romanesque. À la tête d'un atelier, il séduit les commanditaires normands, ainsi que certains seigneurs flamands, tels Louis de Bruges qui fait appel à ses services. Vers 1470, le miniaturiste réalise pour lui l'illustration d'un exemplaire du *Tristan en prose*, le B.N.F **Ms. Fr. 103**. La grande miniature du frontispice au **folio 1** montrant Tristan et Iseut en train de boire le philtre, prend place dans la série iconographique du chapitre 5. La démonstration de l'œuvre tardive du maître se fait cependant dans l'une de ses dernières commandes aux alentours de 1498, pour l'évêque bruxellois Charles de Neufchâtel. Ce *Bréviaire à l'usage de Besançon*, conservé à la Bibliothèque Municipale de Besançon sous la cote **ms. 69**, compte dans son calendrier une miniature marginale au **folio 5** inclue dans le corpus iconographique, à savoir un couple à cheval, analysé dans le chapitre 4.

Le dernier centre de production abordé pour le foyer artistique de l'Ouest est la Charente avec la ville de Cognac, marquée, dès le quatrième quart du XV^{e} siècle, par la présence de l'enlumineur Robinet Testard. Tout d'abord actif à Poitiers dès 1470 où il réalise un grand nombre de livres d'Heures, il entre ensuite à la cour de Cognac, au service du comte Charles d'Angoulême à partir de 1484. Jouissant d'une situation stable grâce aux faveurs de son protecteur, il se voit même confié en 1487 la charge de valet de chambre[456]. Le nombre de commandes ne décroît guère après la mort de son mécène dix ans plus tard. Prince bibliophile, Charles d'Angoulême laisse veuve la jeune Louise de Savoie, mère du futur François 1er, qui décide de garder Robinet Testard à son service. Devenue reine, elle fera de lui son enlumineur attitré jusqu'à sa mort, en 1531[457]. La volonté de « transmettre un message visuel » caractérise le style singulier de cet artiste. Des couleurs vives et contrastées dominent ses compositions, élaborées autour de figures à faible relief et de fonds rappelant un décor de théâtre[458]. En 1498, il achève pour Louise de Savoie le programme d'illustrations d'un *Livre des Echecs amoureux moralisés* d'Evrard de Conty (B.N.F **Ms. Fr. 143**). Sur les trente et une miniatures qui constituent le volume, trois sont réparties dans les séries iconographiques du corpus :

- Charles d'Angoulême et Louise de Savoie jouant aux échecs, au **folio 1** (chap. 7)

[454] AVRIL François (dir.), *Les enluminures du Louvre*, *op.cit.*, p. 208
[455] RABEL Claudia, « Artiste et clientèle à la fin du Moyen Age... », *op.cit.*, p. 58
[456] FRIEDMAN John, GIOGOLI Kathrin, « RobinetTestard, Court Illuminator: His Manuscripts and his Debt to the Graphic Arts », dans*Journal of the early book society*, 8, 2005, p. 143 à 150
[457] Date qui marque également la fin de la carrière de Robinet Testard. LEGARE Anne-Marie , « La réception du poème des Eschés amoureux et du Livre des Eschez amoureux moralisés dans les États bourguignons au XV^{e} siècle », *Le Moyen Age* 2007/3 (Tome CXIII), p. 592
[458] AVRIL François, REYNAUD Nicole, *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520*, *op.cit.*, p. 403

- Nature conseille à l'amant de fuir l'oisiveté, au **folio 23** (chap. 7)

- Le verger de Déduit, au **folio 198v** (chap. 10)

La même année, la princesse commande à Testard, peut-être associé à une seconde main, un nouveau cycle ambitieux de près de cent trente enluminures pour une copie du *Roman de la Rose*, le **Ms. Douce 195** de la bibliothèque bodléienne d'Oxford. Deux miniatures du programme ont, cette fois-ci, été sélectionnées dans le corpus iconographique :

- Pygmalion tentant de faire l'amour avec sa statue, au **folio 151** (chap. 9)

- L'amant pénétrant dans le sanctuaire, au **folio 155** (chap. 3)

L'Ouest est un centre artistique majeur durant la seconde moitié du XV^{e} siècle. La présence de mécènes anglais puis le renouvellement d'une clientèle bibliophile après 1450 permet aux enlumineurs de développer une activité florissante, stimulant la réputation des Cours et l'économie des villes. A l'image de Paris dont elle est proche, Rouen est ouverte aux artistes étrangers qui contribuent sans cesse au renouvellement des techniques et des styles. La richesse de cette production de manuscrits enluminés bénéficie également à un autre foyer jouxtant l'Ouest, le Centre.

b) Le Centre

L'étude du foyer artistique du Centre mène cette enquête géographique entre Ahun, Tours et l'Isle-sur-Arnon, de 1463 à 1480. Deux miniaturistes s'y imposent, leur paternité étant avérée pour cinq manuscrits enluminés du corpus. L'un des plus prolifiques de sa génération est un enlumineur natif de Cologne, Evrard d'Espinques. Venu s'établir à Paris vers 1430, il entre ensuite, dès 1455, au service de Jacques d'Armagnac, alors frais détenteur du Comté de la Marche[459]. Le duc de Nemours étant un passionné de Matière de Bretagne, Evrard d'Espinques illustre pour lui de nombreux romans arthuriens en prose. Le plus ancien manuscrit qu'il exécute est une copie d'un *Tristan en prose* datée de 1463 (B.N.F **Ms. Fr. 99**). Copié à Ahun par Michel Gonnot, le scribe officiel du duc, ce volume a été enluminé à Bourges, tel que le révèle la localisation par l'iconographie[460]. Deux miniatures de ce cycle historié sont retenues dans le corpus d'images:

- Le tournoi du Chastel de la Lande, au **folio 53v** (chap. 4)

- Le combat de Tristan et de Palamède, au **folio 92** (chap. 4)

Les miniatures des nombreux manuscrits qu'Evrard d'Espinques exécute à Ahun pour Jacques d'Armagnac se démarquent par des compositions d'une simplicité presque « rudimentaire », mais

[459] GUIBERT Louis, *Ce qu'on sait de l'enlumineur Évrard d'Espinques*, Guéret, Imprimerie P. Amiault,1895.p. 10

[460] Au dernier feuillet se trouve, en effet, le colophon du copiste : "Au jourd'uyhuitiesme jour du mois d'octobre mil CCCC LXIII fut acheve ce ronmans par MicheauGonnot de la Broucepretre demeurant a Crousant". Section romane, notice de "PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 00099" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur: http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/74346

valorisées par l'emploi d'une riche palette chromatique de rouge, de jaune et d'azur. Dans les dernières années de sa carrière en revanche, l'enlumineur fait évoluer son style vers des tonalités plus froides[461]. La volonté du mécène, fin connaisseur des romans de chevalerie, mène Evrard d'Espinques à retoucher les enluminures de certains manuscrits, tel le Ms. Fr. 117-120, initialement peint par le Maître des Cleres femmes de Jean 1er de Berry en 1404. Néanmoins, les commandes de grands volumes restent le choix premier du comte de la Marche. Deux de ces manuscrits composés d'un imposant cycle d'enluminures historiées sont représentés dans le corpus. Le **Ms. Fr. 112** de la Bibliothèque nationale de France est une compilation de récits arthuriens, remise à Jacques d'Armagnac le 4 juillet 1470[462]. Copiée par Michel Gonnot, elle comprend notamment une version du *Tristan en prose*, de la *Questedel Saint Graal*, de *Mort le roi Artu* et du *Lancelot en prose*. Pas moins de cinq miniatures sont sélectionnées, appartenant aux premier et troisième volumes du manuscrit :

- Arrivée de Tristan en Irlande (Tristan en prose), vol.1, au **folio 74** (chap. 7)
- Lancelot embrassant Guenièvre (Lancelot en prose), vol.1, au **folio 101** (chap. 6)
- Tristan et Iseut buvant le philtre (Tristan en prose), vol.1, au **folio 239** (chap. 5)
- Mort de Tristan et d'Iseut (Tristan en prose), vol.3, au **folio 145** (chap. 6)
- Lancelot et Guenièvre surpris (Mort le roi Artu), vol.3, au **folio 203v** (chap. 9)

La réalisation de tels cycles enluminés en un temps record nécessite à Evrard d'Espinques de s'entourer de plusieurs collaborateurs et mains formant son atelier. La seconde et luxueuse compilation d'œuvres arthurienne copiée vers 1475 par Gilles Gassien, a fait postérieurement l'objet d'un découpage en quatre volumes, aujourd'hui conservés à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote de série Ms. Fr. 113-116. Les quatre miniatures sélectionnées proviennent des trois derniers volumes, les **114, 115 et 116** :

- Lancelot embrassant Guenièvre, (Lancelot en prose), vol.2 au **folio 244v** (chap. 6)
- Lancelot passant le pont de l'Épée, (Lancelot en prose), vol.3, au **folio 367v** (chap. 4)
- Margonde du Noir Chastel devant Guenièvre, (Lancelot en prose), vol.3, au **folio 380v** (chap. 3)
- La mort de Tristan et Iseut (Tristan en prose), vol.4, au **folio 676v** (chap. 6)

Malgré sa qualité de grand bibliophile, Jacques d'Armagnac n'en reste pas moins impliqué dans des litiges politiques. Ses complicités avec la ligue du Bien public face au roi Louis XI lui valent d'être emprisonné et exécuté pour haute trahison en 1477. Compté parmi les seigneurs responsables de sa chute, Jean du Mas se réapproprie une importante partie de la collection de livres du défunt, réemployant également le copiste Gilles Gassien et l'enlumineur Evrard d'Espinques dans sa

[461] FABRE-BAUDET Sylvie, « Mise en texte, mise en page et construction iconographique dans les manuscrits enluminés conservant la version IV du Roman de Tristan en prose. », *op.cit.*, p. 354 à 359

[462] Section romane, notice de "PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 00112" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/71983

seigneurie de l'Isle-sur-Arnon[463]. Il commande notamment en 1480 une copie du *Tristan en prose*, dont le luxe égale celui des exemplaires de son prédécesseur. Postérieurement divisé en trois volumes, il est conservé à la Bibliothèque du Musée Condé à Chantilly sous la cote **Ms. 645-647**. Quatre miniatures figurent au corpus iconographique :

- Le combat de Tristan contre Palamède, vol.1, au **folio 106v** (chap. 4)
- Le tournoi de Sorelois, vol.2, au **folio 212v** (chap. 4)
- Le combat de Tristan contre Palamède, vol.3, au **folio 88** (chap. 4)
- La mort de Tristan et Iseut, vol.3, au **folio 262** (chap. 6)

La carrière d'Evrard d'Espinques cesse en 1494, peu avant sa mort à l'aube du XVI^{e} siècle. Par sa présence artistique majeure dans la Marche et en région berrichonne, il s'impose comme un maître sollicité par une riche clientèle dans les deux derniers quarts du XV^{e} siècle. Le foyer du Centre est également marqué par le passage d'un autre enlumineur, le Maître du Missel de Yale. Nommé ainsi par Nicole Reynaud d'après l'illustration d'un missel conservé à la bibliothèque Beinecke de l'Université de Yale (ms. 425), cet artiste anonyme est également reconnu comme Maître du Marmerot de Vienne, en référence à sa collaboration avec le miniaturiste Jean Colombe sur le décor d'une *Histoire des neuf preux* de Sébastien Marmerot (Vienne, Bib. Nationale d'Autiche cod. 2577-2578). Son activité semble attestée entre 1468, date de l'exécution d'un exemplaire *Des cas des nobles hommes et femmes* (B.N.F Ms. Fr. 227) et 1483, entre autres pour la copie d'un *Livre d'instruction d'un jeune prince* de Gilbert de Lannoy (Berlin, Bibliothèque d'Etat, gall. fol. 177). Fréquemment associé avec Jean Colombe, il aurait mené une partie de sa carrière à Bourges. Néanmoins, le style et les modèles iconographiques qu'il applique à ses compositions le placent également dans l'influence de Jean Fouquet et du milieu tourangeau[464]. La copie du *Tristan en prose* (B.N.F **Ms. Fr. 102**) qu'il illustre au début de son activité vers 1470 est davantage influencée par l'art de Colombe. Deux miniatures tirées de ce volume sont réparties dans les séries iconographiques :

- Tristan et Iseut jouant aux échecs, au **folio 66** (chap. 7)
- Tristan surpris dans la chambre d'Iseut, au **folio 69v** (chap. 9)

Le rayonnement artistique du Centre à la fin du XV^{e} siècle est caractérisé par la présence de grands maîtres souvent identifiés tels Jean Colombe, Evrard d'Espinques ou Jean Fouquet. Comme dans le cas de Paris et des villes de l'Ouest, les exigences du mécénat seigneurial maintiennent Tours, Bourges ou encore Ahun ouvertes aux enlumineurs étrangers. La richesse des manuscrits produits souvent par des ateliers et des associations de miniaturistes est révélatrice du développement et de la transmission du savoir-faire artistique dans ce centre provincial.

[463] AVRIL François, REYNAUD Nicole, *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520, op.cit.,* p. 164-165
[464] *Ibid.,* p. 152

c) Le Nord

Grâce à sa position géographique, le Nord jouit d'une proximité immédiate avec le foyer artistique des Flandres. Quatre enlumineurs ont été retenus dans ce centre provincial, œuvrant de 1430 à 1490 entre Arras, Lille et la Picardie.

Dans le courant du XV^e^ siècle, les artistes du Nord de la France cultivent un goût pour les dessins à l'encre rehaussés d'aquarelle. Cette pratique, héritée des pays de culture germanique permet de satisfaire une clientèle exigeante en usant d'un procédé à faible coût, capable de multiplier les images[465]. Au milieu du XV^e^ siècle, Arras est concernée par la carrière d'un enlumineur à l'identité controversée, le Maître du Missel de Paul Beye. Il développe son activité dans la région et dans les environs de Cambrai, de 1430 à 1455. S'imposant dix ans avant le Maître de Wavrin dans l'exécution de dessins coloriés, il conçoit des figures expressives aux gestes gracieux, utilisant une palette chromatique lumineuse. Ses compositions en pleines pages rappellent parfois le format des peintures sur panneau, dont il avait également apprivoisé la technique[466]. Bien que cet artiste demeure encore officiellement anonyme, des études ont proposé deux noms. En 2000, Marc Gil soumet un rapprochement avec Jean de Namps, enlumineur et historieur de la cathédrale de Cambrai, dont l'activité attestée entre 1445 et 1455 correspondrait en lieu et en date avec celle du maître[467]. Plus récemment, François Avril a proposé une nouvelle identification avec le copiste Barthélemy Poignare. Originaire des états bourguignons, Poignare est actif à Arras durant la même période. Également ornemaniste et calligraphe, il aurait pu exercer de pair la fonction d'enlumineur et celle de scribe[468]. Une proximité d'exécution du texte et de l'image se mesure dans un exemplaire du *Champion des Dames* de Martin Le Franc, conservé à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote **Ms. Fr. 12476**. Poignare achève cette version en 1451 à la cathédrale d'Arras pour le duc de Bourgogne Philippe le Bon. Son colophon et sa signature apparaissent d'ailleurs à la fin du volume, au folio 147v, confirmant sa qualité de copiste. Est-il également le Maître du Missel de Paul Beye, concepteur des soixante-huit illustrations du manuscrit ? Les dates, le lieu d'exécution et l'identité du dédicataire vont, en tout cas, en ce sens. Trois miniatures tirées de ce volume sont réparties dans le corpus iconographique :

- Le siège du chastel d'Amour, au **folio 3v** (chap. 10)

---

[465] *Ibid.*, p. 98

[466] CHARRON Pascale, *Le Maître du Champion des dames*, Thèse de doctorat, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 2004, p. 234

[467] GIL Marc, « Le Maître du Missel de Paul Beye », dans NOTTER Annick (dir.), *Fragments d'une splendeur. Arras à la fin du Moyen Age*, catalogue d'exposition (Arras, Musée des Beaux-Arts, 23 septembre-11 décembre 2000), Arras, Musée des beaux-arts, 2000, p. 50-52

[468] AVRIL François, « Un auteur, son copiste et son artiste : Martin Le Franc, Barthélemy Poignare et l'illustrateur du Champion des Dames », dans *Le Champion des Dames, œuvre d'un miniaturiste méconnu du XV^e^ siècle*, Art de l'enluminure n°40, mars-avril-mai 2012, p. 10 à 23

- Le combat entre Franc Vouloir et Dépit Cruel, au **fol. 9v** (chap. 4)
- L'acteur et Valentin arrivant au château de Vénus, au **folio 10** (chap. 10)
- Hommage à la Vierge, au **folio 144** (chap. 8)

Dans la dernière moitié du XV^e^ siècle, la Picardie est tardivement concernée par un enlumineur anciennement appelé Maître d'Amiens 200, et renommé par Nicole Reynaud Maître de Rambures. Illustrant en grande majorité des livres historiques, il mène une importante carrière de 1454 aux environs de 1490, entre Hesdin et Amiens, dans l'entourage de Simon Marmion[469]. C'est d'ailleurs dans le milieu artistique amiénois qu'il réalise le décor d'un livre d'Heures pour Jacques de Rambures (Amiens, BM ms. 200). Marc Gil a récemment associé le Maître de Rambures au peintre Jean Beugier, actif à Amiens de 1473 à 1505. Les débuts du maître vers 1450 pourraient alors correspondre à la carrière du père de Jean, Pierre Beugier, supposant l'existence d'un atelier familial. Influencé par l'art des peintres flamands à l'image de Jan van Eyck, l'enlumineur pratique également le dessin aquarellé, appliquant à ses miniatures la technique de la semi-grisaille[470]. Il en atténue cependant les effets dans la copie des *Livres du Roi Modus et de la Reine Ratio* qu'il met en images vers 1485-1490. Il s'agit d'un imposant manuscrit, tardivement séparé en deux volumes aujourd'hui conservés à la Bibliothèque de l'Arsenal sous la cote **ms. 3079-3080**. Tirée du second volume, la miniature représentant une scène d'hommage au **folio 108**, est analysée dans la série iconographique du chapitre 3.

Autre principale ville du Nord, Lille s'impose également au XV^e^ siècle comme un centre majeur de production de manuscrits à dessins colorés. C'est là que le compilateur et enlumineur Jean Miélot mène une carrière brillante jusqu'en 1472, et que le Maître de Wavrin, chambellan de Philippe II Le Hardi, influe sur les commandes artistiques auprès de brillants collaborateurs[471]. L'un d'eux est un anonyme, renommé Maître du Champion des Dames, actif à Lille entre 1460 et 1475 environ. Inspiré par les modèles iconographiques mis en place par le Maître de Wavrin dans la pratique du dessin aquarellé au service de l'univers romanesque[472], le Maître du Champion des Dames réemploie certains motifs de son prédécesseur, tout en appliquant des innovations dans le traitement des formes et du cadre spatial[473]. Ses compositions se distinguent ainsi par une alternance entre grisaille et coloris pastels, ainsi qu'une pratique singulière de la perspective. La technique du dessin aquarellé est cependant loin d'être exclusive dans l'art du maître. Il ne l'emploie qu'en de rares occasions,

[469] AVRIL François, REYNAUD Nicole, *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520, op.cit.,* p. 93
[470] GIL Marc, « Couleur et grisaille dans l'œuvre du Maître de Rambures (Amiens, v. 1454-1490) : l'exemple des *Faits des Romains* du Musée Condé de Chantilly (ms. 770) et de la Bibliothèque municipale de Lille (ms. 823) », dans BOUDON-MACHUEL Marion, BROCK Maurice, CHARRON Pascale, *Aux limites de la couleur : monochromie et polychromie dans les arts (1300-1650)*, Turnhout, BrepolsPublishers, 2011, p. 141-156
[471] AVRIL François, REYNAUD Nicole, *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520, op.cit.,* p. 98
[472] Par exemple *L'histoire des seigneurs de Gavre* (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 10238) ou encore *Le Châtelain de Coucy en prose* (Lille, BM, Godefroy 50).
[473] CHARRON Pascale, *Le Maître du Champion des dames, op.cit*., p. 264

notamment pour un exemplaire du *Champion des Dames*, le **ms. 352** de la Bibliothèque Municipale de Grenoble. Daté des environs de 1460, il aurait été exécuté à Lille pour un riche commanditaire issu de l'entourage du bibliophile Jean de Wavrin. Sur les cent soixante-dix-neuf images qui le composent, une miniature au **folio 7** représentant le Siège du château d'Amour figure dans l'analyse iconographique du chapitre 10.

Un autre artiste connaît à Lille une carrière quasi-simultanée avec celle du Maître du Champion des Dames. Plus méconnu cependant, il a pour appellation Maître du Dit du Remord et de Cheminant, en référence au ms. 342 de la Bibliothèque municipale de Lille regroupant le *Dit du Remord et de Cheminant*, la *Danse aux aveugles* de Pierre Michault et le *Pas de la mort* d'Aimé de Montgesoie. D'après la datation des manuscrits qu'il a illustrés, l'activité lilloise de ce maître pourrait commencer en 1455 pour s'achever vers 1475. Cela fait de lui un contemporain du Maître de Wavrin, probablement suivi par le Maître du Champion des Dames à ses débuts. Les cent quarante dessins qu'il réalise dans un exemplaire du *Champion des Dames* (B.N.F **Ms. Fr. 841**) sont proches dans le choix des couleurs (bleu, rose, jaune) de ceux du manuscrit grenoblois. Quant aux scènes illustrées, elles semblent venir en complément du cycle du ms. 352, laissant supposer une répartition iconographique entre collaborateurs[474]. Achevé à Lille en 1475, le Ms. Fr. 841 est dédié à un seigneur de la famille Halwin-Piennes, dont on retrouve les armoiries dans l'initiale du premier vers. Cinq miniatures de cet imposant volume sont sélectionnées dans le corpus iconographique :

- Une scène de tournoi entre Franc Vouloir et Dépit le Cruel, au **folio 35** (chap. 4)
- Demoiselle jouant de la harpe en compagnie de Franc Vouloir jouant du luth, au **folio 79** (chap. 7)
- Apparition de Venus, au **folio 122** (chap. 8)
- Don du cœur d'une dame à Franc Vouloir, au **folio 142v** (chap. 5)
- Hommage à la Vierge Marie, au **folio 144v** (chap. 8)

La production de manuscrits dans les provinces septentrionales françaises est particulièrement florissante au XV^{e} siècle, grâce aux contacts directs que ce foyer artistique entretient avec les Flandres et les pays germaniques. La majorité des volumes poétiques, encyclopédiques ou didactiques sont ainsi illustrés par des dessins aquarellés. En raison de leur faible coût et de leur rapidité d'exécution, ils sont chez certains artistes un moyen d'expression privilégié et satisfont la demande d'une riche clientèle de ducs et de seigneurs bourguignons. Lille, Amiens ou encore Arras deviennent ainsi des lieux de création dont la renommée tend à égaler celle de l'attenante cité brugeoise.

[474] AVRIL François, REYNAUD Nicole, *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520, op.cit.,* p. 100

d) Le Sud

Le dernier foyer provincial du corpus est concerné par un enlumineur, dont l'activité se développe au Sud.

La vaste région de Provence, rassemblant au XV^e^ siècle le Comtat Venaissin, Avignon, Arles, Marseilles et le comté de Provence, continue de jouir d'une grande renommée commerciale et artistique, même après le départ de la papauté. Une clientèle variée de princes, aristocrates, bourgeois et membres du clergé passent ainsi commande auprès des enlumineurs. En liens étroits avec la peinture, l'originalité de l'enluminure provençale répond d'un regroupement d'artistes, qualifié d' «école » par Dominique Thiébaut, dont les initiateurs sont entre autres Enguerrand Quarton ou encore Barthélemy d'Eyck[475]. René d'Anjou, l'un des principaux commanditaires du peintre liégeois, est aussi le mécène d'un enlumineur anonyme que François Avril avait rapproché en 1993 de Barthélemy d'Eyck. Le dénommé Maître du Cœur d'Amour Épris est un artiste actif à partir de 1480, soit près de dix ans après la disparition du peintre flamand. L'étude plus récente menée par le même François Avril autour du corpus de ses œuvres, permet de situer l'ancrage géographique de sa carrière entre la Provence et Angers, où il entre parallèlement au service de l'archevêque de Reims Pierre de Laval[476]. A ses débuts en Provence, il répond à une importante commande de René d'Anjou, l'illustration d'un manuscrit éponyme du *Livre du Cœur d'amours épris* (B.N.F **Ms. Fr. 24399**). Parmi les soixante-dix miniatures de cette copie, hommage à Vénus, situé au **folio 118v,** figure dans l'analyse sérielle du chapitre 8.

Entre les années 1460 et la charnière du XVI^e^ siècle, les enlumineurs actifs en Provence ne cessent de renouveler leurs techniques de représentation en empruntant aux codes de la peinture flamande et italienne. René d'Anjou, l'un des mécènes les plus influents d'Anjou et de Provence, continue d'offrir salaire et protection à des artistes jusqu'à sa mort en 1480. Ces conditions de production favorables permettent aux enlumineurs de développer une modernité des formes proche de celle d'un Van Eyck, d'appliquer les nouveaux principes stylistiques de la Renaissance italienne et, plus tardivement, de mettre à profit les enseignements acquis au service d'images luxueuses, poétiques et stylisées.

3) Les manuscrits non identifiés à un artiste

La paternité artistique de trente-deux maîtres anonymes et miniaturistes est donc avérée pour quarante-quatre manuscrits du corpus. Cette identification demeure néanmoins absente des travaux des chercheurs dans le cas de trente-quatre autres volumes enluminés figurant dans notre étude. Ces

[475] THIEBAUT Dominique (dir.), *Primitifs français..., op.cit., p. 108-109*
[476] AVRIL François (dir.), *Les enluminures du Louvre...,op.cit.*, p. 201

derniers manuscrits, répertoriés par lieu de production, comptent un certain nombre de folios enluminés prenant place à l'intérieur des séries iconographiques.

a) Paris

La production du foyer parisien est la plus florissante, quinze de ces manuscrits ayant été exécutés dans la capitale entre 1300 et 1475 :

- Paris, B.N.F, **Ms. Lat. 3898**, exemplaire d'un *Décret de Gratien* réalisé vers 1300. Une miniature au **folio 361** représentant le don d'une couronne à un jeune fille, est analysée dans la série d'images du chapitre 5.
- Aix-en-Provence BM, **ms. 166**, manuscrit tiré du *Jeu de Robin et Marion*, œuvre théâtrale d'Adam de la Halle. Daté du 1er quart du XIVe siècle, il contient au **folio 6v** une miniature figurant un baiser échangé entre Robin et Marion, étudiée dans la série iconographique du chapitre 6.
- Paris, B.N.F **Ms. Fr. 1572**, copie d'un *Roman de la Rose*, exécutée au deuxième quart du XIVe siècle. Contenue dans l'analyse iconographique du chapitre 6, la scène historiée présente dans le bandeau marginal inférieur du **folio 3** montre tour à tour une jeune fille en compagnie de la Vieille, puis d'un amant.
- Paris, B.N.F **Ms. Fr. 12577**, manuscrit daté de 1330, contenant plusieurs continuations du *Conte du Graal*. La représentation de Caradoc Briébras et Guignier dans les cuves au **folio 108** est étudiée dans la série d'images du chapitre 9.
- Paris, B.N.F **Ms. Fr. 156**7, copie d'un *Roman de la Rose,* réalisée vers 1350 dans la capitale. Deux miniatures sont retenues dans le corpus. La première, située au **folio 10** du volume, met en scène Largesse offrant une coupe à un noble chevalier (chap. 5). La seconde montrant l'amant en train d'embrasser la rose, au **folio 26v**, fait l'objet d'une analyse dans le chapitre 10.
- Paris, B.N.F, **Ms. Fr. 12565**, exemplaire des *Vœux du Paon*. Copié et enluminé vers 1340-1360, le volume pourrait, selon Franck Fletcher, avoir été exécuté à la demande de Philippe II le Hardi[477]. Une miniature située au **folio 78v** représente Cassiel et Phésona jouant aux échecs. Elle est analysée dans le cadre du chapitre 7.
- Paris Bibl. Sainte Geneviève **ms. 1126**, manuscrit du *Roman de la Rose*, réalisé entre 1350 et 1360. Une miniature représentant Jeunesse et son ami, au **folio 8**, est intégrée au corpus iconographique du chapitre 6.
- Londres, British Library **Egerton 881**, copie du *Roman de la Rose*, daté de 1380. Une miniature

[477] FLETCHER Frank T.H., *Etude sur la langue des Vœux du Paon : roman en vers du XIVe siècle de Jacques de Longuyon : suivie d'un index alphabétique des principales formes dialectales*, Paris, Presses universitaires de France, 1924, p. 9 et 20-21

montrant Vénus et Mars surpris au lit par Vulcain au **folio 141v** est étudiée dans la série d'images du chapitre 9.

- University of Chicago Library, **Ms. 1380**, copie du *Roman de la Rose*, réalisée en 1365. La représentation d'une allégorie de la forge de Nature, au **folio 102v**, est analysée dans la série d'images du chapitre 9.

- Paris, B.N.F **Ms. Fr. 12593**, manuscrit d'un *Roman de la Rose*, réalisé à Paris à la fin du XIV^{e} siècle. La miniature représentant Amant et Oiseuse au **folio 6** est analysée dans la série iconographique du chapitre 10.

- Paris, B.N.F **Ms. Fr. 819**, copie des *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy, exécutée aux alentours de 1395. Le manuscrit fut ultérieurement divisé en deux volumes, dont le second est conservé sous la cote Ms. Fr. 820. La miniature montrant Josaphat agenouillé devant l'ymage de la Vierge en présence de Barlaam au **folio 235** prend place dans l'analyse sérielle du chapitre 8.

- Londres, British Library **Egerton 1069**, exemplaire du *Roman de la Rose*, daté des environs de 1400. La miniature qui ouvre le manuscrit occupe la partie supérieure du **folio 1**. L'amant y est représenté, accueilli par Oiseuse à la porte du Verger de Déduit. Cette image est étudiée dans la série iconographique du chapitre 10.

- Chantilly, Musée Condé, Ms. 867, exemplaire des Grandes chroniques de France, exécuté autour de 1400-1405. Une miniature située au **fol. 446** représente le roi Charles V prenant part à un tournoi. Elle est intégrée à l'analyse sérielle du chapitre 4.

- Paris, Arsenal **ms. 2940**, manuscrit du *Livre des Quatre Dames* d'Alain Chartier. La datation textuelle du volume est établie aux alentours de 1417. Les cinq miniatures pourraient avoir été peintes dans un même temps, les techniques de représentation et les vêtements portés par les personnages coïncidant avec la période. En revanche, la draperie multicolore encadrant les feuillets ainsi que le décor marginal semblent plus tardifs. Deux miniatures de ce manuscrit sont retenues dans le corpus iconographique :

- Le poète sortant à la campagne et rencontrant les quatre dames, au **folio 1** (chap. 10)
- Le poète offrant son ouvrage à une dame, au **folio 62** (chap. 5)

- Paris, B.N.F **Ms. Fr. 127**, exemplaire *Des cas des nobles hommes et femmes* de Boccace, traduit par Laurent de Premierfait et réalisé dans la capitale entre 1450 et 1475. Une miniature au **folio 62v** représentant Candaule montrant son épouse à Gygès s'intègre dans l'analyse sérielle du chapitre 9.

b) L'Ouest

Le foyer artistique de l'Ouest est représenté par cinq manuscrits non rattachés au travail d'un enlumineur ou d'un atelier. Les informations révélées par la codicologie et les études réalisées autour

de ces volumes mettent en évidence des lieux de production comme Bellême, Poitiers, Nantes ou la vallée de la Loire.

- Paris, Arsenal **ms. 5203**, manuscrit contenant les *Œuvres poétiques* de Guillaume de Machaut, copié et probablement enluminé à Bellême pour un comte du Perche[478] aux alentours de 1380, selon la datation iconographique établie dans l'enquête chronologique du présent chapitre. Une miniature issue du *Dit du Cerf Blanc* et située au **folio 156**, représente un amant agenouillé devant une dame à cheval. Elle est analysée dans la série iconographique du chapitre. 3.

- Paris, B.N.F, **Ms. Lat. 1159**, Heures de Pierre II de Bretagne. Ce manuscrit produit à Nantes vers 1455-1457, a certainement été réalisé par un atelier d'artistes dans l'entourage de Pierre II de Bretagne. L'enluminure présente sur la bordure historiée du **folio 98**, représente la mise en terre d'une reine morte. Elle fait l'objet d'une analyse dans le chapitre 9.

- Paris, B.N.F **Ms. Fr. 111**, manuscrit d'un *Lancelot en prose*, enluminé à Poitiers vers 1480 pour Yvon du Fou, sénéchal du Poitou et grand bibliophile, qui confia l'illustration de nombreux volumes à des artistes locaux. L'enlumineur auteur des miniatures du Ms. Fr. 111 aurait, d'après Thierry Delcourt et Marie-Thérèse Gousset, également réalisé à Poitiers le décor d'un autre manuscrit, leMs. Fr. 22500, traduction de la *Politique* d'Aristote par Nicole Oresme[479]. Deux miniatures du Ms. Fr. 111 sont retenues dans le corpus iconographique :

- Lancelot champion de Guenièvre, au **folio 95v** (chap. 4)
- Morgane surprenant les amants, au **folio 109** (chap. 9)

- Chantilly, Musée Condé, **ms. 297**, copie du *Livre des bonnes mœurs* de Jacques Legrand, enluminé dans la Vallée de la Loire vers 1490[480]. Si la destination du manuscrit et l'auteur des cinquante trois miniatures qui le composent demeurent inconnus, François Boorlut de Noortdonck émet en 1858 l'hypothèse que le volume ait pu figurer dans la Bibliothèque des ducs de Bretagne[481]. La miniature représentant deux « mondaines » au **folio 109v** est analysée dans la série iconographique du chapitre 10.

- Chantilly, Musée Condé, **ms. 388**, manuscrit composé de vingt-huit miniatures en pleine page, renommé *Histoire d'amour sans paroles*, et réalisé dans la Vallée de la Loire par un artiste inconnu au début du XVI^{e} siècle[482]. En frontispice du livre, se trouvent les armoiries des commanditaires, Jean III de Brosse et son épouse Louise de Laval. La miniature montrant la toilette de Louise au **folio 6** est

[478] Une note du copiste au folio 161v mentionne « *Cest livre est a mon trésredoubté seigneur monseigneur le conte du Perche, et fut escript a Bellesme*. ». Le commanditaire pourrait être Pierre II de Valois, comte d'Alençon et du Perche mort en 1404. La ville de Bellême appartenait alors à la province du Perche, dont Mortagne-au-Perche était la capitale.
[479] DELCOURT Thierry (dir.), *La légende du roi Arthur*, *op.cit.*, p. 75
[480] Notice du manuscrit par Patricia Stirnemann dans DELAUNAY Isabelle (dir.), *L'enluminure en France au temps de Jean Fouquet*, *op.cit.*, p.87
[481] Après acquisition du manuscrit par le Duc d'Aumale pour 3700 francs. François *Boorlut de Noortdonck, catalogue de ventes, Gand, avril 1858, n° 299 p. XVI-XVII*
[482] STIRNEMANN Patricia, *Histoire d'amour sans paroles*, Art de l'enluminure n° 5, **Juin/Juillet/Août 2003**

analysée dans la série d'images du chapitre 10.

c) Le Nord

Le Nord est un centre de production également concerné par huit manuscrits du corpus sans paternité artistique reconnue. Ces volumes furent en grand majorité exécutés au XIV[e] siècle, avant le développement de la technique du dessin colorié en vigueur à partir des années 1430. C'est dans l'Artois, les villes de Soissons, de Reims, ou encore la Champagne que ces manuscrits ont été copiés et enluminés.

- Paris, B.N.F, **Ms. Fr. 95**, exemplaire regroupant le cycle du *Lancelot-Graal*. Ce manuscrit réalisé à Saint-Omer, aux alentours de 1290-1300, contient, au **folio 226**, une miniature marginale figurant un combat entre une dame et un chevalier. L'image est analysée dans le corpus du chapitre 4.

- Paris, B.N.F, **Ms. Lat. 10435**, exemplaire d'un psautier, réalisé à Amiens vers 1290-1300. Deux enluminures sont intégrées à notre corpus. La première mettant en scène la demoiselle de Mailly couronnant et embrassant son amoureux au **folio 44**, est analysée dans la série d'images du chapitre 6. Celle montrant Jean de Lens et son amie jouant aux échecs, au **folio 61**, est intégrée au chapitre 7.

- Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1[er]**ms. 9543**, exemplaire des *Arts d'amour, de vertu et de boneurté*, œuvre morale et philosophique du chanoine de Liège Jehan le Bel. Ce volume comptant soixante-huit miniatures fut réalisé vers 1300 dans l'Artois, d'après la localisation par l'iconographie[483]. La représentation d'amants réunis en une seule personne au **folio 22v** est étudiée dans la série d'images du chapitre 10.

- Paris, B.N.F **Ms. Fr. 22928**, copie des *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy, réalisée vers 1300, probablement à Soissons. La miniature située en haut à gauche du **folio 136**,représentant un chevalier amoureux agenouillé devant un dame, fait l'objet d'une analyse dans la série iconographique du chapitre 3.

- New York, Pierpont Morgan Library **ms. 805**, exemplaire d'un *Lancelot en* prose. Dans une récente étude parue en 2013, Alison Stones date le manuscrit aux alentours de 1315 et situe sa production iconographique en Champagne[484]. La miniature figurant le premier baiser de Lancelot et Guenièvre au **folio 67** est étudiée dans la série d'images du chapitre 6.

- Cambridge, Trinity College, **Ms. B.11.22**, copie d'un bréviaire romain, enluminé à Saint-Omer, vers 1310-1320. Une enluminure située au **folio 194**, sur la marge droite des *Heures de la Passion*, représente une dame jouant de la harpe. Elle s'intègre à l'analyse sérielle du chapitre 7.

---

[483] Section romane, notice de "BRUXELLES, Bibliothèque royale de Belgique, [I] 09543" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/72695

[484] STONES Alison, *Gothic Manuscripts 1260-1320*, vol.2, London, Harvey Miller Publishers, 2013, p. 438 à 449

- New York, Pierpont Morgan Library **MS G. 24**, manuscrit des *Vœux du Paon* de Jacques de Longuyon, copié et enluminé dans le Nord entre 1345 et 1349. Une miniature au **folio 25v** montrant Fesonas et Cassiel en train de jouer aux échecs est étudiée dans la série iconographique du chapitre 7.

- Paris, B.N.F **Ms. Fr. 1584**, manuscrit contenant les *Œuvres poétiques* de Guillaume de Machaut. François Avril considère qu'il aurait pu être copié et enluminé à Reims, entre 1372 et 1377, sous la surveillance du poète. L'ensemble des miniatures qui constituent ce volume ont été réalisées en grisaille par un artiste originaire du nord qui utilise les codes de représentations des enlumineurs parisiens pour les adapter plus librement à son style[485]. Six miniatures tirées de ce manuscrit sont réparties dans les séries du corpus iconographique :

- Don d'une couronne entre deux amants (Dit du Lion), au **folio 92v** (chap. 5)
- Machaut admirant le portrait de sa dame (Voir-Dit), au **folio 235v** (chap. 8)
- Machaut composant (Voir-Dit), au **folio 242** (chap. 7)
- Machaut convoitant la rose (Dit de la Rose), au **folio 365v** (chap. 10)
- Machaut et sa dame (Lais), au **folio 367** (chap. 3)
- Amoureux échangeant un baiser (Ballades), au **folio 454** (chap. 6)

d) L'Est

Le foyer artistique de l'Est est un lieu de production important pour sept manuscrits enluminés dont la paternité artistique n'a pas encore été révélée. Exécutés entre 1302 et la dernière décennie du XV^{e} siècle, ces volumes ont en majorité été copiés et décorés à Metz et en Bourgogne.

- Verdun, BM, **ms. 107**, *Bréviaire à l'usage de Verdun* commandé par Marguerite de Bar, abbesse de l'abbaye Saint-Maur de Verdun pour son frère Renaud de Bar, futur évêque de Metz. Ce luxueux volume fut enluminé à Metz vers 1302-1305, probablement par un atelier d'artistes, l'étude iconographique du contenu révélant la présence de plusieurs mains[486]. L'enluminure marginale figurant une scène de chasse au vol au **folio 32** entre dans le cadre de l'analyse sérielle du chapitre 4.

- Oxford, Bodleian Library, **Ms. Douce 308**.Cet imposant volume renommé « Chansonnier français I » contient les textes de huit œuvres[487]. L'étude de la langue du manuscrit révèle qu'il a été copié en

[485] AVRIL François, « Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut », *op.cit*., p. 126-127

[486] Voir en ce sens la notice réalisée par Christian Meyer, http://www1.arkhenum.fr/bm_verdun_ms/_app/index.php?tri=&saisie=107 d'après l'expertise de François Avril parue dans *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328* [Catalogue de l'exposition Paris, Galeries nationales du Grand Palais. 17 mars-29 juin 1998], Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 315-317

[487] Parmi lesquelles *Les Demandes d'Amour*, *Les Vœux de Paon* de Jacques de Longuyon, *Le Bestiaire d'Amour* de Richard de Founival, L*e Tournoi de Chauvency* de Jacques Bretel, *La Druerie du Villart*, *La Prophétie de la sybilleTiburtine*et le *Tournoiement Antechrist* de Huon de Meri.

Lorraine, très probablement à Metz. En 2006, Elizabeth Aubrey, Eglal Doss-Quinby et Samuel Rosenberg apportent de nouvelles précisions quant à la datation du manuscrit, situant son exécution après 1320[488]. Si l'observation de l'iconographie montre que plusieurs enlumineurs ont contribué à son décor, il semble que les folios 86a à 106 concernés par la version du *Bestiaire d'Amour* de aient été décorés par une seule main. Une miniature issue du **folio 100** et représentant un homme agenouillé devant une femme, est analysée dans la série iconographique du chapitre 3.

- New York, Pierpont Morgan Library **MS. M. 396**. Ce manuscrit contient quatre *Œuvres poétiques* de Guillaume de Machaut ainsi qu'un *Boèce de Confort*, *La Voie de Pauvreté ou de Richesse* de Jacques Bruyant et une copie de la *Belle Dame sans Merci* d'Alain Chartier. En s'appuyant sur la notice réalisée en 1940 par Meta P. Harrsen[489], Julia Drobinsky suppose que le volume ait pu être copié et enluminé vers 1425 en Bourgogne, les variantes graphiques présentes dans certains mots tendant également à confirmer cette origine[490]. Sur les cent vingt-six illustrations du manuscrit, la représentation de l'Ymage d'Amour issue du Voir-Dit au **folio 168v** est étudiée dans la série iconographique du chapitre 10.

- Paris, Arsenal **ms. 5206**, copie d'une *Vita Christi* de Jean Mansel. La précédente enquête chronologique amène l'hypothèse d'une datation double : celle du texte copié par ThierionAnsseau, vers 1475, et une datation iconographique plus tardive, aux alentours 1485. La possibilité que le commanditaire Baudouin de Lannoy ait pu exercer un contrôle sur l'exécution du volume, laisse supposer une origine bourguignone du contenu textuel. La miniature du **folio 174v** représentant les époux au lit est analysée dans la série d'images du chapitre 9.

- Dijon, BM **ms. 3463**, rare exemplaire du *Mirouer des Dames* de Philippe Bouton, poète et chambellan du duc Philippe le Bon. Ce manuscrit fut copié et enluminé vers 1480 en Bourgogne pour Marie de Bourgogne, fille de Charles le Téméraire[491]. L'unique miniature illustrant le volume est une scène de dédidace au **folio 1** où Philippe Bouton présente son ouvrage à la jeune duchesse de Bourgogne. Cette enluminure en pleine page entre dans le cadre de l'analyse sérielle du chapitre 5.

- Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Massachussetts, **Ms. Typ. 443**. Le décor de ce livre d'Heures n'est pas rattaché au travail d'un miniaturiste, mais davantage à celui d'un cercle d'artistes, issu de l'entourage du Maître de Marie de Bourgogne et de Simon Marmion. Le manuscrit

---

[488] AUBREY Elizabeth, DOSS-QUINBY Eglal, ROSENBERG Samuel, *The old frenchballette. Oxford, Bodleian Library, Manuscrit Douce 308*, Publications Romanes et Françaises, 239, Genève, éditions Droz, 2006

[489] Le dossier de la Pierpont Morgan Library est consultable en ligne à cette adresse : http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0396.htm

[490] DROBINSKY Julia, « Une « réplique exacte » ? Les reprises infidèles dans le cycle iconographique « américain » de Guillaume de Machaut (New Tork, Pierpont Morgan Library, M 396) », *Revue Textimage, Le Conférencier, « L'image répétée »*, octobre 2012, p. 3

[491] Notice du manuscrit réalisée par Françoise Garnot, Gérard Rico et Sébastien Langlois pour la Bibliothèque municipale de Dijon. Disponible sur : http://patrimoine.bm-dijon.fr/pleade/ead.html?id=FR212316101_collection_manuscrits#!{"content":["FR212316101_collection_manuscrits_Ms3463",false,""]}

est réalisé entre la Bourgogne et les Flandres vers 1485-1490. La miniature du mois de mai située au **folio 6** montre un couple de musiciens. Elle est analysée dans le cadre de la série d'images du chapitre 7.

- Paris, Arsenal **ms. 3958**. Il s'agit du premier manuscrit connu du *Pas des armes de Sandricourt*. Il fut probablement réalisé peu après 1493, année durant laquelle s'est déroulé le Pas d'Armes. La localisation du volume est plus incertaine. L'observation des miniatures qui le composent permet néanmoins de supposer un rapprochement avec la production de l'atelier de Guillaume Lambert, un groupe d'enlumineurs actifs à Lyon entre 1475 et 1500. Des similitudes sont notamment décelables dans le traitement des fonds paysagers. Le décor du ms. 3958 pourrait être, sur ce point, comparé aux enluminures d'un manuscrit peint par l'atelier de Guillaume Lambert, le ms. 5081de la Bibliothèque de l'Arsenal. Si la représentation des personnages et de la mode vestimentaire du ms. 5081 évolue dans un style propre à la première décennie du XVI^{e} siècle, les arrière-plans de collines boisées et de fortifications sont sensiblement proches dans les deux manuscrits. L'enlumineur qui a décoré le ms. 3958 n'est peut-être pas issu de l'atelier de Guillaume Lambert, mais il n'est pas exclu que le manuscrit soit une production lyonnaise, tant les miniatures qui le composent semblent inspirées par l'art pictural italien. L'une d'entre elles, la scène de joute représentée au **folio 15**, nourrie l'analyse sérielle du chapitre 4.

e) Le Sud

Le Sud de la France est également le lieu de production de trois derniers manuscrits du corpus, réalisés entre 1330 et 1470.

- Paris, B.N.F **Ms. Fr. 857**, copie du *Bréviaire d'Amour* de Matfre Ermengau. La langue du manuscrit, le provençal ancien, permet de situer sa production dans le Languedoc. Une datation d'après l'iconographie fut également proposée aux environs de 1330-1340 dans la précédente enquête chronologique. Deux miniatures tirées de ce volume sont étudiées dans les séries iconographiques du corpus :

- Le diable et une femme tenant un miroir, au **folio 197** (chap. 10)

- Un homme agenouillé devant une jeune femme, au **folio 197v** (chap. 3)

- Avignon, Bibliothèque municipale, **ms. 659**, copie du Décret de Gratien, enluminée à Toulouse, vers 1340. La miniature marginale du **folio 2**, représentant deux couples dans la nature, est intégrée à la série d'image du chapitre 5.

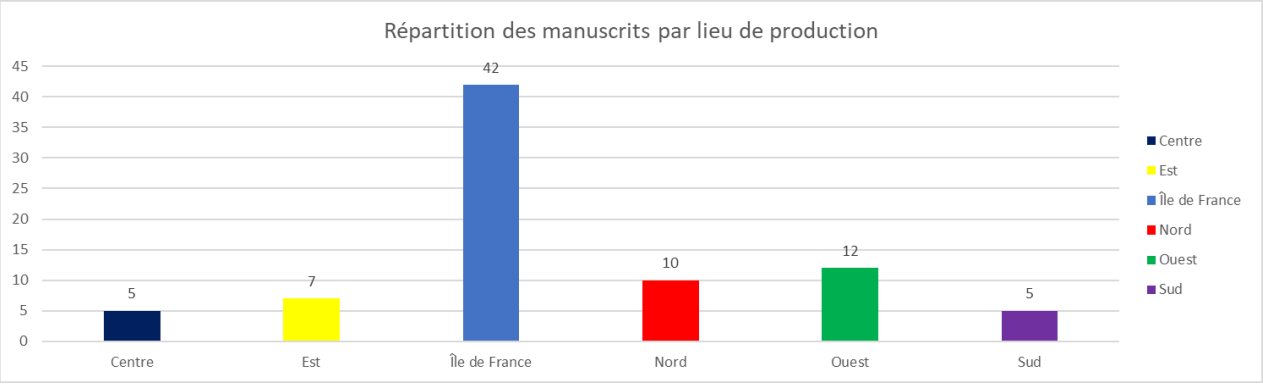
- Saint-Pétersbourg, Bibliothèque Nationale de Russie, **ms. fr. F. p. XIV, 4**,manuscrit du *Pas de Saumur tenu en 1446*, exécuté en Provence pour René d'Anjou. L'identité de l'auteur des illustrations fut longtemps l'objet d'un débat, le nom Barthélemy d'Eyck étant souvent évoqué.

Pourtant, si les dessins colorés du *Livre des Tournois* (B.N.F Ms. Fr. 2695) rappellent bien ceux du *Livre du cœur d'amour épris* de Vienne (Codex 2597), les illustrations du manuscrit russe demeurent trop éloignées du style de l'artiste néerlandais, selon Rose-Marie Ferré[492]. La datation est également sujette à controverse. Généralement fixée par iconographes aux alentours de 1470, elle est remise en question par Gabriel Bianciotto qui situe l'exécution du volume avant 1453[493]. La représentation du combat entre le Roi René et le duc d'Alençon au **folio 24v** trouve place dans l'analyse sérielle du chapitre 4.

- Marseille, Bibliothèque municipale, **ms. 89**, copie du Speculum humanae salvationis, enluminée en Provence, vers 1470. Une miniature du **folio 5**, représentant la reine de Perse contemplant son royaume depuis le jardin suspendu de Babylone, fait l'objet d'une analyse dans le chapitre 10.

L'enjeu de cette enquête géographique était d'analyser les manuscrits enluminés du corpus à travers leurs six foyers de production. Paris s'impose comme le centre artistique le plus prolifique de notre étude, regroupant quarante-deux volumes de 1300 à 1475. Il est suivi par les foyers provinciaux de l'Ouest, comptant douze manuscrits, et du Nord où dix volumes ont également été copiés et enluminés. Enfin, l'Est est le lieu de production de sept manuscrits, auquel succèdent les régions du Centre et du Sud, où cinq volumes ont respectivement été exécutés.

Répartition des manuscrits par lieu de production		
Lieux de production	**Nombre de manuscrit**	**% de manuscrits**
Centre	5	6%
Est	7	9%
Île de France	42	52%
Nord	10	12%
Ouest	12	15%
Sud	5	6%
Total général	**81**	100%

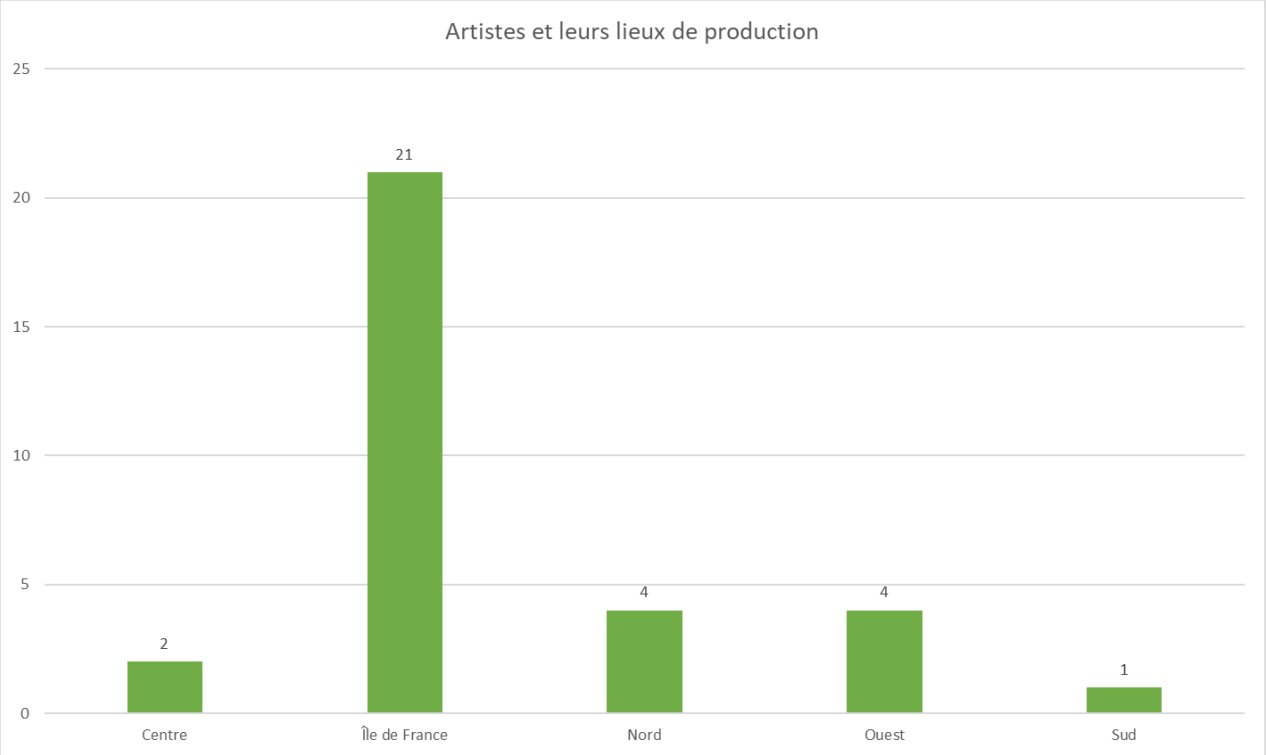


Les informations d'ordre iconographique tirées de la présente étude ou livrées par les travaux des chercheurs permettent de révéler la paternité artistique d'au moins trente-deux enlumineurs et maîtres

[492] FERRE Rose-Marie, « Barthélemy d'Eyck », *op.cit.*, p. 126
[493] BIANCIOTTO Gabriel, « Pour les Fleurs de pensées », dans *Miscellanea mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age, 46, 1998, p. 133-146

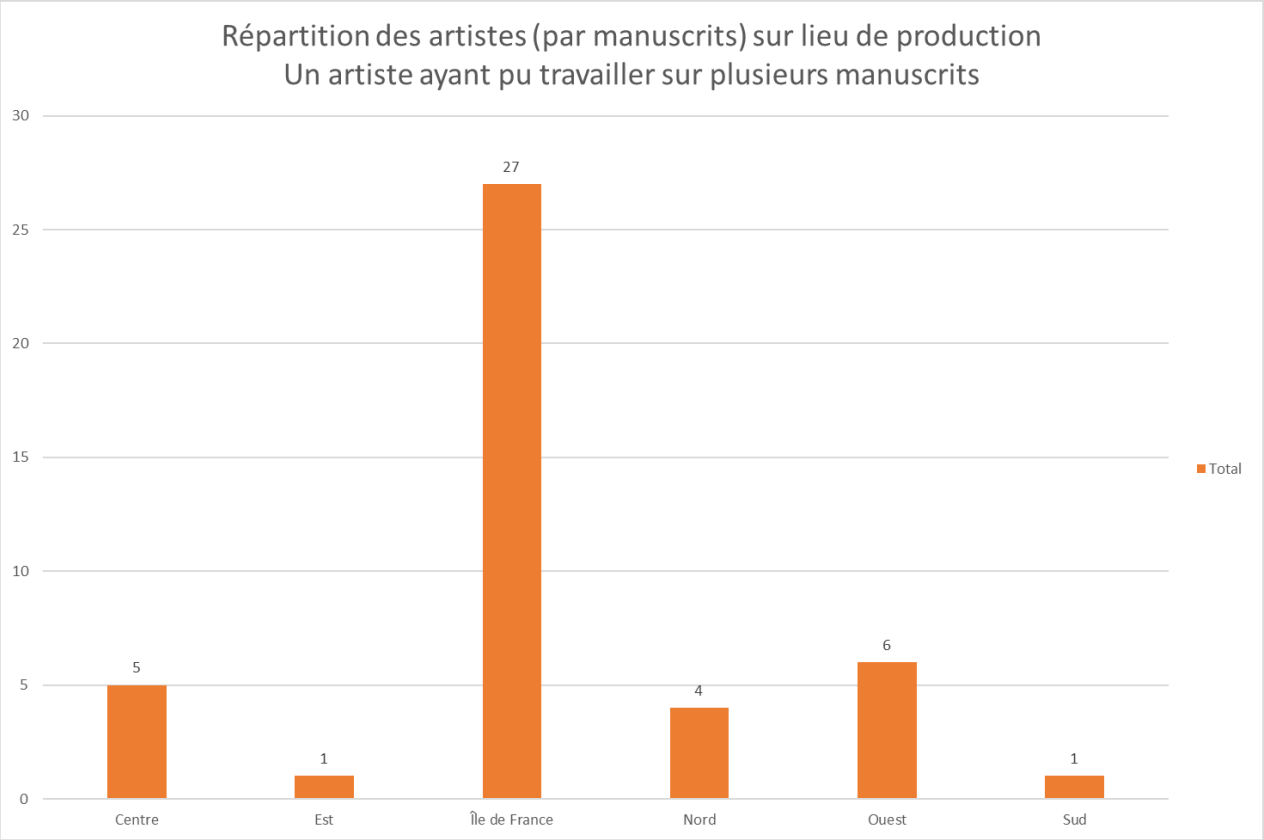
anonymes sur quarante-quatre manuscrits du corpus. Trente-quatre volumes restants demeurent cependant non rattachés à l'artiste ou à l'atelier responsable de leur décor. Le tableau suivant indique le nombre d'artistes identifiés dans les foyers artistiques. Le secteur de l'Est n'est pas ici représenté car il ne comporte pas d'enlumineur unique au sein du corpus.

Lieu de production	Nombre de Artistes
Centre	2
Île de France	21
Nord	4
Ouest	4
Sud	1
Total général	**32**



Le prochain tableau et son graphique prennent en compte la répartition des manuscrits par région. Il s'agit des volumes dont on connaît les artistes, un même miniaturiste ayant pu travailler sur plusieurs manuscrits.

Lieu de production	Nombre de manuscrits sur lesquelles ont travaillé les artistes
Centre	5
Est	1
Île de France	27
Nord	4
Ouest	6
Sud	1
Total général	**44**



Cent-vingt-sept enluminures tirées des manuscrits du corpus sont réparties dans les séries iconographiques des huit prochains chapitres de notre étude. Elles sont accompagnées de trente-six figures commparatives, pour un total de cent-soixante-trois images analysées.

Selon la période, les enlumineurs qui ont décoré ces quatre-vingt-un volumes participent à l'activité d'un atelier notable, travaillent sous la protection d'un mécène fortuné ou exercent encore une influence durable sur plusieurs générations d'artistes en matière de technique et de style. Savoir-faire et enjeux esthétiques varient néanmoins en fonction des lieux de production. Ainsi, l'observation de caractéristiques iconographiques permet de localiser certains manuscrits encore peu étudiés des spécialistes.

4) L'influence du mécénat seigneurial et princier sur la commande artistique

Derrière le travail de l'enlumineur et du copiste, la production d'un manuscrit dépend également du rôle joué par le commanditaire. Entre volonté sociopolitique et manifestation d'une supériorité sociale, le mécène occupe une place centrale dans le corpus, la majorité de la clientèle recensée par les études codicologiques ou l'observation iconographique étant issue du milieu princier ou seigneurial. Commanditaire, le mécène est très souvent le destinataire du manuscrit, comme peuvent l'attester les miniatures de dédicace ou les armoiries présentes sur certains folios. Le rapport entre commanditaire et enlumineur est ainsi sensiblement proche de celui qui lie l'écrivain de cour au mécène, tel que l'analyse Cynthia J. Brown. À la fin du Moyen Âge, le peintre existe grâce à la protection fournie par un puissant qui lui-même assure son prestige grâce à la publicité dont lui fait bénéficier l'artiste. L'importance des commandes effectuées au nom du mécène permettent également à cet artiste de jouir d'une réputation. Il s'agit donc d'un lien reposant moins sur une structure de pouvoir hiérarchique que sur un système d'interdépendance[494].

a) Le mécénat féminin

Évoquer isolément le cas des femmes commanditaires présentes dans le corpus n'est pas anodin. Abbesse, reines ou princesses, elles constituent une part singulière du mécénat artistique entre 1300 et 1500. La première d'entre elles est Marguerite de Bar. Issue d'une famille de seigneurs lorrains, elle occupe un rôle non négligeable dans la hiérarchie ecclésiastique par son statut d'abbesse. Si elle n'est pas destinataire du manuscrit de Verdun (ms. 107), elle peut être considérée comme commanditaire « donateur » au bénéfice de son frère Renaud, futur évêque de Metz. Durant la première moitié du XIV^{e} siècle, le mécénat artistique est souvent affaire de femmes, en particulier à la Cour de France, comme le rappelle Christopher De Hamel[495]. A l'image de sa mère Mahaut d'Artois, Jeanne de Bourgogne exerce durant son règne, de 1328 à 1349, un rôle de mécène actif, apparaissant en tant que dédicataire ou commanditaire de volumes enluminés, généralement destinés à son époux Philippe VI ou son fils, le futur roi Jean II le Bon[496].

Les années 1400 sont également marquées par le mécénat d'une autre reine, Isabeau de Bavière. À côté des riches collections de son époux Charles VI, elle finance la réalisation de pièces d'orfèvrerie, de tableaux peints mais aussi de manuscrits enluminés, fréquemment mentionnés dans ses livres de

[494] BROWN C. J, « Poètes, mécènes et imprimeurs à la fin du Moyen Age français : une crise d'autorité », dans ORNATO Monique, PONS Nicole, *Pratiques de la culture écrite en France au XV^{e} siècle*, *op.cit*., p. 424

[495] DE HAMEL Christopher, *Une histoire des manuscrits enluminés*, *op.cit*, p. 160

[496] Section romane, notice de "Jeanne de Bourgogne" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur: http://jonas.irht.cnrs.fr/intervenant/1651

comptes[497]. Elle apparaît dédicataire de deux manuscrits du corpus, le Ms. Fr. 580 commandé par Jean 1er de Berry, ainsi que le Harley 4431 où une miniature de dédicace au folio 3 la représente en train de recevoir le manuscrit de Christine de Pizan. Durant cette même période, la duchesse d'Orléans Valentine Visconti figure également comme possesseur ou dédicataire de manuscrits, tel le Ms. Fr. 811 où elle est représentée sur la miniature de dédicace du folio 1v.

La seconde moitié du XVe siècle est concernée par le mécénat de deux autres princesses, Yolande d'Aragon d'une part mais aussi Marie, duchesse de Bourgogne. Fille de Charles le Téméraire, elle fut, durant sa courte vie, commanditaire de quelques manuscrits, dont certains exécutés de la main d'un enlumineur bénéficiant de sa protection, rebaptisé postérieurement Maître de Marie de Bourgogne. Le ms. 3463 dont elle est dédicataire illustre notamment l'influence qu'elle exerce sur l'art à la cour de Bourgogne vers 1480. À la charnière du XVIe siècle, la princesse Louise de Savoie devient, à la suite de son époux Charles d'Angoulême, un important mécène jusqu'à sa mort en 1531. Les Ms. Fr. 143 et Ms. Douce 195 retenus dans le corpus sont enluminés au cours des deux ans où elle débute sa nouvelle activité de commanditaire.

Le cas de Louise de Laval, comtesse de Penthièvre, mérite enfin d'être rappelé. Avec son époux Jean III de Brosse, elle est notamment commanditaire d'un manuscrit du corpus, le ms. 388, conservé à la bibliothèque du Musée Condé à Chantilly. Enluminé vers 1500, ce volume est néanmoins une commande tardive, la comtesse ayant, dès 1472, ordonné l'exécution d'une copie de la *Vie de Saint Gregore* (B.N.F Ms. Fr. 914)[498].

b) Le mécénat seigneurial

Aux côté du mécénat princier et royal, la commande seigneuriale domine le paysage du corpus. La plupart des individus sont clairement identifiés, d'autres appartenant à une lignée de commanditaires actifs sur plusieurs générations. Trois d'entre eux sont recensés au XIVe siècle, pour les années 1375 à 1395, du connétable de France Louis de Sancerre à Charles de Trie, comte de Dammartin et compagnon de Du Guesclin. La famille de Trie n'est pas seule influente dans la commande seigneuriale de lignée, puisque les comtes du Perche apparaissent également dans notre étude pour les années 1380. Si Pierre II de Valois, comte d'Alençon et du Perche, n'est pas clairement identifié comme le commanditaire du ms. 5203 de la Bibliothèque de l'Arsenal, cette lignée comtale participe au mécénat artistique du nord-ouest de la France à la fin du XIVe siècle.

Au sein du corpus, les années 1410 sont caractérisées par la commande seigneuriale de Béraud III de

[497] TABURET-DELAHAYE Élisabeth (dir.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI, op.cit., p.* 115

[498] KOGEN Helena, « Les goûts littéraires de la famille de Laval : constitution d'une bibliothèque familiale », dans *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Age*. Etudes réunies par Danielle Bohler, Cahiers du Léopard d'Or, 11, Paris, Le Léopard d'Or, 2006 : p. 213-223

Clermont-Sancerre, dauphin d'Auvergne. On retrouve dans certains manuscrits ses armoiries[499] ainsi que sa devise, le lévrier bleu blessé, parfois accompagné d'un heaume à lambrequins cimé d'une tête de dauphin. C'est le cas au folio 1 du B.N.F Ms. Fr. 16995, copie du *Cas des nobles hommes et femmes* de Boccace[500]. Le heaume est également présent sur la marge supérieure des folios 138v, 171v, 217v et 258v du B.N.F Ms. Fr. 9141.

Durant la seconde moitié du XV^{e} siècle, le paysage du corpus est tout d'abord concerné, à l'Ouest par la présence du duc Pierre II de Bretagne. Vers 1455, il fait copier et enluminer à Nantes un livre d'heures à l'usage de Nantes et de Paris. L'exemplaire est conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote Ms. Lat. 1159. Au Nord, la commande seigneuriale est caractérisée par la famille Halwin de Piennes, originaire de Flandres et de Picardie, mais aussi du seigneur flamand Louis de Bruges vers 1470. Ces même années voient prospérer l'important mécénat exercé par Jacques d'Armagnac, comte de la Marche et grand bibliophile. Celui-ci a, en effet, accumulé durant sa vie cent vingt volumes répartis dans les bibliothèques de ses seigneuries de la Marche, de Castres et de Carlat[501]. Il est d'ailleurs commanditaire de quatre manuscrits du corpus et possesseur ultérieur du B.N.F Ms. Fr. 857 ainsi que du B.N.F Ms. Fr. 117-120, initialement destiné à Jean 1er de Berry. Devenu premier écuyer de Pierre de Beaujeu, Jean du Mas poursuit le mécénat entrepris par Jacques d'Armagnac, en se réappropriant une importante part de sa collection de manuscrits et reprenant à son service les artistes bénéficiant alors de sa protection. C'est aux alentours de 1480 qu'est réalisé un manuscrit du corpus dont il est le commanditaire, le ms. 645-647 conservé à la bibliothèque du Musée Condé. Cette décennie est également favorable au mécénat poitevin d'Yvon du Fou mais aussi, plus à l'Est, à celui de Baudouin de Lannoy. Membre fondateur de l'Ordre de la Toison d'Or en 1431, son père, Baudouin de Lannoy dit « Le Bègue », avait déjà constitué dans sa seigneurie de Solre-le-Châteaux une importante bibliothèque de manuscrits. Lorsque celle-ci brûla en 1471, son fils entreprit de poursuivre son activité de mécène, devenant le protecteur d'artistes et de poètes à l'image de Jean Molinet[502]. Possesseur, lecteur et commanditaire de manuscrits, Baudouin de Lannoy demanda notamment l'exécution du ms. 5206 conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal.

Dans notre corpus, la dernière décennie du XV^{e} siècle est concernée par la commande l'archevêque de Besançon Charles de Neufchâtel. Fils d'un seigneur également chevalier de l'Ordre de la Toison d'Or, il est le destinataire d'œuvres liturgiques, dont un *Pontifical* (Bibliothèque cantonale jurassienne ms.10) où ses armoiries sont présentes au folio 1. Le ms. 69 conservé à la Bibliothèque municipale

[499] *d'or au dauphin pâmé d'azur, écartelé au 1 et 4 d'Auvergne et au 2 et 3 de Sancerre*.

[500] HABLOT Laurent, "Lévrier bleu assis blessé". *Devise - CESCM - Les familles | Maison de Clermont-Sancerre | Béraud III de Clermont-Sancerre*. [En ligne] Publié en ligne le 28 mai 2013, Disponible sur : http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1160

[501] AVRIL François, REYNAUD Nicole, *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520, op.cit.,* p. 164

[502] DE SMEDT Raphaël (dir.), *Les Chevaliers de l'Ordre de la Toison d'or au XVe siècle : notices bio-bibliographiques, op.cit.*, p. 44 puis p. 210-213

de Besançon qui lui est dédié fut exécuté vers 1496-1498, durant les deux années précédant son décès. Cette fois, ses armoiries apparaissent au folio 13 du bréviaire, permettant de l'identifier comme destinataire.

c) Le mécénat royal et princier

Au sein de notre corpus d'étude, le mécénat royal et princier influe de manière décisive sur les modèles de diffusion du manuscrit enluminé, ainsi que sur la question de la liberté accordée à ses créateurs. Détenteur du pouvoir, le Prince interagit autant avec l'auteur lors de l'écriture d'une œuvre qu'avec l'artiste et le copiste au moment de la réalisation finale d'un volume. L'instant de la remise du manuscrit est souvent immortalisé par des miniatures de « présentation » où le destinataire est figuré en majesté. Cette codification rituelle d'ordre iconographique mais aussi textuel répond notamment à la volonté du puissant de mettre en scène un pouvoir actif[503].

Au cours de la première moitié du XIV^{e} siècle, le roi Philippe VI de Valois développe, avec son épouse Jeanne de Bourgogne, un mécénat actif. Le ms. 3525, exemplaire du *Tournoi des dames*, enluminé vers 1330, est dédié au couple royal.

Grand mécène commanditaire de manuscrits, Charles V dispose à la fin de son règne d'une bibliothèque de neuf cents volumes, en grande partie réalisés à son initiative. Il est notamment dédicataire de deux manuscrits retenus dans le corpus, le B.N.F Ms. Fr. 9749 et le B.N.F Ms. Fr. 2813, copiés et enluminés peu avant sa mort, entre 1375 et 1379.

À côté de la commande royale, le mécénat princier de la fin du XIV^{e} siècle et de la première moitié des années 1400 relève de trois générations de « princes à la Fleur de Lys », celle des frères de Charles V, celle des cousins et frères de Charles VI et enfin la génération représentée Louis de Guyenne et Charles d'Orléans. Les manuscrits fournissent les collections de ces puissants, aux côtés des tapisseries, pièces d'orfèvrerie, tableaux en bois peints, pierres dures et camées. Nous n'avons pas encore réellement évoqué la question de l'obtention de ces volumes enluminés par les princes. D'ordinaire, le privilège de la vente était accordé à des libraires assermentés par l'Université. Or, à la fin du Moyen Âge, les puissants ont souvent recours aux services de libraires tenant boutique en ville mais aussi à des hommes d'affaires avertis contrôlant les ateliers de production. Quelques noms émergent, à commencer par Jacques Raponde, un marchand originaire de Lucques, devenu bourgeois de Paris et fournisseur de manuscrits enluminés auprès d'une riche clientèle. Celle constituée par les ducs de Bourgogne le prend à son service dès 1399. Il est d'ailleurs le fournisseur de deux manuscrit

[503] THIRY Claude, « La Présentation au Prince », dans TILLIETTE Jean-Yves, WAHLEN Barbara, *Mythes à la cour, mythes pour la cour*, Genève, éditions Droz, 2010, p. 114-130

figurant dans notre du corpus ; le B.N.F Ms. Fr. 12420 qu'il vend à Philippe II Le Hardi en 1403[504], et le B.N.F Ms. Fr. 3479-3480 qu'il vend à Jean Sans Peur en 1407 pour 300 écus d'or, en collaboration avec le libraire Regnaut du Montet[505]. Les comptes des ducs de Bourgogne révèlent que Jacques Raponde livra ainsi huit manuscrits enluminés à Philippe II Le Hardi et son fils, pour une somme variant entre 100 francs et 600 francs. Au-delà d'une volonté de fréquenter les puissants pour copier leur modèle culturel et se voir accorder des privilèges, Jacques Raponde contrôle également scrupuleusement les étapes de la réalisation du manuscrit, jusqu'à l'élaboration du programme iconographique. Connaisseur exigeant souhaitant fournir le meilleur à sa clientèle princière, il conçoit également un manuscrit comme un produit culturel, s'attachant moins à sa matérialité qu'à sa valeur symbolique[506]. Aimant s'entourer de marchands et entrepreneurs pour se procurer des œuvres nécessaires à leur train de vie fastueux, les ducs de Bourgogne ont également recours aux services du libraire Regnaut du Montet. L'idée d'un rapprochement avec le Maître de Boucicaut fut émise et aussitôt écartée par Albert Châtelet en 2000. Le miniaturiste a, en effet, des qualités de gestionnaire de production et a réalisé un grand nombre de manuscrits en association avec Regnaut du Montet. Néanmoins, la carrière du libraire commence plus de quinze ans avant celle du maître, ce qui réduit les chances d'une telle identification[507]. Regnaut fournit également en volumes enluminés un autre prince, Jean 1er de Berry. Il lui vend d'ailleurs en 1405 un luxueux manuscrit figurant dans notre corpus, le B.N.F Ms. Fr. 117-120[508]. Grand bibliophile, Jean 1er de Berry dispose d'une prodigieuse collection de 1335 articles, dont une grande proportion de manuscrits enluminés. Ceux-ci constituent sa librairie personnelle qui, à la fin sa vie, s'apparente à celle de Charles V. Il est le commanditaire et destinataire de six manuscrits sélectionnés pour notre étude, dont le B.N.F Ms. Fr. 835-607, initialement destiné à Louis 1er d'Orléans[509]. Protecteur généreux envers les enlumineurs, il est aussi un mécène exigeant, sachant faire plier les artistes à ses goûts, quitte à les détourner de leur champ de compétence habituel[510]. Autre Prince de Lys issu de la génération de Charles V, Louis II duc de Bourbon mène également une politique de mécénat actif. Sa librairie de Moulins compta de nombreux volumes enluminés, dont certainement le B.N.F Ms. Fr. 100-101, l'inventaire de ses collections mentionnant la présence d'un *Tristan en prose* en deux volumes[511].

---

[504] Lequel l'offrira ensuite à son frère Jean 1er de Berry : Section romane, notice de "PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 12420" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/45785

[505] Section romane, Irène Fabry-Tehranchi, notice de "PARIS, Bibliothèque de l'Arsenal, 3479; PARIS, Bibliothèque de l'Arsenal, 3480" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/42998

[506] BUETTNER Brigitte, « Jacques Raponde, marchand de manuscrits enluminés », dans *Médiévales*, n°14, 1988, La culture sur le marché, p. 23 à 32

[507] CHATELET Albert, BABELON Jean-Pierre, *op.cit*., p. 161-178

[508] Section romane, Irène Fabry-Tehranchi, notice de "PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 00117-00120" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur :http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/45504

[509] Une miniature de présentation du manuscrit au duc d'Orléans se trouve au folio 1 du Ms. Fr. 606.

[510] TABURET-DELAHAYE Élisabeth (dir.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI, op.cit., p.* 98

[511] Section romane, notice de "PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 00100-00101" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/45501

Autour des années 1430-1440, Jean, comte de Dunois et fils bâtard de Louis 1er d'Orléans, est le commanditaire d'un riche livre d'heures enluminé. Compagnon d'armes de Jeanne d'Arc, il commande probablement le manuscrit à Paris, après sa capture par les forces de Charles VII en 1436. Le volume est aujourd'hui conservé à la British Library sous la cote Yates Thompson 3

Au milieu du XVe siècle, le duc de Bourgogne Philippe le Bon constitue une librairie personnelle en collectionnant les manuscrits d'œuvres religieuses, littéraires et historiques. Son mécénat donne une continuité à la politique culturelle, artistique et centralisatrice établie par ses prédécesseurs Philippe II Le Hardi et Jean Sans Peur[512]. En bibliophile averti, il est le commanditaire de très nombreux volumes, la plupart figurant dans un inventaire établi à sa mort en 1467. Il commanda d'ailleurs deux manuscrits enluminés du corpus et fut l'un des possesseurs du B.N.F Ms. Fr. 12420.

Le cas d'un dernier grand mécène doit être enfin rappelé, celui de René d'Anjou, pour la période du corpus allant de 1460 à 1480. Bibliophile cultivé, il fait de sa cour d'Anjou-Provence un véritable pôle culturel ouvert à toutes formes d'expressions artistiques. Il constitue de son vivant une librairie conséquente estimée à cent vingt-huit manuscrits lors de l'inventaire dressé en 1508. À la fin du XIXe siècle, un nouveau recensement réalisé par Lecoy de la Marche fait état de deux cents livres collectionnés, soit presque autant que le nombre de volumes répertoriés dans la librairie de Charles d'Orléans[513]. La production littéraire à la cour d'Anjou-Provence est le fait d'auteurs et de metteurs en scène au service de René d'Anjou, mais aussi du Prince lui-même. Parmi les exemplaires enluminés tirés de ses œuvres, trois manuscrits sont présents dans le corpus. Ils contiennent les textes du *Livre du cœur d'amour épris* et du *Pas de Saumur*, deux œuvres révélatrices de l'esprit courtois et chevaleresque régnant sur la cour du « Roi René ».

La diffusion du manuscrit enluminé obéit donc à un cheminement complexe où le rôle du commanditaire intermédiaire se noue parfois à celui des libraires ou des entrepreneurs. Le livre reçu par le mécène devient alors l'objet d'un don, lorsqu'il ne rejoint pas la librairie de son premier acquéreur. Les circuits de production de ces volumes dépendent quant à eux de la demande, leur structure étant majoritairement basée sur un accord entre le commanditaire et le copiste/l'enlumineur[514]. Cela nous amène à considérer les rapports entre norme et liberté de création des images. Dans le cadre de notre corpus, le contrôle exercé par certains commanditaires sur la production visuelle répond moins à l'expression d'une norme morale d'ordinaire voulue par les garants de l'ordre qu'à un choix personnel. Néanmoins, la relative liberté d'exécution accordée aux

[512] CLOUZOT Martine, *Images de musiciens (1350-1500). Typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 24-26

[513] GAUTHIER Marc-Edouard, « La bibliothèque du Roi René », dans GAUTIER Marc-Edouard (dir.), *Splendeur de l'Enluminure, : Le Roi René et les Livres*, Angers, Actes Sud, 2010, p. 24

[514] ORNATO Ezio, *La face cachée du livre médiéval, op.cit.*, p. 100

enlumineurs se heurte parfois à la prégnance d'une tradition visuelle et aux limites de la transgression[515]. L'exemple de la relation entre représentation de la sexualité et transgression fera notamment l'objet d'une étude sérielle dans le chapitre 9. La production de manuscrits enluminés impliquant un grand nombre d'acteurs sociaux pourrait également s'insérer dans un système de représentations propre à nommer et organiser les actes inhérents au fonctionnement d'une telle organisation[516] . Parmi les acteurs concernés, les possesseurs des livres enluminés jouent un rôle essentiel dans leur principe de diffusion. Nous avons cependant choisi de ne pas évoquer dans ce chapitre le cas de ces lecteurs postérieurs pour mieux considérer le statut des commanditaires, qu'ils soient seigneurs, princes ou marchands.

Les images constituant notre corpus iconographique sont donc analysées selon une approche sérielle. Il s'agit d'enluminures tirées de manuscrits exécutés aux XIV^{e} et XV^{e} siècles. D'autres images peuvent cependant être étudiées en marge du corpus, d'un point de vue comparatif. Il peut ainsi s'agir d'œuvres répondant à un autre support, comme le dessin ou la tapisserie, mais aussi d'enluminures exécutées dans une période antérieure (avant 1300) ou postérieure (après 1500) aux limites du corpus. Les quatre-vingt-un manuscrits présents dans notre étude offrent de précieux renseignements sur les milieux politiques, artistiques et culturels de la France à la fin du Moyen Âge. Ils informent notamment sur l'élaboration des bibliothèques, le goût des commanditaires, le statut d'un artiste et ses conditions de collaboration avec d'autres enlumineurs de son époque. En suivant l'évolution des styles, les innovations et la transmission des techniques entre les foyers de création, il est également possible d'appréhender les motifs et caractères formels parmi les plus répandus[517]. Lorsque les colophons et inscriptions à la fin d'un manuscrit font défaut quant à l'identification du scribe, de la date ou de l'enlumineur, certains inventaires offrent des informations précieuses, notamment concernant les circuits de diffusion du volume. Selon son rang social, le commanditaire contrôle souvent le travail de l'artiste et du copiste, par ailleurs étroitement liés. Un luxueux manuscrit enluminé permet à un prince ou un seigneur d'assurer la continuité d'un pouvoir culturel actif. L'enluminure en elle-même offre à ce lecteur-spectateur un autre niveau de lecture sur le contenu textuel auquel elle est associée.

[515] BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, JOLIVET Vincent, *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 11 à 19

[516] Voir la réflexion d'Alain Guerreau sur la relation entre système de représentations et structure sociale globale : GUERREAU Alain*, L'avenir d'un passé incertain : Quelle histoire du Moyen Âge au XXIe siècle*, Paris, éditions du Seuil, 2001, p. 221-222

[517] RABEL Claudia, « L'enluminure : l'image dans le livre », dans BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier, (dir.) *Les images dans l'Occident médiéval, op.cit.*, p. 54

Partie II :

L’IMAGE DE LA DAME, ENTRE RITES SOCIAUX ET RITUELS AMOUREUX

Chapitre 3 : UN HOMMAGE À LA DAME

L'hommage, tel que nous l'étudions, est un thème dominant, puisqu'il couvre les thématiques de l'hommage à la dame, du don et de la dédicace, de la dame spiritualisée et de la prière d'hommage.
L'hommage est l'étape d'un rite ordonné en actions successives et hiérarchisées, à laquelle succède le baiser dans la tradition vassalique. Jean-Claude Schmitt voit dans les rituels médiévaux « des systèmes élaborés de négociation entre des groupes de statuts différents, dans un jeu social qui doit, pour se prolonger sans trop de heurts, concilier les contraires sans chercher jamais à abolir leur contradiction »[518]. Ce chapitre étudie l'application de ce rite aux polarités du masculin/féminin, et plus précisément de l'amant et de sa dame, observable dans les représentations de l'hommage courtois. Avec le baiser, l'hommage figure au troisième des quatre degrés du service de l'amour décrit par André le Chapelain. Il est suivi de l'*asag*, une nouvelle phase du rituel consistant à rester allongé nu auprès de sa dame sans la toucher. Ces étapes mettent à l'épreuve le désir et la patience de l'amant, tout le long du difficile chemin qu'il mène vers la conquête et l'extase[519]. En questionnant la représentation des gestes et la récurrence de certains motifs dans les images, il s'agit de questionner la place occupée par la dame réceptrice de l'hommage. Détient-elle le pouvoir en tant que domina en raison de la supériorité de sa position ou demeure-t-elle l'objet idéalisé prétexte à un jeu amoureux masculin ?
Cette étude repose sur une série de treize miniatures réalisées entre le 1er quart du XIVe siècle et la fin des années 1490. Elle est renforcée de six œuvres supplémentaires, analysées à titre comparatif. Quatre d'entre elles se situent hors des limites géographiques du corpus et deux ont été exécutées avant 1300 (XIIe et XIIIe siècles). Néanmoins, seule une peinture sur bois diffère de l'enluminure dans son support.
En premier lieu, nous analyserons la transmission des rituels féodo-vassaliques au registre littéraire de la *fin'amor* et la façon dont leurs codes sont adaptés aux représentations de l'hommage à la dame. Puis, nous aborderons la question de la prière d'hommage du soupirant, entre célébration poétique et critique moraliste. Enfin, nous examinerons quels marqueurs visuels attestent de la vertu d'humilité au sein du couple courtois.

[518] SCHMITT Jean-Claude, « Rites », dans LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, BARTHELEMY Dominique(dir.), *Dictionnaire Raisonné de l'Occident Médiéval, op.cit.*, p. 981
[519] RIBEMONT Bernard, *Sexe et amour au Moyen Âge*, Paris, éditions Klincksieck, 2007, p. 41

I- Un modèle féodo-vassalique

Fixé dans l'usage vassalique comme rite majeur dès le X^e siècle, l'hommage répond à la volonté d'un impétrant se plaçant au service d'un seigneur plus puissant. Il se présente ainsi sans armes et s'agenouille face à celui qui deviendra son *dominus* (maître). Dès lors, un serment de vassalité lie le *senior* au *vassus* qui, en se relevant, lui donne un baiser de paix. De cet hommage découlent ensuite divers services et obligations de nature domestique ou politique[520]. Ce rituel d'hommage (*hominium*) a pour signification l'abandon du vassal au suzerain ainsi que l'adoption symbolique du premier par le second[521]. Les positions et les gestes répétés au cours de ce rite sont adoptés par les artistes lorsqu'ils mettent en images la *fin'amor,* où l'amoureux, agenouillé et mains jointes, se proclame homme lige de sa dame, lui promettant qu'il n'aura pas d'autre seigneur en amour[522]. À la fin du Moyen Âge, la dame, reconnue comme *domina*, est souvent présente dans les enluminures ornant des copies de recueils poétiques ou de récit d'aventures en prose.

1) L'amant lige

a) La permanence visuelle de la *Deditio*

Parmi les gestes accompagnant le rituel de l'hommage vassalique, la *Deditio* revêt une haute importance symbolique. Elle correspond au moment où le vassal, agenouillé, place ses mains entre celles de son maître en devenir. Cette étape entre également en vigueur lors d'un hommage entre deux souverains, effectué dans le cadre d'un traité de paix ou d'une soumission symbolique à un territoire. Au cours des XIV^e et XV^e siècles, de nombreuses chroniques enluminées mettent en scène des seigneurs et des rois se prêtant hommage. Une copie parisienne des *Grandes Chroniques de France de Charles V*, le Ms. Fr. 2813 (Paris, BnF) montre, par exemple, au fol. 357v l'hommage d'Edouard III à Philippe VI de Valois. Ce manuscrit, destiné au roi Charles V, est enluminé de 1375 à 1379 par le Maître du Couronnement de Charles VI. L'épisode figuré ici se déroule le 6 juin 1329. Nommé régent de France, Philippe de Valois déclare qu'Edouard III d'Angleterre n'a aucun droit sur la couronne de France. Une querelle éclate alors entre les deux rois autour du devoir d'hommage féodal pour l'Aquitaine. Ces terres étant jugées indéfendables en cas de confiscation, Edouard III doit alors soumettre à la volonté du souverain Valois[523]. La miniature située dans la partie inférieure du fol.

[520] FOSSIER Robert, « Hommage », dans GAUVARD Claude, DE LIBERA Alain, ZINK Michel, dir., *Dictionnaire du Moyen Age, op.cit.*, p. 684-685
[521] MARTIN Hervé, *Mentalités médiévales II : Représentations collectives du XIe au XVe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 61
[522] Le baiser scelle alors le serment. VERDON Jean, *L'amour au Moyen Age : La chair, le sexe et le sentiment, op.cit.*, p. 23
[523] MINOIS Georges, *La Guerre de Cent ans*, Paris, éditions Perrin, 2010, p.49

357v représente la scène sur un fond ornemental damassé d'or, de bleu et de rouge [Figure 1]. Le titre de rubrication rouge au-dessus de l'image mentionne « *le VI comment le roy d'angleterre fist hommage au roy de france à amiens de la duchié d'aquitaine et de la conté de pontieu si comme faire devoit* ». Revêtu de son habit royal décoré de léopards d'or sur fond de gueules, Edouard III se tient agenouillé face au roi de France, le pied droit avancé. À droite, Philippe VI, habillé d'un grand manteau azur à fleur de lys, se penche légèrement pour recevoir l'hommage du souverain, sous un dais fleurdelisé. Le roi soumis place ses mains entre celles du détenteur de l'Aquitaine, procédant ainsi au geste rituel de l'*immixtio manuum*. Georges Minois rappelle qu'au cours de l'évènement, Edouard III refuse de joindre les mains devant Philippe VI, acceptant de le reconnaître comme son seigneur mais non comme son suzerain suprême[524]. Dans cette miniature parisienne, le roi anglais est néanmoins représenté mains jointes, soumis à la *Deditio*. L'artiste met en valeur l'instant de l'*immixtio manuum*, en plaçant les mains des deux souverains au centre de l'image et en augmentant la taille de celles de l'impétrant. Parmi l'assemblée des nobles, assistant à l'hommage, un sergent d'armes pointe un index en direction du souverain anglais. Ce geste peut tout aussi bien désigner l'exercice de l'hommage pour en souligner l'importance comme dénoncer la désobéissance d'Edouard III, lors de sa capitulation du 6 juin.

Au-delà des scènes d'hommage politique scellant un contrat vassalique, l'*immixtio manuum* est également représentée dans un certain nombre d'enluminures à caractère « courtois ». Les artistes qui mettent en image les recueils de poésie amoureuse au cours du XIV^{e} siècle, récupèrent la gestuelle du rite féodal pour l'appliquer au couple des fin'amants. Les œuvres mettant en scène un hommage amoureux réservent en majorité à l'amant le statut d'un soupirant agenouillé aux pieds de sa dame. Un contre-exemple est cependant observable au fol. 258v du *Codex Manesse,* recueil de poésie réalisé entre 1310 et 1340 dans la région de Zurich. Ce volume, conservé à la bibliothèque universitaire d'Heidelberg sous la cote Cod. Pal. germ. 848, contient la représentation d'un serment échangé entre Her Brunwart von Oghein et sa dame [Figure 2 (comparative)]. Cette dernière place ses mains entre celles du chevalier-poète. Comme dans les représentations d'hommage vassalique, le geste de l'*immixtio manuum* est figuré au centre de l'image. À droite, Her Brunwart incline le buste pour recevoir un hommage de son aimée, tout en partageant avec elle un regard. La dame n'est pas agenouillée. Elle se tient debout, face à l'homme qui la domine de sa taille. Elle se donne à son seigneur sous un buisson de fleur qui évoque le cadre du jardin, propice aux échanges amoureux. Le concepteur de l'image insiste moins sur la soumission de l'hommage, que la représentation du geste des amants au centre de la miniature. La dame place, en effet, ses mains entre celles du poète. Le serment pourrait aussi être une initiative du chevalier, soucieux de se livrer à un rituel courtois où il

[524] *Ibid.*

jure fidélité à sa dame. Les images de l'hommage masculin mettent en scène des postures et des gestes, voués au service de la *domina*. Les représentations que nous étudions maintenant, sont révélatrices de cet acte codifié, marquant une étape avant d'atteindre l'*asag*.

b) Le vassal courtois aux pieds de sa dame

La dame aimée par le fin'amant répond à un désir de perfection, un idéal masculin. Telle Marie s'élevant loin au-dessus des autres femmes, la dame courtoise surpasse toutes ses rivales[525], elle qui demeure avant tout un modèle fictif. L'aimée, d'ascendance noble, est ainsi érigée sur un piédestal par le contenu de certains écrits poétiques à l'image de ceux de Guillaume de Machaut. Dans le *Remède de Fortune*, par exemple, il se fait *je*-auteur, narrateur passé maître dans l'art de la composition. Il écrit un lai qu'il chante à la dame dont il est épris, mais lorsque celle-ci lui demande s'il en est le créateur, il s'enfuit, pris de panique. Il se réfugie alors dans un jardin clos où il reçoit la visite d'Espérance qui lui apprend comment être un bon amant. Nourri d'espoir, il revient auprès de sa dame pour lui avouer son amour et la dame consent à l'aimer[526]. Au vers 3797 à 3802 du dit, la dame s'adresse ainsi au poète, réjouit de la façon dont « *Bonne Esperence/ Qui moult a valour et puissance,/ Comme sage et bien doctrinée,/ Loial, juste et bien avisée, Vous a consillié sagement,/ Ce m'est avis*.[527] ». Elle lui livre ensuite ses recommandations, celles d'être « *cointes, jolis et gais,/Loiaus, secrez sans venterie,/ Car vous avez loial amie*.[528] ». Dans le plus ancien manuscrit des œuvres du poète, le Ms. Fr. 1586 (Paris, BnF), copié et enluminé entre 1350 et 1356, le Maître du Remède de Fortune représente au fol. 54 une scène d'hommage rendu par l'amant-auteur à sa dame [Figure 3]. L'instant figuré dans la miniature correspond à la déclaration d'amour donnée par Machaut après avoir bénéficié des conseils d'Espérance[529]. Dans les marges, plusieurs entrelacs de vigneture en grisaille émergent directement des bords de l'image. Le fond azuré de l'enluminure est quadrillé de doubles lignes enserrant des motifs dorés. À l'arrière plan, surplombant la scène, les murailles et l'élégante tour crénelée d'un château renferment un corps de logis à vocation palatiale. Dans un pré situé au premier plan, l'amant-auteur s'agenouille devant sa dame. Cette dernière est accompagnée de trois suivantes qui observent l'hommage du poète depuis l'extrémité droite de l'image. Le traitement délicat des figures en semi-grisaille contraste avec les couleurs vives du fond et le vert de la prairie, rappelant que le style du maître enlumineur est inscrit dans la tradition pucellienne.

[525] KLAPISCH-ZUBER Christiane, « Masculin/féminin » dans LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, BARTHELEMY Dominique(dir.), *Dictionnaire Raisonné de l'Occident Médiéval, op.cit.*, p. 663
[526] SWITTEN Margaret, « Guillaume de Machaut : Le Remède de fortune au carrefour d'un art nouveau », dans: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1989, n°41, p. 108
[527] *Œuvres de Guillaume de Machaut*, vol. 2, éd. HOEPFFNER Ernest, Paris, Firmin Didot, 1908, p. 139, v. 3797 à v. 3802
[528] *Ibid.*, p. 141, v. 3834 à v. 3836
[529] La rubrique en haut du fol. 54v mentionne par ailleurs « *comment l'amant mercie sa dame* ».

Machaut est représenté à gauche, portant des vêtements laïcs à la mode des années 1350 ; un chaperon effilé au-dessus surcot tombant à mi-cuisses ainsi que des collants moulant ses jambes. Ses cheveux mi-longs et ondulés sont peignés en arrière et il arbore une barbe finement taillée en pointe. La dame, ainsi que ses suivantes, portent des surcots clos à coudières et sont coiffées de *tremplettes*. En appui sur sa jambe gauche, l'amant incline le genou opposé vers le sol. Ce faisant, il lève les yeux vers sa dame et joint sa main droite à la sienne. L'aimée y répond favorablement en serrant cette main tendue et avance son pied droit en direction de l'auteur. L'index de sa main gauche désigne alors ce geste à la symbolique rituelle, descendant à la fois de l'*immixtio manuum* et de la jonction des mains droites comme lien établi entre les époux convolant en juste noce[530]. Son inspiration vassalique traduit ainsi le dévouement entier de l'amant envers sa dame et une reconnaissance de cette dernière comme sa suzeraine suprême[531]. La représentation de Machaut, auteur du poème et *je*-amant en hommage face à son idéal féminin, peut également rejoindre la mise en scène des relations poète-mécène. Si l'on admet, en effet, que la destinataire initiale du manuscrit est Bonne de Luxembourg, la dame louée dans *Le Remède de Fortune* pourrait être l'épouse de Jean II le Bon[532], ici révélée par l'artiste sous les traits d'une jeune dame liée à un serment d'amour poétique. Un tel parti pris scriptural et figuratif renforce l'engagement politique de Guillaume de Machaut en faveur de sa protectrice et mécène. Puisqu'elle promet de lui « *ottroy loiaument* » son amour, il se doit, en retour, d'être loyal envers elle. L'hommage que le Maître du Remède de Fortune a représenté ici, est la manifestation visuelle la plus forte de cette obligation, où la demande de *mercy* se mêle au vœu de fidélité.

L'amant, acteur du désir, devient le vassal de sa dame, jusqu'alors objet de sa convoitise. Celle-ci exerce dans l'image la position influente de *domina* à laquelle se soumet le poète agenouillé. De même, son identité se mêle à celle d'une femme noble, au-delà de la traditionnelle incarnation d'un idéal courtois.

2) Les services et obligations résultant de l'hommage

a) La remise de l'épée, motif de la reddition courtoise

L'influence des rites vassaliques sur l'imaginaire courtois, se manifeste par une codification textuelle puis visuelle de motifs récurrents aux mises en scène de l'hommage. L'épée comme lien matériel entre *vassus* et *senior*, devient ainsi une arme placée au service de la dame dans certaines

[530] FRUGONI Chiara, *Le Moyen Âge par ses images*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 2015, p. 95

[531] Le discours poétique insiste davantage sur l'humilité de l'amant rendue à l'instant de l'hommage, où il apparaît à sa dame « *sans detrier/ A genous pour li mercier* » : *Œuvres de Guillaume de Machaut*, *op.cit*., p. 141, v. 3847-3848

[532] MargaridaMadureira propose cette interprétation suite à l'étude menée par William Kibler et James Wimsatt sur une édition de 1988 (Guillaume de Machaut, *Le jugement du roy de Behaigne and Remede de Fortune*, éd. KIBLER William, WIMSATT James, Athens, University of Georgia Press, 1988) : MADUREIRA Margarida, « Le Recueil d'auteur au XIV[e] siècle : Guillaume de Machaut et la compilation de ses œuvres », *op.cit*., p. 207

représentations issues du cycle arthurien. La remise de l'épée intervient au cours de deux rituels à la symbolique bien distincte, l'adoubement et la reddition. À la fois rite initiatique et rite social, l'adoubement admet au sein d'une corporation aristocratique de guerriers d'élite un jeune aspirant, lui-même issu du monde de la chevalerie. L'instant de la remise des armes (lances, épées, etc), à l'origine de nature laïque et martiale, est bientôt accompagné de revendications éthiques et religieuses[533]. Lors de ce rituel, le prêtre (« chevalier spirituel ») cède place au mentor du jeune aspirant, devenu son parrain d'adoubement. Ce « chevalier terrestre » lui remet l'épée et les autres armes, puis lui donne la colée. Martin Aurell rappelle le rôle symbolique de l'armement qui permet au chevalier d'asseoir son autorité et d'assurer sa prépondérance sociale[534]. En cas de reddition, la remise de l'épée est une demande de merci réservée aux hommes d'armes et aux chevaliers. L'aboutissement de ce rituel consiste à rendre son épée au vainqueur[535]. Les cas de reddition chevaleresque sont fréquemment relatés dans les chroniques de Froissart, les recueils biographiques, tel le *De casibus virorum illustrium* de Boccace, ou servent encore la narration arthurienne, à l'image de celle du *Lancelot en prose*. L'un de ces épisodes intervient après la victoire de Lancelot sur Méléagant. En chemin vers le royaume de Gorre, il rencontre Margonde du Noir Chastel qui calomnie Guenièvre[536], en écho aux propos tenus par Morgane. Afin de laver l'honneur de sa dame, Lancelot engage un combat contre le médisant, puis envoie son adversaire vaincu se constituer prisonnier devant la reine. Dès son arrivée à la Cour, Margonde s'agenouille aux pieds Guenièvre et lui demande grâce :« *Dame* […], *a vos m'envoie cil qui vostre chevaliers est, ce dist, qui m'a conquis et outré de bataille* ». Il conte son aventure, « *mais onques,* dit-il, *dame, son nom ne me volt dire, ains me commanda que je le vos demandaisse* »[537]. La reine lui révèle alors que son vainqueur n'est autre que Lancelot.

La grande compilation de récits arthuriens en prose conservée à la Bibliothèque Nationale (Bnf) sous la côte Ms. Fr. 113-116, contient au troisième volume (Ms. Fr. 115) une version du *Lancelot*, enluminée vers 1475 à Ahun par l'artiste allemand Evrard d'Espinques pour Jacques d'Armagnac. Le riche cycle historié entretient de grandes similarités avec le contenu scriptural du récit en prose. Grand lecteur des œuvres arthuriennes, le duc de Nemour orienta certainement le peintre dans la réalisation du décor peint, bien qu'Evrard d'Espinques soit lui-même familiarisé avec le texte. La miniature occupant la colonne gauche du fol. 380v met en scène la reddition de Margonde [Figure 4]. Elle

[533] FLORI Jean, « Chevalerie », dans LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, BARTHELEMY Dominique, dir., *Dictionnaire Raisonné de l'Occident Médiéval*, *op.cit.*, p. 208
[534] AURELL Martin, *Le chevalier lettré*, *op.cit.*, p. 297-299
[535] MOEGLIN Jean-Marie, *Les bourgeois de Calais : essai sur un mythe historique*, Paris, éditions Albin Michel, 2002, p. 401
[536] « *Or, poez vos dire* […] *que vos avésveu la plus desloialfeme qui soit, quant vos la roineveistes*. » : *Lancelot, Roman en prose du XIII^e siècle*, tome II, éd. MICHA Alexandre, Genève, Librairie Droz, 1978,p. 112
[537] *Ibid*., p. 131

dispose d'un riche décor marginal constitué de vignetures et d'animaux dorés côtoyant des entrelacs végétaux multicolores. En-dessous de la composition, la rubrique mentionne « *comment margondes se rendit à la royne genievre de par lancelot et aussi fit meliadus*». La scène de capitulation se déroule dans une pièce grise et plutôt sombre d'un château. Margonde, seul homme au milieu d'une assemblée féminine, est vêtu d'une armure complète assortie d'une cotte souple. À genoux face à la reine, il étend légèrement une jambe dont le pied dépasse du bord inférieur gauche de l'image. Sa main droite dénudée présente l'épée en la maintenant par le tranchant. Guenièvre, couronnée et vêtue d'une robe bordée de vair, saisit le pommeau offert. Elle ouvre également sa main gauche en signe d'acceptation. L'artiste choisit de faire apparaître le vaincu en position inférieure et accentue sa soumission par ce don dépouillé. Placée au centre de l'image, l'épée créé un lien entre le médisant à genoux et la reine lavée des diffamations. L'arme est ici devenue un signe d'allégeance, participant d'une *immixtio* vassalique dont les codes sont appliqués à un imaginaire politique et courtois, où la figure de la reine se substitue à celle du seigneur.

D'un manuscrit à l'autre, les miniatures mettant en scène la reddition de Margonde n'utilisent pas fondamentalement le même *topos* visuel. Le chevalier apparaît ainsi variablement agenouillé, les mains jointes face à Guenièvre[538]ou présentant son épée à distance de la reine et de ses dames[539]. Une copie anglaise du *Lancelot en prose* réalisée vers 1280, le Ms. Fr. 123 (Paris, BnF), contient au fol. 8 une initiale historiée où figure l'épisode [Figure 5 (comparative)]. Margonde y est représenté à droite, agenouillé et faisant don de son épée à Guenièvre. Cette dernière, voilée et couronnée, repose sur un trône. Elle lève sa main droite, paume tournée vers l'extérieur pour signifier son acceptation à recevoir l'objet, tandis que sa main gauche tenant fermement un sceptre, semble frôler l'épée offerte. Plusieurs éléments franchissent la bordure de l'initiale : la couronne de la reine, la partie inférieure du trône, la partie haute du sceptre et le pommeau de l'épée. Ce choix revient peut être à l'enlumineur, désireux de souligner l'importance des emblèmes marquant l'obédience du chevalier et le pouvoir de la *domina*. Margonde n'est cependant pas vaincu par l'amour mais par un autre homme qui a vengé l'honneur de la reine. Il s'agit donc davantage d'une récupération que d'une réelle transposition des codes vassaliques.

Dépossédé de son épée, le chevalier renonce à ce bien qui lui assurait autorité et domination sociale pour devenir un captif au service de Guenièvre. La reine que représente Evrard d'Espinques dispose d'une stature forte et élégante. De toute sa hauteur, elle semble observer le chevalier avec bienveillance. Sa position au premier plan de la miniature et le geste par lequel elle saisit l'épée, font d'elle le véritable sujet de la représentation. Dans cet imaginaire littéraire où les preux combattent

[538] Citons par exemple l'initiale historiée présente au fol. 114v du Ms. Fr. 339, ou la miniature au fol. 246 du Ms. Fr. 16999 (Paris, BnF).
[539] Ms. Fr. 122, fol. 28v (Paris, Bnf).

pour leur honneur ou laver ceux de leur bien-aimée, les armes d'un seigneur combattant remises à une dame, reine de surcroit, renforcent le pouvoir et l'autorité dont elle dispose déjà sur l'ensemble de ses hommes liges.

b) La dame au palefroi, *domina* et initiatrice de l'amant

Bien que le contenu scriptural des œuvres influence l'interprétation figurative des scènes d'hommage courtois, les images montrant une capitulation ou le dévouement du poète amoureux révèlent de nombreuses analogies. La dame occupe dans la représentation une place déterminante ainsi qu'une position sociale supérieure à celle de son suppliant. La couronne, trône ou le sceptre sont autant de marqueurs symboliques affermissant son pouvoir. Parfois, elle apparaît à dos de cheval, s'élevant encore au-delà de celui qui lui rend hommage. Au cours du Moyen Âge, certains chevaux sont réservés aux femmes de la noblesse, tel le palefroi destiné à la parade, et la haquenée, réputée pour la douceur de son allure et sa docilité[540]. Les penseurs de la casuistique courtoise attribuent ces montures à leur idéal féminin mais fixent des règles dont André le Chapelain se fait le chantre exigeant. Dans son *De amore*, il permet ainsi aux dames qui ont su aimer de disposer de palefrois aux selles moelleuses. En revanche, il condamne celles qui ont refusé l'amour à monter des chevaux laids et boiteux, sans selles, ni brides[541]. Ces rudes conditions influencent notamment l'écriture poétique où le cheval de la dame renseigne le narrateur sur la condition de cette dernière[542]. Aussi, le *Dit du Cerf Blanc* de Guillaume de Machaut débute par la rencontre entre le narrateur et une dame à cheval dans un verger en fleurs. Le poème se construit comme une quête amoureuse doublée d'un itinéraire initiatique progressant de la naïveté vers l'humilité. Le *je*-narrateur conte ainsi comment un cerf blanc, capricieux et confronté à l'errance, finit par revenir humblement auprès d'une fleur élue, une rose. Puisque l'animal est le double purifié de l'amant, la Reine des amoureux conseille au jeune homme de dompter le cerf et de vaincre son orgueil en le liant au rosier à l'aide d'une chaîne forgée par Loyauté[543]. Réalisé au cours de la dernière période de production de Machaut, le *Dit du Cerf Blanc* est, comme le *Dit de la Rose*, fortement influencé par le halo allégorique du *Roman de la Rose*[544]. La dame rencontrée par le narrateur au commencement du dit, ne révèle son identité qu'au vers 115 : « *Mon ami, soyez-en sûr, sans prétention/ Je suis reine/ Des amoureux qui apprend et*

[540] CLOSSON Monique, « La femme et le cheval du XII[ème] au XVI[ème] siècles »,dans *Le cheval dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1992, p. 59-89
[541] André le Chapelain, *De amore*, éd. TROJEL Ernst, Copenhague, LibrariaGadiana, 1892, p. 104-106
[542] BOURGAIN Pascale, « Pratique de l'équitation au Moyen Âge d'après les textes littéraires », *In Situ* [En ligne],18 | 2012, mis en ligne le 31 juillet 2012, p. 8, Disponible sur : http://insitu.revues.org/9721
[543] BETEMPS Isabelle, *L'imaginaire dans l'œuvre de Guillaume de Machaut*, Paris, éditions Champion, 1998, p. 161
[544] Jean Froissart, *Dits et débats*, éd Anthime Fourrier, avec en appendice quelques poèmes de Guillaume de Machaut, Genève, Librairie Droz, 1979, p. 81

enseigne/ Les préceptes d'Amour vers lesquels tend ma volonté »[545]. Dès son apparition, le jeune homme est charmé par cette inconnue « *Qui plus belle iert c'onques fille de roy/ Ne d'empereur ne fut* »[546]. Il la décrit ensuite vêtue d'une « *Robe blanche ot et sur .I. palefroy/ Tout blanc seoit*. »[547], et informe que « *seule* (elle) *chevauchoit* »[548]. Cette « *umelitez* » perceptible en elle lui donne *« cuer hardi d'aller avant,/Si l'enclinayparfont, en li rendant/ Le sien salu*[549] ». L'hommage accompagne une demande courtoise de pardon qui préfigure le rôle que jouera la reine sur la quête de l'amant en réponse à sa supplique[550].

Le *Dit du Cerf Blanc* est mis en image dans un manuscrit enluminé des œuvres de Guillaume de Machaut, le ms. 5203 conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal. Il occupe les folios 155 à 161v, soit la dernière partie de ce recueil réalisé à Bellême vers 1380[551]. Une miniature située au fol. 156 montre l'hommage rendu par le narrateur à la Reine des amoureux [Figure 6]. Sur un fond damassé d'or, de rouge et de bleu est représenté la prairie servant de cadre à la scène. L'herbe est parsemée de fleurs et de pousses éparses, tandis que s'élèvent à l'arrière plan quatre arbres fruitiers au tronc long et fin. Au premier plan, l'artiste a représenté le narrateur sous des traits jeunes, le visage imberbe et les cheveux mi-longs. Vêtu d'un chaperon rouge et d'un surcot bleu, il s'agenouille face à la cavalière, ses pieds venant franchir le décor filigrané de la bordure. Dans un même temps, il lève sa main gauche que la dame saisit. Peut être influencé par sa connaissance du texte ou le souhait de son commanditaire, l'enlumineur a figuré la dame de manière conforme à sa description dans le poème. Elle monte en amazone un palefroi blanc, porte une même robe immaculée et arbore, sur une coiffe à *tremplettes*, une couronne rappelant son statut deReine des amoureux. Tout en rendant au narrateur son regard, elle se penche pour répondre à l'hommage et lui accorder sa *mercy* en liant ses doigts aux siens. La paume de sa main gauche est également ouverte vers l'extérieur en signe d'acceptation. La jonction des mains comme réinterprétation courtoise de l'*immixtio manuum*, est un geste souvent reproduit par les artistes évoluant dans l'entourage de Guillaume de Machaut pour figurer le dévouement amoureux du narrateur-auteur envers sa dame [Figure 3]. Ce geste participant de l'hommage rendu à la Reine des amoureux n'est guère mentionné dans le poème, mais le miniaturiste lui accorde ici une grande valeur symbolique en le plaçant au centre de l'image. La position de

[545] Guillaume de Machaut, *Quatre Dits* traduits et annotés par Isabelle Bétemps, Paris, Honoré Champion éditeur, 2008, p. 161, v. 115 à v. 118.
[546] Guillaume de Machaut, « Le Dit du Cerf Blanc », Jean Froissart, *Dits et débats*, *op.cit.*, p. 304, v. 57 à 58.
[547] *Ibid*., v. 59 à 60.
[548] *Ibid*., v. 62.
[549] *Ibid*., v. 66 à 67.
[550] « *Si j'ai tardé à vous répondre,/ Ma dame, par ma foi, c'est que je ne vous avais pas entendue,/ Car une pensée obsédante m'en a empêché,/ En laquelle j'étais plongé/ Totalement, cœur et esprit,/ Si bien qu'en aucune façon je ne perçus ni n'entendis/ Votre salut, ma dame ; ainsi, je vous prie,/ Au nom de votre aimable bienveillance,/ De me pardonner, s'il vous plaît ;/ Car je sais bien que j'ai commis une lourde faute,/ Mais j'avais le cœur empli de cette méditation,/ En laquelle je me trouvais.* » : Guillaume de Machaut, *Quatre Dits* traduits et annotés par Isabelle Bétemps,*op.cit.*, p. 159, v. 70 à v. 80.
[551] Datation proposée dans le chapitre 2 de notre étude.

l'amant, agenouillé face à la cavalière, renforce visuellement l'humilité du jeune homme. Cette première étape de sa quête amoureuse le conduit au perfectionnement de soi et au service d'une dame dont il devient le vassal. Patiente et vigilante, la Reine des amoureux l'instruit et l'élève vers un idéal de fidélité[552]. Le contenu textuel du Dit fait d'elle une sorte de figure allégorique vertueuse, accordant à l'amant son aide précieuse. Elle est à la fois dame et demeure un intermédiaire à la réussite d'une quête vouée à une autre : la rose. Le miniaturiste du ms. 5203 ne livre cependant qu'une seule représentation féminine, celle de la reine aux fol. 156r, 156v et 160v, tandis que l'aimée du narrateur prend la forme d'une fleur éclose (fol. 158r, 158v, 159r et 159v). La dame au palefroi devient alors, par l'image, le véritable portrait de la rose. Vêtue de blanc, signe de pureté et de beauté[553], elle campe, depuis sa noble monture, son rôle de maîtresse de l'amour, objet d'un pardon mais sujet de l'hommage.

L'hommage rendu par un homme à la dame, cette figure idéelle, témoigne de la transmission d'un modèle sociétal à un imaginaire structuré. Une partie des codes propres aux rituels féodo-vassaliques s'applique ainsi au registre de la *fin'amor*, basé sur un rapport masculin/féminin. Amant, poète ou félon vaincu s'agenouillent devant leur dame, prenant la posture d'un vassal. Ils lui jurent fidélité, s'engagent à son service exclusif, la supplient et vont même jusqu'à faire don d'eux même[554]. Dès lors, la *domina* à libre choix d'accepter leur hommage ou de le refuser. Au regard des textes, notre première approche des miniatures interprétant ce rituel courtois révèle une importance significative donnée par les artistes à la position agenouillée de l'homme lige. Dans certains cas, les pieds de ce dernier viennent, en effet, franchir la bordure de l'image [Figures 4 et 6]. Reproduisant les gestes traditionnels de la *deditio* vassalique, les représentations de l'hommage à la dame mettent en avant un lien physique entre le chevalier/amant et sa dame, qu'il soit mentionné dans le contenu scriptural comme l'offrande de l'épée [Figure 4] ou absent, telle la jonction des mains, réinterprétation courtoise de l'*immixtio manuum* [Figure 1, 3 et 6]. Ces codes visuels ne servent guère une transposition directe des rites vassaliques mais offrent une relecture de ces pratiques. Active dans la réception et le partage de cette gestuelle symbolique, la dame est également montrée en train d'accomplir un geste d'acceptation, paume ouverte tournée vers l'extérieur [Figure 4 et 6].
Sa position dominante en tant que sujet de l'image peut être due à une volonté de l'artiste ou a celle d'un commanditaire lettré. Comme le rappelle Martin Aurell, la diffusion littéraire de la *fin'amor* contribue à civiliser les mœurs aristocratique, offrant à la dame une place plus centrale dans les

[552] BETEMPS Isabelle, *L'imaginaire dans l'œuvre de Guillaume de Machaut*,*op.cit.*, p. 269
[553] PASTOUREAU Michel, JUNOD Philippe, *La couleur : regards croisés sur la couleur du Moyen âge au XX^e siècle*, actes du colloque de l'Université de Lausanne, 25-27 juin 1992, Paris, Le Léopard d'Or, 1994, p. 49
[554] DUBY Georges, « Le modèle courtois », dans *Histoire des femmes en Occident*, *op.cit.*, p. 324

relations de genre[555]. Jusqu'à quel point la femme noble peut alors jouir de ce pouvoir décisionnel accordé à son idéal ?

II- La prière d'hommage, entre célébration poétique et critique moraliste

Les règles de la *fin'amor*, établies dans certains traités moraux, puis réemployées par les auteurs médiévaux, confèrent au service d'amour une codification échelonnée. L'étape au cours de laquelle l'amant « suppliant » s'emploi à devenir amant « agréé » est l'une des plus ardues[556]. D'autres représentations de l'hommage intime figurent l'amant agenouillé et à mains jointes devant sa dame. Il n'entretient pas de contact direct avec elle mais se place en homme lige. Inhérent au langage amoureux, ce geste permet à l'amant de solliciter humblement la bonté ou la grâce de son aimée, dont il se reconnaît indigne. Une fois la dame conquise, il peut ensuite recouvrer sa pleine assurance[557]. Certaines images rattachées au contenu textuel d'une littérature sacrée et morale confrontent néanmoins l'amant aux gestes de la cruelle indifférente de la dame, ou placent le couple sous l'influence du Diable. Ces figurations accompagnent parfois un discours anti-courtois où la normalisation d'une merci accordée au soupirant est démystifiée.

1) La loyauté à l'épreuve du consentement

a) Le poète amoureux et l'amant pressant : du texte à l'image

À la fin du Moyen Âge, la relation qui unie les amants courtois tend à évoluer, au même titre que l'autorité de la dame. L'homme fort soumit à l'instinct féminin devient, sous la plume de Machaut, Deschamps et leurs disciples, un amant timide. Bouleversé par la beauté des dames et des demoiselles de la cour, il déclare au fil des vers, son amour à l'élue de son cœur. Sa promesse d'engagement est alors officialisée par l'exercice de l'hommage auquel il se prête[558]. La fidélité et la sincérité qui lui incombe se cristallisent en vertu de Loyauté, chère aux poètes moralistes chantant l'humilité, l'abnégation et la droiture du soupirant. Entre le second quart du XIV^{e} siècle et la fin des années 1350, Guillaume de Machaut compose vingt-cinq lais, dont dix-neuf possèdent une notation musicale[559]. *Loyauté, que point ne delay* est le premier de ces chants représentant un dixième de l'œuvre poétique

[555] AURELL Martin, *Le chevalier lettré, op.cit.*, p. 402
[556] VERDON Jean, *L'amour au Moyen Age : La chair, le sexe et le sentiment, op.cit.*, p. 22-23
[557] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982, p. 213
[558] POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince,op.cit.*, p. 521
[559] MAILLARD Jean, « Un diptyque marial chez Guillaume de Machaut: Les lais XV & XVI », dans ACCARIE Maurice, QUEFFELEC François (dir.), *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 327

du chanoine. Composé de douze strophes et 432 vers, il fut écrit avant 1349. Le lai débute par le *topos* du labeur poétique où l'amant s'emploie à accomplir une tâche relevant d'une volonté moins divine que sociale[560] : « *Loyauté, que point ne delay,/ Vuet sans delay/ Que face un lay* »[561]. Il témoigne sa *dolour* à celle qu'il craint sans merci, jouant sur les termes de mort et morsure : « *J'ay droit; car, se procheinne mort/ A moy s'amort,/ Si que moy mort/ Par son dur mort* »[562].

La promesse d'engagement adressée cette dame qu'il désire est emplie des plus élogieux compliments sur sa beauté[563]. Il la prie ensuite à mains jointes de lui donner sa merci et son amour : « *De vous, dame, de gracepleinne./Et quant dou mal qui m'est remains/ A jointes mains/ Pri qu'aie meins,/ Adont Amours pis me demainne* »[564].

Une copie du lai figure à la fin du Ms. Fr. 1584 conservé à la Bibliothèque nationale (Paris, BnF). Dans ce manuscrit des *Œuvres poétiques* de Guillaume de Machaut, enluminé à Reims entre 1372 et 1377, une initiale historiée (le L de loyauté) débute le chant au fol. 367 [Figure 7]. La lettrine, les entrelacs de vigneture qui en émerge, ainsi que le contenu graphique sont réalisés en semi-grisaille. À l'arrière plan du champ de l'initiale s'élèvent deux arbres à tronc fins, tels que les représentent notamment les successeurs du Maître du Remède de Fortune (Ms. Fr. 1586). Ceux-ci servent de cadre à la scène d'hommage se déroulant au premier plan. Vêtu d'un pourpoint à coudières, l'amant est représenté à gauche, le chaperon et la ceinture rehaussés d'or. Son visage imberbe et ses cheveux mi-longs bouclés indiquent sa jeunesse. L'interprétation visuelle des gestes de l'amant se réfère ici à la description textuelle de son action d'hommage. Il incline son buste, lève la tête vers sa dame et joint ses mains pour la prier d'accepter son amour. Cette dernière est coiffée de *tremplettes* et arbore un surcot à coudières, conformément à la mode aristocratique de la fin du XIV^{e} siècle. Dos à l'amant, elle se tourne légèrement de trois-quarts pour le regarder et lève la main droite. Le mouvement rotatoire de la tête en arrière tend à souligner l'attention qu'elle accorde au soupirant[565]. Quant à la paume de sa main, mollement ouverte vers l'extérieur, elle pourrait témoigner d'un début de réceptivité. L'enlumineur représente l'instant décisif de la déclaration à la dame, établissant un rapport hiérarchique entre les deux personnages. La dame dépasse l'amant en taille. Elle est même figurée plus en hauteur, sur la barre horizontale et ascendante de la lettre, alors que le pied droit du jeune homme disparaît derrière le bord vertical de l'initiale. La promesse de loyauté formulée par le poète ne se heurte pas à un refus. Mais la dame est de ces belles de cour qui troublent l'amant timide, représenté ici plus petit et l'espoir hésitant cristallisé dans le regard autant que les mains jointes.

[560] POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince*,*op.cit.*, p. 413
[561] Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques. Édition complète... avec introduction et glossaire*, éd, CHICHMAREV V., Paris, Honoré Champion, 1909, p. 279, v. 1 à 3.
[562] *Ibid*., p. 284, v. 163 à v. 166.
[563] « *Hé! dame, plus belle qu'Eleinne,/De moy souvereinne* » ; *Ibid*., p. 289, v. 307-308.
[564] *Ibid*., v. 320 à v. 324.
[565] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique*, *op.cit*., p. 150

Ouverte au dialogue par sa position et ses gestes, elle ne fait pour autant face à son soupirant. À sa prière d'hommage, elle demeure lointaine, presque inaccessible.

Les stratégies usées par le poète et amant malheureux pour conquérir le cœur d'une dame se mesurent également dans une forme de littérature encyclopédique inspirée de la tradition des bestiaires mais rapportée à une casuistique courtoise. *Li Bestiaires d'Amours*, écrit vers 1250 par Richard de Fournival, chanoine et théoricien de la *fin'amor*, exhorte les dames à aimer par l'intermédiaire d'un discours amoureux. La valeur emblématique des animaux présentés est l'occasion d'illustrer des situations amoureuses, de rappeler les démarches de l'amant envers son aimée[566] et permet d'adresser à la dame morales et mises en garde.

L'amant formule tout d'abord des reproches à son aimée, allant dans le sens de sa demande d'amour : «*… quand j'étais nu de votre amour, vous n'auriez pas dû vous soucier de moi ; et une fois que j'en ai été revêtu, et que j'ai porté un écusson à vos armes, vous auriez dû me chérir et me fortifier dans l'amour que je vous portais* »[567] , mais aussi des conseils : «*… si vous vouliez me faire revenir à votre amour en m'appelant, cela pourrait bien être pour moi un remède propre à me ressusciter* ».[568] Le ton se charge de colère lorsque, lassé d'avoir imploré sa dame, l'amant songe à se venger d'elle, préférant même « *qu'elle fut morte* […] *plutôt qu'elle aimât un autre* »[569]. La frustration cède alors place à l'espoir et le discours se recentre sur la déclaration où il avoue aimer l'élue de son cœur d'un amour achevé et démesuré. Il expose alors les avantages à lui céder, parmi lesquels la promesse de fidélité : « *… si vous me vouliez me couver et me nourrir, c'est-à-dire me retenir comme ami* […], *sachez qu'il n'est rien de ce à quoi un ami loyal doit faire ses preuves que je ne ferais pour vous* »[570]. L'exposition encyclopédique et morale du bestiaire s'achève alors sur une simple demande de merci destinée à la dame[571].

Parmi les huit œuvres copiées dans le Ms. Douce 308 conservé à la bibliothèque bodléienne d'Oxford (Chansonnier français I), le *Bestiaire d'Amour* occupe les fol. 86 à 106v. Cette version du récit encyclopédique de Richard de Fournival a été enluminée à Metz vers 1320 par un seul et même artiste[572]. Une miniature située au fol. 100 représente l'amant agenouillé devant sa dame [Figure 8].

---

[566] BIANCIOTTO Gabriel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, éditions Stock, 1992, p. 123

[567] Richard de Fournival, « Le Bestiaire d'amour », dans BIANCIOTTO Gabriel, *Bestiaires du Moyen Âge*, op.cit., p. 135

[568] *Ibid.*, p. 147

[569] *Ibid.*, p. 151

[570] *Ibid.*, p. 160

[571] La *Response* donnée par la dame reconsidère les exemples du bestiaire pour élaborer une défense des femmes, victimes des propos parfois violents et insistants des hommes désireux de les séduire. Vigilante, elle refuse finalement d'agir sous la contrainte et n'accorde pas sa merci à l'amant : « *Et porçou que jou ai entendu par vous que on ne set qui bons est ne qui malvès, si covient que on se gart de touz* (les hommes), *et ne si ferai tant que mercis aura son liu. Dont il m'est avis que qui la chose ne viut faire, mout i met de refuis. Et çousosfisce à bon entendant* » : Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'amour suivi de la Réponse de la dame*, éd C. HIPPEAU, Paris, chez Auguste Aubry, 1860, p. 97

[572] Deux autres mains auraient, par ailleurs, décoré le reste du recueil :LUCKEN Christopher, « Les manuscrits du *Bestiaire d'Amours* de Richard de Fournival », dans COLLET Olivier, FOEHR-JANSSENS Yasmina, *Le recueil au Moyen Âge : Le Moyen Âge central*, Texte, codex & contexte 8, Turnhout, Brepols Publishers, 2010, p. 124

La scène ne s'implante pas dans un paysage ou un cadre architectural. Un fond ornemental rouge parsemé de motifs floraux en pointillés délimite l'arrière plan. Les visages des deux personnages occupant le premier plan semblent avoir été postérieurement effacés. La raison de cet acte n'est guère limpide, qui plus est à l'encontre d'un duo courtois. L'estompage est cependant trop ciblé pour qu'il s'agisse d'une simple usure du parchemin. En l'absence d'expression faciale permettant un échange intellectuel et social, les gestes adoptés par les protagonistes révèlent la hiérarchie de leurs rapports. À droite, l'amant est représenté imberbe et porte des cheveux ondulés à mi-nuque. Son habillement est constitué d'une tunique grise et de poulaines noires. À genoux face à sa dame, il lève la tête vers elle en joignant ses mains. L'aimée figure à gauche, vêtue d'un surcot sans manche. Sa chevelure est maintenue par une résille agrémentée d'un voile léger. Dominant l'amant de sa haute stature, elle lève sa main gauche, paume ouverte. Ce geste traduit une prise de parole, celle que la dame donne à l'amant en réponse au *Bestiaire*. La main droite qu'elle pose sur sa poitrine est manifeste d'un ressenti profond. Parfois rattaché à une forme d'intériorité ou d'acceptation, ce geste a une signification précise dans la représentation des rapports amoureux. Une femme qui repousse les avances d'un soupirant pose, en effet, une main sur sa poitrine pour exprimer un refus catégorique aux sollicitations masculines[573].

Cette représentation n'est pas liée à un passage précis du texte encyclopédique. Elle est l'interprétation visuelle des mentions de prière amoureuse répétées dans le contenu scriptural du *Bestiaire*et du refus de merci de la dame, formulé dans la *Response*.

Qu'il soit textuellement décrit comme un poète timide ou un soupirant pressant, l'amant est souvent représenté en hommage face à son amie, la priant humblement d'accepter ses faveurs. Si la désapprobation de l'intéressée envers l'amant est visible par une main posée sur la poitrine ou une attitude détournée, la contrainte exercée par le désir masculin sur la dame demeure, la plupart du temps, absente des scènes visuelles d'hommage.

b) Quête amoureuse et légitimité politique

La prière d'amour adressée à la dame n'est pas uniquement associée à un dialogue poétique ou une longue demande argumentée. Elle vient parfois au terme d'une quête initiatique que l'amant doit éprouver pour prendre conscience de ses erreurs passées et atteindre la sagesse. Entre la dernière décennie du XIV^{e} siècle et le début des années 1400, de nombreux récits inspirés du *Roman de la Rose* content le cheminement allégorique de jeunes princes ou chevaliers épris d'une dame. Ces œuvres, telles le *Livre des Echecs Amoureux* d'Evrard de Conty ou le *Chevalier errant* de Thomas III de Saluces, sont révélatrices d'une culture aristocratique imprégnée d'idéal chevaleresque.

[573] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique*,*op.cit.*, p. 184

À la fois roman de chevalerie, récit allégorique et encyclopédique, mais aussi essai sur l'amour, la politique et la religion, *Le livre du Chevalier errant* est l'ouvrage d'un prince laïc piémontais, condamnant la tradition romanesque française au nom de la morale chrétienne[574]. Ecrit en moyen français vers 1394, il retrace le voyage d'un chevalier-narrateur (figure emblématique de Thomas de Saluces) qui se détourne de la voie de Connaissance pour la damnation. Amoureux d'une dame, il se rend avec elle à la Cour du Dieu d'Amour où vivent des couples célébrés par les romans tels Tristan et Iseut ou Lancelot et Guenièvre. Mais une série d'affrontements entre l'armée d'Amour et celle des jaloux vient entacher leur bonheur, et l'amie du chevalier disparaît mystérieusement au cours d'une partie de chasse menée par Vénus. Inconsolable, le chevalier la cherche en vain. Aidé par Foi et Raison, il craint que sa dame ne l'ait trahi, puis pleure à l'idée de renoncer à elle. Raison le sermonne alors, déclarant que « … *jeunece forvoye ly homs/ De toute bonnez conclusionz,/ Et viellece enduit congnoissance/ Que a Dieu li fait sa accordance*. »[575]. Le chevalier et ses compagnons gagnent ensuite la Cour de Dame Fortune où ils se confrontent aux destins fauchés par la guerre et la misère. Désireux de réfuter les affirmations de Raison à l'encontre des femmes, le chevalier s'engage dans une armée qui est attaquée par le capitaine de Fortune.

Las et usé, il retourne finalement au pays de Dame Connaissance qui lui explique, dans un long enseignement, la *sénéfiance* de ses aventures passées, les plaisirs qui ont consumé sa jeunesse : « *D'armez, de chaces et d'amours,/ Pour une joye cent doulours* »[576]. Dans ce récit, imprégné de culture chevaleresque, le narrateur échoue à maîtriser le monde et, à défaut d'exploits véritables, se forme progressivement à travers les détours de son errance[577]. Grâce à Dame Connaissance, il accède à la sagesse et la remercie par une prière. Comme le rappelle Pierre-Yves Badel, *Le livre du Chevalier errant* représente les différents âges de la vie, depuis la jeunesse du chevalier jusqu'à sa vieillesse où Connaissance lui permet de trouver une fin à sa quête[578].

Le récit de Thomas de Saluces fait cohabiter les héros des romans de chevaleries avec les personnages historiques de son temps. Prisonnier en 1394 d'un allié du comte de Savoie Amédée VIII qui lui dispute ses terres, le marquis souhaite, à travers cette œuvre, réaffirmer la légitimité politique de sa noble lignée.[579]*Le livre du Chevalier errant* peut être, en effet, appréhendé comme un roman familial, dans lequel une série d'allusions et d'anecdotes mettent en lumière cinq générations de Saluces. Les

[574]BADEL Pierre-Yves, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle : Etude de la réception de l'œuvre*, Genève, Librairie Droz, 1980, p. 329

[575]JORGA Nicolae, *Thomas III, marquis de Saluces, étude historique et littéraire, avec une introduction sur la politique de ses prédécesseurs et un appendice de textes*, Paris, Honoré Champion, 1893

[576] *Ibid*., p. 299

[577]BOUCHET Florence, « La nouvelle à l'épreuve du roman médiéval : *Le Livre du Chevalier errant* de Thomas de Saluces », dans *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. 2, Actes du colloque de Louvain-La-Neuve mai 1997, Louvain-La-Neuve, Academia Bruylant, 2001, p. 12

[578]BADEL Pierre-Yves, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle, op.cit*., p. 327

[579]BOUCHET Florence, « Héroïnes et mémoire familiale dans *Le Chevalier errant* de Thomas de Saluces », *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, 30, 2009, p. 120

femmes jouant un rôle déterminant dans la transmission du lignage, elles incarnent, au fil du récit aventureux, certaines figures héroïques notables. La plus marquante n'est autre que la grand-mère de l'auteur, Richarde de Saluces, dont Dame Connaissance se fait la locutrice des exploits. Il s'agit d'une femme à la personnalité dynamique, dont l'engagement militaire fait d'elle un parfait archétype de la *virago*[580]. Douée des valeurs épiques de sapience et de *fortitudo* (bravoure), elle est louée par Connaissance comme « *vaillant et de hault cuer et de bonne renommée* »[581]. En donnant à la figure de Connaissance, incarnation de la sagesse, un rôle fondamental dans son récit allégorique, Thomas III de Saluces permet également à son illustre aïeule de revivre par la somme littéraire de ses actions. Une copie du *Livre du Chevalier errant,* le Ms. Fr. 12559 conservée à la Bibliothèque nationale (Bnf), fut commandée par Thomas de Saluces lui-même en 1401, puis achevée lors d'un séjour parisien en 1403-1405, après son union avec Marguerite de Coucy[582]. Le cycle peint du manuscrit est l'œuvre de l'atelier du Maître de la Cité des Dames, qui exécute ici sa première commande importante. La quatre-vingt douzième et dernière miniature, située en haut du fol. 208v, représente l'hommage adressé par le chevalier à Connaissance [Figure 9]. Dans la marge gauche du feuillet se développent motifs floraux, créatures imaginaires, ainsi qu'un vaste réseau de vignetures bleu, rouge et or qui émerge d'une baguette. Cette alternance chromatique est d'ailleurs reprise dans le fond ornemental damassé à l'arrière plan de la miniature. Une prairie parsemée de fleurs printanières sert de cadre à la scène. À droite, le chevalier est figuré agenouillé, vêtu d'une ample tunique rose et d'un chaperon rouge rabattu. Comme ses mains, ses pieds sont nus, en signe d'humilité. Son visage, levé vers sa dame, est imberbe et il arbore des cheveux blonds ondulés. Comme nous l'avons vu précédemment [Figures 6,7,8], ces caractéristiques physiques soulignent, dans les images, la jeunesse d'un personnage masculin. La richesse du présent cycle enluminé prouve la connaissance que le Maître de la Cité des Dames devait avoir du contenu scriptural du récit de Thomas de Saluces. Néanmoins, puisque cette miniature correspond à l'achèvement de la quête initiatique du chevalier, celui-ci aurait du apparaître, comme dans le texte, sous des traits vieillissants. Les mains jointes, il semble moins adresser une prière à Dieu qu'à Dame Connaissance. Celle-ci est représentée à gauche de l'image, assise sur un siège. Elle porte une *cottardie* couverte d'un manteau bleu. Sa coiffe à cornette est dissimulée sous un voile blanc, symbole de sa respectabilité[583]. Tout en rendant au chevalier un regard bienveillant, elle répond à son geste de prière en dépliant deux doigts de sa main gauche. Un index tendu exprime d'ores et déjà une affirmation, une volonté qui s'impose. François Garnier précise que l'adjonction

[580] *Ibid*., p. 122-128
[581] WARD Marvin James, *A critical edition of Thomas III, marquis of Saluzzo's Le Livre du Chevalier errant*, Ph. D. dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill,1984, p. 1045
[582] Section romane, notice de "PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 12559" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/45799
[583] Elle est aussi la mère de sept autres vertus, à savoir Foi, Espérance, Charité, Justice, Prudence, Forteresse et Attemprance.

du majeur accentue la qualité, la supériorité de celui qui accomplit le geste[584]. Dame Connaissance influe d'autant plus le rapport hiérarchique par sa posture de sagesse, face à un homme qui lui témoigne humblement sa déférence en écoutant ses derniers enseignements. Une certaine confusion entre discours et représentation émerge de prime abord. La prière du chevalier figurée ici entretient de grandes similarités avec une supplication amoureuse. Or, la leçon finale du récit initiatique invite justement le chevalier à renier Amour et Fortune pour mieux apprendre de ses erreurs passées[585]. Ce dernier n'implore plus une femme qu'il désire conquérir. Il est la figure spéculaire de Thomas III de Saluces qui adresse un dernier hommage à son héroïque parente Richarde, représentée sous les traits d'une dame de sagesse.

La gestuelle des mains jointes accompagnant l'agenouillement correspond, dans le langage figuratif courtois, à une prière, le plus souvent masculine, significative d'une demande amoureuse ou d'un remerciement. La déférence du chevalier ou du poète soumis à sa dame est figurée avant tout autre forme d'insistance mentionnée dans le contenu textuel des œuvres. À la prière d'hommage, la dame démontre parfois son indifférence, souligne par une posture son autorité ou témoigne de son refus. Bien que le geste soit parfois suffisamment ambigu pour laisser à l'amant un espoir, il est, dans certaines images, catégorique.

2) Les limites de l'hommage courtois

a) Une réprobation féminine codifiée

Au Moyen Âge, l'Église désapprouve les codes de la *fin'amor*. Elle condamne cette doctrine célébrant une dévotion absolue pour la dame, entité abstraite dont la passion consacrée mène à l'égarement de l'âme et détourne du mariage. Le genre littéraire du Miracle, composition en vers présentant une action humaine influencée par l'intervention du Divin, se caractérise tout d'abord par la célébration latine des merveilles de Notre Dame. Aux XII^{e} et XIII^{e} siècles, les Miracles évoluent de manière à proposer une littérature sacrée capable de rivaliser avec les écrits profanes où triomphe la dame courtoise[586]. Entre 1218 et 1219, le moine et poète Gautier de Coincy, écrit son propre recueil des *Miracles de Notre Dame*. Sa dénonciation des mœurs controversées de la *fin'amor* est nettement représentée par le miracle *De un chevalier* (I Mir 41). L'auteur dépeint un chevalier « *Josnes, biaus, cointes, fors et fiers* »[587], dont la principale préoccupation est d'exercer « *joustes* […]/ *Tornoiemens*

[584] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique*,*op.cit.*, p. 165
[585] BADEL Pierre-Yves, *Le Roman de la Rose au XIV^{e} siècle, op.cit.*, p. 329
[586] BENOIT Jean-Louis, « La dame courtoise et la littérature dans Les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci », *Le Moyen Age* 2010/2 (Tome CXVI), p. 367
[587] Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, éd. KOENIG V. Frederick, tome troisième (Du I Mir 30 au II Mir 10), Genève, Librairie Droz, 1966, p. 150, v. 2

et assamblees »[588] afin de conquérir une dame dont il s'est épris. Cette passion est si forte « *Qu'espouser fame ne voloit* »[589], attitude que Gautier réprouve d'ores et déjà. Le soupirant se présente à elle en hommage mais « *Tant la trova de grant fierté/ C'onques de li ne peut avoir,/Porprïere ne por avoir/ Ne por belle chevalerie,/ Solas d'amor ne druërie ;/ Que plus la prie, plus est roide* »[590]. Confronté au refus brutal de son amour, le chevalier rencontre un saint abbé qui lui conseille de ne plus prier son amie mais la Vierge en prononçant chaque jour « *a genolz nus* » trois chapelets ainsi que « *cent et cinquante salus* »[591]. Notre Dame finit par répondre à ses appels et, comblé par la foi, il lui adresse un éloge reconnaissant[592]. Cette prise de conscience finale des dangers de la*fin'amor* accompagne le choix d'une voie spirituelle permettant au chevalier de guérir d'une maladie causée par sa passion dévorante.

Copié et enluminé vers 1300, probablement à Soissons, le Ms. Fr. 22928 conservé à la Bibliothèque Nationale (Paris, BnF) est un vaste recueil comprenant cinq œuvres dont le *Roman de Dieu et sa mère* d'Herman de Valenciennes, *Le Regret de Notre Dame* d'Huon Le Roi et *Les Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy. Le poème du moine bénédictin occupe une majorité du volume, des folios 36 à 292[593]. Le Miracle du chevalier est introduit au fol. 136 par une miniature divisée en quatre compartiments retraçant les différents évènements de l'épisode. Cette configuration est adoptée par l'enlumineur sur la quasi-totalité des miniatures composant le manuscrit. Les figures apparaissent sous un trait fin et l'or domine un ensemble de couleurs vives[594]. Le rose, le bleu, le rouge et l'or composent ainsi la palette chromatique du fol. 136 [Figure 10]. La première scène située à gauche de la composition montre le chevalier en hommage face à une dame. Un fond ornemental constitué d'un quadrillé rose à nœuds blancs délimite l'espace. À droite, l'homme, vêtu d'une tunique rouge, est figuré sans armes, le visage imberbe et les cheveux bouclés. Agenouillé aux pieds celle qu'il désire, il joint ses mains pour solliciter ses faveurs en prière. La dame, assise sur un siège, occupe la partie gauche de l'image. Elle est vêtue d'une robe bleu couverte d'un mantel et arbore une coiffe à *crépine* et *barbette*, typique de la noblesse féminine jusqu'à la fin du XIII^{e} siècle. La réaction qu'elle affiche face à la demande du chevalier est pleinement caractéristique de la *grant fierté* et de l'attitude *roide* mentionnée dans le texte à son égard. Peut-être l'enlumineur a-t-il collaboré de près avec le copiste afin de produire un cycle peint fidèle au contenu du poème. Loin de partager le sourire et le regard

[588] *Ibid*., v. 4 et 5.
[589] *Ibid*., v. 19
[590] *Ibid*.,p. 151, v. 40 à v. 46.
[591] *Ibid*.,p. 156, v. 168.
[592] « *Mais les autres velent avoir/ Le cuer, le cors, l'ame et l'avoir./ Toutes les autres dampnent l'ame,/ Mais tu la sauves, douce dame.* », *Ibid*.,p. 161, v. 305 à v. 308.
[593] Section romane, notice de "PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 22928" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/73216
[594] DUCROT-GRANDERYE Arlette, *Etudes sur les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coincy*, Genève, Statkine Reprints, 1980, p. 63

de son soupirant, la dame adopte plusieurs codes visuels significatifs de son rejet. Elle détourne la tête et l'incline dans le sens opposé au chevalier, rejette fortement la paume de sa main gauche vers l'extérieur comme pour le repousser et pose sa main droite sur son cœur, de manière semblable à la dame de la miniature messine du *Bestiaire d'amour* [Figure 8]. Les suppliques adressées à la Dame et à la Vierge sont supperposées, mais la Vierge ne figure pas sur le même axe que la dame. Cette dernière est en position d'autorité et repousse la demande de l'amant, tandis que la Vierge debout, accepte la prière. Le peinte oppose ainsi le mauvais amour et le bon amour ou l'amour véritable. L'amant s'en remet à l'abbé, en position trônante, réceptif et tourné vers le chevalier. Le quatrième panneau montre le médiateur, l'abbé, en prière devant l'autel dans l'espace ecclésial, sollicitant Dieu dans une relation d'amour véritable et absolu. Les trois représentations de l'hommage du chevalier diffèrent ici dans leur réception. Le refus gestuel de la dame se distingue de la réceptivité accordée par la Vierge et l'abbé présentant, tour à tour, la paume de leur main droite ouverte.

En adoptant cette attitude de rejet, la dame semble vouloir à tout prix éloigner son corps du chevalier. Une telle mise à distance est également observable dans une enluminure tirée d'une *Bible en images* conservée à la Bibliothèque municipale d'Amiens (ms. 108). Au fol. 248 de ce volume exécuté à Pampelune en 1197, est figurée Sainte Agnès repoussant les avances de Procope [Figure 11 (comparative)]. À droite, le fils du préfet de Rome tend ses mains vers Agnès et semble vouloir progresser vers elle, tandis que la jeune fille, plus lointaine, se détourne de lui en écartant les bras. Ce geste peut renvoyer à l'action de séparer, de se maintenir éloigné de l'autre.

Malgré l'hommage à jointes mains que le chevalier lui adresse, la dame noble décrite par Gautier de Coincy et représentée au fol. 136 du manuscrit de Soisson, apparaît comme une cruelle indifférente qui détourne les laïcs du devoir de mariage, une belle dame sans mercy trompant les attentes de l'amant[595]. L'interprétation visuelle du Miracle du chevalier oppose ainsi la passion destructrice et vaine provoquée par la mondaine, à l'idéal féminin de sagesse et de courtoisie véritable qu'incarne la Vierge, capable seule d'intercéder auprès de Dieu grâce à la prière qui lui est accordée.

b) L'hommage diabolique

La condamnation des frivolités de la *fin'amor* par les moralistes va souvent de pair avec la dénonciation des mœurs aristocratiques. Au XIII^{e} siècle, la dame idéale célébrée par les troubadours, demeure un modèle de vénération au sein de la société de Cour. Certains récits didactiques vont alors proposer d'intégrer la notion d'amour à un monde moral où les vices et les tentations humaines sont inspirés par le Diable.

[595] BENOIT Jean-Louis, « La dame courtoise et la littérature dans Les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci », *op.cit.*, p. 369

En 1291, le poète Matfre Ermengaut publie en latin provençal un *Bréviaire d'amour* en adoptant un point de vue moins ambigu qu'André le Chapelain. Selon lui, un homme peut courtiser une demoiselle à condition de la prendre pour épouse une fois qu'elle lui aura succombé. Cherchant à résoudre les contradictions entre l'idéologie de la *fin'amor* et la pensée chrétienne[596], le clerc conçoit la poésie amoureuse comme une « parade prénuptiale »[597]. Il s'agit là d'une remise en cause de l'amour courtois jusqu'alors inscrit dans une optique extraconjugale. Quoique laïc et exerçant le métier d'avocat, Ermengaut produit une œuvre à caractère encyclopédique montrant, entre autres, tout ce que la société à de plus vicieux. Il vise ainsi les défauts et les péchés d'un grand nombre de classes sociales et de professions, notamment les rois, les princes, les chevaliers, les bourgeois, les marchands, les jongleurs mais aussi les femmes à qui il dédie la plus longue section (371 vers)[598]. Dans la partie de son argumentation nommée *Le périlleux traité d'amour des dames ainsi qu'en ont traité les anciens troubadours dans leurs chansons*, il conseille aux femmes de se bien parer, d'avoir de belles manières, de ne jamais aller qu'en bonne compagnie, d'être gaies et courtoises ou de ne pas se montrer de mauvaise humeur contre celui qui les en prie. Une dame doit ainsi se montrer toujours douce et avenante mais ne pas craindre de se montrer hardie vis-à-vis des amants grossiers et discourtois. Il recommande ensuite aux servants d'amour d'aimer loyalement leur dame, sans rien attendre d'elles en retour, et de garder mieux que leur propre honneur celui de leur amie[599]. Ermengaud admet donc la possibilité de servir une dame, mais rappelle quels dangers menacent l'amant en introduisant la figure du Diable, omniprésente et séductrice[600].

Le Ms. Fr. 857 conservé à la Bibliothèque nationale de France (Paris BnF) contient une copie du *Bréviaire d'Amour*, enluminée dans le Languedoc vers 1330. Le cycle iconographique se caractérise par des fonds quadrillés de rouge et de bleu alternés de bandes d'or bruni. Au-delà des caractéristiques ornementales, le traitement des scènes historiées s'inspire de celui du MS. S.l. nº3, conservé Bibliothèque de l'Escurial de Madrid. Le fol. 197v [Figure 12] est occupé en pleine page par quatre registres enluminés mettant en évidence la violence guerrière dans une confrontation d'hommes armés (A), les frivolités des loisirs aristocratiques à travers une carole menée par deux démons (B), la tromperie amoureuse représentée par un hommage adressé à une dame (C), et la conclusion des excès commis : la capture de l'âme du défunt par le Diable (D). Dans la miniature occupant le troisième registre (C), la présence diabolique est plus insidieuse. La scène d'hommage se déroule sur un fond ornemental rouge constellé de croix blanches [Figure 12(a)]. À gauche, un homme portant

[596] ZINK Michel, « Un nouvel art d'aimer »,*op. cit*., p. 23
[597] TIN Louis-Georges, « Moyen Âge : L'Église contre le couple homme-femme », *op.cit*., p. 83
[598] T. RICKETTS Peter, *Connaissance de la littérature occitane : Matfre Ermengaud (1246-1322) et le Breviari d'amor,* Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2012, p. 50-51
[599] *Le Breviari d'amor de MatfreErmengaud*, éd. AZAIS Gabriel, tome premier, Béziers, Secrétariat de la Société archéologique, scientifique et littéraire de Béziers, 1862, p. LXXXIV-LXXXV
[600] T. RICKETTS Peter, *op.cit.*, p. 26

une barbe, est vêtu d'une tunique bleue à capuchon rabattu. Il est représenté à genoux, ses pieds franchissant la bordure filigranée de la miniature. À mains jointes, il lève les yeux vers la dame à qui il adresse sa prière d'amour. La dame se tient debout face à lui, coiffée d'une crépine et vêtue d'une tunique rouge recouverte d'un surcot à coudières vert. Ces deux couleurs sont rattachées à diverses significations symboliques. Néanmoins, l'artiste offre une interprétation visuelle d'un discours moral dénonçant une tentation diabolique. Le vert de l'étoffe n'est pas présent dans des tons clairs renvoyant à l'idée de jeunesse et de fertilité. Il s'agit d'un vert foncé, terni de sa valeur printanière, couleur de l'infidélité amoureuse[601]. Quant au rouge, il pourrait apparaître dans un tel contexte comme mauvais, contraire au blanc et associé au Diable[602].

La dame ouvre la paume de sa main droite vers l'extérieur, accordant à l'amant sa réceptivité. En revanche, elle tient dans son autre main ce qui semble être un petit chien, symbole renvoyant au féminin aristocratique mais également à la sexualité masculine[603]. Autre hypothèse, elle soutient son ventre abritant le fruit de son infidélité, dont le brun impur déteint sur la carnation de sa main. Cette même scène d'hommage est également représentée au fol. 204v d'une copie toulousaine du *Bréviaire d'amour*, datée du 1er quart du XIVe siècle et conservée à la British Library de Londres (Royal 19 C I) [Figure 13 (comparative)]. Cette fois-ci, deux démons sont présents auprès du couple. Agenouillé et à mains jointes, l'amant semble reproduire, dans sa prière d'hommage, le geste qu'exécute le diable ailé dans son dos. L'autre démon présente quant à lui une dame séduisante, outrageusement fardée et vêtue d'une robe rouge. La pression qu'il exerce sur son avant-bras rappelle le contrôle détenu par le Malin sur cette figure de la tentation.

La confrontation de l'hommage amoureux à l'infidélité féminine prend place au sein d'un discours dénonçant les excès et les frivolités des Cours princières. La femme, malfaisante et séductrice, entraîne l'homme dans un fol amour et cause sa perte. Dans la plupart des manuscrits enluminés du *Bréviaire d'amour*, la prière à la dame déloyale précède la capture de l'âme du défunt pécheur par le Diable. La situation d'hommage ainsi interprétée, devient contraire à un service fidèle, similaire à celui que l'on voue à Dieu[604].

Les mains que le soupirant joint pour accompagner sa posture d'agenouillement lors de l'hommage manifestent une disposition propre à la supplication et à l'adoration. L'analyse de cette série d'images révèle la présence d'un homme, le plus souvent imberbe et jeune [Figures 7, 8, 9 et 10], parfois en

[601] PASTOUREAU Michel, JUNOD Philippe, *La couleur : regards croisés sur la couleur du Moyen âge au XXe siècle*, *op.cit.*, p. 60
[602] PASTOUREAU Michel, *Couleurs, images, symboles : Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1996, p. 75
[603] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge, objets et sujets du Désir*, Cologne, éditions Könemann, 2000, p. 96
[604] T. RICKETTS Peter, *op.cit.*, p. 26

dépit d'une description textuelle indiquant son âge avancé [Figure 9].Ses motivations varient selon que l'auteur en fasse un poète amoureux, un amant pressant, le héros d'une quête initiatique, ou adopte un point de vue moraliste tout au long du récit. Néanmoins, les artistes le représentent le plus souvent en prière, attendant de sa dame une action de grâce. La réaction de cette dernière face aux sollicitations masculines paraît davantage diversifiée, grâce à un ensemble codifié de gestes et de postures. Dans le cas de trois miniatures, la dame garde la paume de sa main ouverte pour témoigner de sa disponibilité à son soupirant [Figures 7,8 et 12]. Elle affirme également sa supériorité morale en répondant à la prière par un index et un majeur déplié [Figure 9]. Une main posée sur la poitrine [Figures 8 et 10] ou fortement rejetée vers l'extérieur [Figure 10], ainsi qu'une attitude corporelle éloignée de l'amant [Figures 7 et 10] constituent enfin l'expression de son refus.

Muse du poète, mondaine ou figure de sagesse, la dame apparaît, à travers les images, comme un objet de vénération mais aussi une figure d'autorité, choisissant seule de contester ou d'accéder à la requête amoureuse. Dénoncée par certains auteurs comme cruelle indifférente ou belle dame sans merci, elle devient l'incarnation d'une critique de l'idéologie courtoise et de ses mensonges, mais fait aussi l'objet d'une critique, puisqu'elle incarne un mensonge.

III- Une apparente servitude : Les marques d'humilité au sein du couple courtois

La soumission sans faille de l'amant à sa dame ne se limite pas seulement à la notion de fidélité. Différents supports iconographiques mettant en scène l'hommage amoureux révèlent la présence de motifs symboliques propres à la vertu d'humilité encouragée par l'Église et la société médiévale. Selon la doctrine courtoise, l'amant peut, sans déroger, s'humilier devant l'aimée. À l'inverse, l'humilité désigne la bienveillance de la femme envers son amoureux[605]. Martin Aurell souligne à ce titre que l'humilité de l'amant participe de son abnégation, de l'honneur qu'il est prêt à sacrifier pour garder sa mie[606]. Dans les images le représentant aux pieds de sa dame, il apparaît parfois dépouillé de certains attributs guerriers ou s'incline en ôtant son chapeau. Néanmoins, une telle attitude revêt une signification plus complexe lorsque le rapport servant/dame est moins un fait sujétion qu'une intrusion volontaire, voire sexualisée, dans l'univers féminin. Nous allons à présent aborder ces problématiques afin de clore l'analyse de cette première série consacrée à l'hommage.

[605] BRAGUE Rémi, « Humilité », dans GAUVARD Claude, DE LIBERA Alain, ZINK Michel (dir.), *Dictionnaire du Moyen Age*, *op.cit.*, p. 698
[606] AURELL Martin, *Le chevalier lettré*, *op.cit.*, p. 368

1) Les figures masculines de dénuement

a) Le clerc et la comtesse : interprétation visuelle d'une humilité politique

La figure de l'amant humble en hommage apparaît dans certainesœuvres visuelles basées sur des récits d'auteur encore respectueux de valeurs courtoises et conscients du manque d'humilité dans le monde aristocratique de leurs temps. Le poète ou le chevalier agenouillé semble révéler la dame comme véritable sujet de l'image. Néanmoins, Daniel Poirion rappelle que faire montre d'humilité dans une situation d'amoureuse obligeance ou de politesse rituelle n'empêche nullement de manifester sa présence et ses sentiments intimes[607].

Dans le *Dit de la Harpe,* poème de trois-cent-cinquante-trois vers octosyllabiques, Guillaume de Machaut compare le « *gent corps* » de sa dame aux vingt-cinq cordes d'une harpe, chacune d'entre elles représentant une vertu. Ce chiffre lui paraît cependant insuffisant pour définir ses qualités. Il suppose alors l'existence de cinq cordes supplémentaires. Mettant en avant les figures du roi David ou d'Orphée, l'auteur souhaite réserver l'usage de la harpe aux nobles demoiselles, aux clercs et aux chevaliers, et d'en interdire la pratique aux valets, aux rustres et au monde des tavernes[608]. La dame célébrée par le poète est notamment qualifiée de « *…charitable/ Bonne, loyal, honneste et véritable* » mais aussi d' « *humble pieuse* »[609]. Si son identité n'est pas clairement énoncée par Machaut, le poète livre, malgré tout, quelques indices à la fin du Dit : « *Or veil nommer ma Dame souverainne/ Pour qui j'ay fait ce dit…/ Et moi aussy qui l'ay fait nommeray/ Qui maint penser souffert pour amer ay./Vesci comment le sarez sans mesprendre/ Y vous convient les III vers darriez prendre/ Et les lettres en dissillaberez/ Et soutieumentmiex les assemblerez:/ Mais ne prenez fors que les VII premières/ Dou dairenier et II lettres entières/ R et T des autres osterez. Si que le nom ma Dame trouverez/ Le mien aussi; et verrez sans demour/ Qu'esperance m'a fait riche d'amour :/ Dame d'atour humble, clere de vis/ Sage, d'un fol faire, ainssi le devis* »[610]. En 1849, l'historien et homme de lettres Prosper Tarbé propose un nom, en se basant sur les sept dernières lettres des vers final : Agnès de Navarre, d'Erreus, de Champaigne et de Brie, comtesse de Foi, ou fame de Gaston Phébus comte de Foi, dame que j'aime[611]. Devenue la douce amie de Machaut dès la fin des années 1340, Agnès de Navarre fut également son élève et sa disciple, œuvrant brillamment à la création poétique. La future épouse de Gaston Phébus appréciait notamment les louanges, désir auquel le poète champenois répondait par sa plume[612].

---

[607] POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince, op.cit.*, p. 125
[608] *Les œuvres de Guillaume de Machaut*, éd. P. TARBE, Reims, Chez tous les libraires, 1849, p. XXJ
[609] Paris, BnF, Ms. Fr. 22545, f. 137
[610] *Les œuvres de Guillaume de Machaut*, éd. P. TARBE, *op.cit*., p. 169-170
[611] *Ibid*
[612] *Poésies d'Agnès de Navarre-Champagne, dame de Foix,* Collection des poètes de Champagne, antérieurs au XVI[e] siècle, Paris, Auguste Aubry, 1856, p. XIII

Parmi les manuscrits des *Œuvres poétiques* de Guillaume de Machaut contenant une copie du *Dit de la Harpe*, le Ms. Fr. 22545 conservé à la Bibliothèque Nationale de France (Paris, BnF), dispose de quinze miniatures accompagnant le texte du poème, des fol. 135 à 137. Tout comme les cent trente-trois autres miniatures ornant l'ensemble du volume, elles sont l'œuvre de l'enlumineur Perrin Remiet, qui les exécute à Paris vers 1390. Malgré le constat fait par les historiens sur l'emploi de formules désuètes[613] et l'utilisation d'un répertoire vieux d'une cinquantaine d'années, la force de Remiet, selon Julia Drobinski, réside dans l'utilisation d'une palette nuancée, composée de teintes roses ou mauves, encore rares de son temps. La richesse du cycle peint de ce manuscrit tient également à l'attention que l'enlumineur porte au texte[614]. Au fol. 137 se situe la dernière miniature du *Dit de la Harpe* [Figure 14]. Le traitement du décor marginal est semblable à celui de miniature du Remède de Fortune [Figure 3]. Des entrelacs de vigneture accompagnés de ronds d'or émergent directement du cadre de l'image. Le fond de la miniature est composé d'un quadrillé rose et or. Un simple terrain herbeux délimite l'espace de la scène. À droite, Machaut est représenté agenouillé devant sa dame. Habillé d'une robe rouge, il revêt apparence d'un moine. Son capuchon bleu bordé d'hermine est rabattu pour laisser apparaître une tonsure au sommet de son crâne. Il ne s'agit plus d'un jeune homme passionné mais d'un religieux venant humblement quérir la bonté de son amie, célébrée comme une figure virginale. Sa tonsure de clerc pourrait être comparée, en tant que symbole d'humilité, aux pieds nus du chevalier errant en hommage [Figure 9]. Tout en souriant à sa dame, il lui présente la paume de sa main droite ouverte, geste révélateur de sa demande de grâce. À gauche, la dame est vêtue d'une *cottardie* bleu qu'elle relève légèrement pour laisser apparaître un jupon rose. Elle porte, au-dessus de sa coiffe à *tremplettes*, une couronne à fleurons, rappelant son statut de reine. En soulignant l'importance de cet attribut, Perrin Remiet accorde à Agnès de Navarre, comtesse de son état et commanditaire de l'œuvre originale, un rang souverain. Ses poignets croisés peuvent, selon François Garnier, montrer son impuissance face à la situation[615]. Ce geste entre alors en contradiction avec le sourire bienveillant qu'elle adresse au poète agenouillé. Il peut également correspondre à un choix du miniaturiste souhaitant montrer l'humilité de la dame malgré sa position dominante face à l'amant.

Une pareille scène d'hommage figure sur un écu de parade conservé au British Museum de Londres [Figure 15 (comparative)]. Peint en Bourgogne à la fin du XV^{e} siècle, il n'a pas d'usage militaire et figure davantage parmi les objets offerts comme prix lors des tournois. L'écu est divisé en deux panneaux. À gauche est représentée une dame de la noblesse bourguignonne, coiffée d'un hennin et

[613] AVRIL François, « Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut », dans *Guillaume de Machaut, op.cit.*, p. 129
[614] DROBINSKY Julia, « Procédures et remaniement dans un programme iconographique posthume des œuvres de Guillaume de Machaut (Paris, BnF, Fr. 22545-22546) », dans DEUFFIC Jean-Luc (dir.), *Du scriptorium à l'atelier, op.cit.*, p. 408
[615] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique*,*op.cit.*, p. 217

tenant entre ses doigts une ceinture en or semblable à une chaîne. Sur le panneau de droite, le chevalier en hommage se présente en armure mais sans son heaume qu'il a déjà déposé sur le sol, aux côtés d'une hallebarde. Au-dessus de lui se déploie un phylactère sur lequel est inscrit « *Vous, ou la Mort* ». La Mort est d'ailleurs présente dans son dos sous l'apparence d'un cadavre décharné qui semble tendre les bras vers lui, prêt à le saisir. C'est néanmoins tout entier vers sa dame que le chevalier est tourné. Pour Michael Camille, il choisit l'élue de son cœur comme bouclier symbolique pour se protéger, lors d'un prochain tournoi, d'une fin certaine[616]. Ici, l'amant représente seul la vertu d'humilité. Si la Mort est redoutable, la dame, hautaine et non moins dangereuse, semble sur le point d'entraver le chevalier de sa chaîne.

Le plus souvent, la vertu d'humilité est visible, dans les images, au travers du soupirant. Cette attitude adoptée par l'homme, permet à la femme vénérée de se hisser encore davantage comme sujet de la représentation. Qualifiée aussi d'humble par les vers du poète, la dame fait pourtant montre d'une modestie inégale, sitôt figurée. Certains éléments significatifs, relatifs à sa gestuelle, rendent alors compte de son amoureuse humilité.

b) L'hommage du faux pèlerin

Du texte à l'image, les motivations de l'amant en hommage, oscillant entre désir amoureux, possession et déférence, sont fréquemment identifiables. Il arrive néanmoins que certains comportements de fausseté ou de perfidie mentionnés dans le contenu textuel d'une œuvre n'apparaissent pas dans le rendu visuel de l'épisode illustré.

Parmi les récits à caractère moraliste ou encyclopédique dénonçant les vices de l'âme humaine, le *Songe de Pestilence*, second des *Livres du roi Modus et de la reine Ratio* écrit par Henri de Ferrière entre 1354 et 1379, retient notre attention. Dans ce *songe* allégorique, deux narrateurs déplorent la déliquescence d'une époque. Clercs, moines, nobles et paysans sont inféodés au démon et les vertus ont été chassées de la terre par le diable[617]. Un épisode du récit (200-202) relate comment Orgueil, le roi des Vices, gagne la ville de Maliferne où ses gens et de nombreux citoyens des trois états viennent lui apporter leur soutien. Désireux de recueillir de nouvelles information sur son ennemi, le roi Modus, il dépêche Fausse Amour jusqu'à la cité d'Espérance. Sous l'apparence d'un simple pèlerin, Fausse Amour trouve hébergement dans un ostel mais son hôtesse l'informe que le roi Modus est parti à la guerre. Le faux pèlerin demande alors à parler à la reine Ratio et l'hôtesse le conduit jusqu'au

[616] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge, op.cit.*, p. 63

[617] BOUSMANNE Bernard, *Les livres du Roy Modus et de la Royne Ratio*, Art de l'enluminure, n° 38, sept-oct-nov 2011,Quétigny, éditions Faton, p. 8

palais où elle demande audience[618]. La reine Ratio accepte prudemment de recevoir Fausse Amour qui, à son arrivée, « *la salu*[e] *moult humblement* »[619]. Il se présente également comme un « *povre pelerin qui estoit des parties de Bretaigne et vient de Rome* »[620]. La reine le mène ensuite à sa chambre où « *elle s'asist sus les piés de son lit et le fist assoer a ses piés* »[621]. En l'observant mieux, elle reconnaît l'un de ceux qui ont défié le roi Modus mais choisit d'écouter son discours à travers lequel il affirme désormais que *« rien en cest monde que je desire tant comme je fais d'avoir vostre grasse et vostre amour*. »[622] Et à cette demande de merci d'ajouter «*…se je la pouoie aquerre pour peril de corps en guardant vostre honneur, il n'en est nul si grant ou je ne me meisse* »[623]. Consciente de son pouvoir sur le pèlerin, la reine obtient finalement de lui quelques précieux renseignements sur le roi des Vices et ses nombreux alliés.

Cet épisode est mis en image dans une copie amiénoise du *Songe de Pestilence*, le ms. 3080, second volume du ms. 3079-3080 conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal (Paris, BnF). Ce manuscrit, décoré vers 1485 par le Maître de Rambures, comporte de nombreux dessins aquarellés, dont, au fol. 108, une miniature représentant l'hommage du pèlerin à la reine Ratio [Figure 16]. Occupant la partie supérieure du feuillet, elle est composée de deux registres, la salle de réception et les appartements de la reine, reliés par une ouverture en plein cintre. Sur le registre de gauche, trois personnages sont figurés par l'artiste dans un intérieur palatial éclairé par des fenêtres hautes. L'hôtesse introduisant le pèlerin émerge du bord de la miniature, coiffée d'un voile blanc. L'homme, imberbe et visiblement jeune, n'entretient aucun rapprochement physique et symbolique avec Fausse Amour, sa véritable identité allégorique mentionnée dans le texte. Il arbore l'habit d'un pèlerin complété d'une besace et tient dans sa main gauche un bourdon. A genoux devant la reine Ratio, il a rabattu son chapeau pour mieux la saluer humblement. La reine apparaît à droite, sous l'ouverture en plein cintre. Elle est vêtue d'une robe rose complétée d'un corset blanc aux *anelez* d'or. Sa coiffe, assortie à la robe, est ornée d'un voile et surmontée d'une couronne. Présentant au pèlerin la paume de sa main en signe de discussion cordiale, elle ne partage pour autant son regard, semblant davantage l'échanger avec l'hôtesse. Dans le second registre, seuls le pèlerin et la reine sont présents dans les appartements royaux, occupés par un grand lit à baldaquin vert. Comme dans le récit, la reine est assise aux pieds du lit. Elle ouvre la paume de sa main pour signifier sa réceptivité et observe l'homme à ses pieds.

[618] « *Ma chiere dame, a vous m'envoie un pelerin qui est herbergié en mon ostel, lequel m'a dist que, puis que il n'a trouvé monseigneur le roi en ceste ville, que il parleroitvolentiers a vous, se il vous plesoit* » : TILANDER Gunnar, *Les livres du Roy Modus et de la Royne Ratio*, tome II, Paris, Société des anciens textes français, 1932, p. 134, v. 19 à v. 23.
[619] *Ibid*., v. 32-33.
[620] *Ibid*., v. 34-35.
[621] *Ibid*., v. 37-38.
[622] *Ibid*., p. 135, v. 47-48.
[623] *Ibid*., v. 49 à v. 51.

Cette fois-ci, le pèlerin agenouillé est représenté sans son bourdon. Ses pieds franchissent le bord de la miniature, à l'instar de ceux de l'amant du *Bréviaire d'Amour* languedocien [Figure 12(a)].

Le Maître de Rambures montre ici une bonne connaissance du récit d'Henri de Ferrière. Bien qu'aucun élément ne permette d'identifier le Vice caché derrière la figure du pèlerin, la supériorité dont jouit la reine Ratio au cours de l'échange textuel, est rappelée dans l'image par deux facteurs symboliques. Tout d'abord, l'espace dans lequel se déroulent les scènes des deux registres est défini par l'intérieur du palais royal. En y pénétrant, Fausse Amour déguisé en humble pèlerin n'a plus l'influence dont il bénéficiait auprès du roi des Vices. Il est dans un domaine qui lui est étranger, celui de la reine, où il doit se plier aux règles en vigueur. Enfin, il est représenté au second registre en prière, implorant à mains jointes Ratio de lui accorder sa grâce et son amour. Si les codes visuels propres à l'hommage courtois sont respectés par l'artiste, le pèlerin se place avant tout en homme lige d'une reine désormais consciente qu'elle « *li treroit de la bouche tout ce que il avoir en pensse* »[624].

Dans les images, le statut de la dame sollicitée, oscille toujours entre objet vénéré et sujet fort de la représentation, suivant qu'elle adopte une attitude disponible par un geste d'ouverture, qu'elle réponde à l'humilité du soupirant ou qu'elle se manifeste par une figure belle, hautaine et dangereuse. L'humilité de l'amant en hommage se mesure, quant à elle, au travers de plusieurs signifiants symboliques : son apparition à la dame tête nue, une mise à l'écart volontaire d'attributs guerriers (heaume, hallebarde) ou de voyage (bourdon), ainsi que l'adoption d'une condition propre au dénuement, en l'occurrence, celle de moine, pour notre étude.

2) Le chapeau, motif de salutation galante

a) Le couvre-chef et le chapel comme attributs de louange

Saluer humblement sa dame peut être fait de bien des manières. Dans l'imagerie courtoise, le chapeau est un motif régulièrement employé par les artistes pour mettre en scène une salutation galante. La représentation du soupirant ôtant son couvre-chef devant sa douce amie accompagne parfois un discours poétique, celui de louange « pour l'amour d'une », à savoir en l'honneur d'une seule dame. Selon Jacqueline Cerquiglini-Toulet, le premier fondement de la louange est la considération de l'amour comme source de valeur. Louer les dames fait ainsi progresser moralement[625].Parmi les onze complaintes que compte l'œuvre de Guillaume de Machaut, « *Mon cuer mamour ma dame souveraine* » est une louange poétique où la *leesse* se mêle à la douleur d'aimer. Le poète vante tout d'abord la beauté de son amie : « *Rose de may de toute douceur pleinne,/ Gente et jolie,/ Vous este*

[624] *Ibid*., v. 55-56.

[625] CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *Guillaume de Machaut, « Le Livre du Voir Dit » : Un art d'aimer, un art d'écrire*, Paris, Editions Sedes, 2001, p. 44

fleur de toute fleur mondeinne »[626], et loue ses qualités, dont sa bonté qui « *nuit et jour mouteplie* »[627]. Il affirme ensuite l'aimer davantage que tous ses autres amants et joint à sa déclaration une promesse de fidélité le liant à elle jusqu'à la mort : « *Vous ameray de cuer, très loyaument,/ Et serviray toudis très humblement/ Et si feray vo dous commandement / Jusqu'au morir* »[628]. Alors porté par une « joie sans peinne », l'amant implore à présent sa dame à qui il remet son destin tout entier : « *Si qu'en vos mains gist ma vie et ma mort,/ Mi bien, m'onneur, ma santé, mi deport,/ Ne je puis venir à joieus port/ Sans vous amer* »[629]. Sa demande n'est pour autant contrainte. Si la dame refuse de lui accorder son amour, il s'engage à partir, non sans tristesse, en emportant avec lui son souvenir[630]. Machaut bénéfice cependant du soutien d'Amour, Esperence et Dous Penser, qui lui assurent « deffense » et « puissance » contre la douleur propre à sa condition de soupirant (v. 97 à v. 103). La complainte se charge dès lors d'un vocabulaire plus militaire. Puisque le dieu Amour est en lui « *ferme et forte* » (v. 125), il contribue à son progrès moral et lorsque le désir l'assaille, il peut le vaincre au cours d'une bataille (v. 157-158). Le poème s'achève alors sur une proposition faite à la dame dont le choix revient d'offrir son amour au poète ou de condamner son cœur à la captivité[631], suivie d'une louange finale.

Cette complainte figure au début d'une copie parisienne des *Œuvres poétiques* de Guillaume de Machaut, le Ms. Fr. 9221 conservé à la Bibliothèque Nationale de France (Paris, BnF). Destiné au duc Jean 1er de Berry, le manuscrit est composé de trente-six miniatures, exécutéesvers 1390 par deux enlumineurs en collaboration, le Maître du Policratique et une main secondaire[632]. Au fol. 14se situent deux miniatures, celle de gauche correspondant à une complainte de dame et celle de droite, à la complainte d'amant« *Mon cuer mamour ma dame souveraine* » [Figure 17]. Des entrelacs de vigneture et des ronds d'or émergent directement du bord des images. Ce traitement marginal est d'ailleurs semblable au travail réalisé par les ornemanistes de l'atelier de Perrin Remiet dans les mêmes années [Figure 14]. La miniature de droite figure une scène d'hommage entre l'amant et sa dame. Celle-ci se déroule dans un paysage occupé par une prairie en fleurs qui se prolonge en petites collines plantées d'arbres épars. À l'arrière-plan, le fond ornemental rouge est enrichi à l'or par des motifs croisés renfermant des rosaces. Le premier plan est occupé par le couple courtois. À gauche, le poète est représenté agenouillé, vêtu de collants rouges et d'une cotte courte grise, ajustée à la taille par une ceinture. Il apparaît imberbe, blond et visiblement jeune, conforme à un *topos* textuel et

[626] Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques, op.cit.*, p. 256, v. 3 à v. 5.
[627] *Ibid*., v. 10.
[628] *Ibid*., v. 21 à v. 24.
[629] *Ibid*., p. 257, v. 49 à v. 52.
[630] « *… en peinne et en labour/ Dolens de cuer, en tristece et en plour,/ Plein et espris d'amoureuse dolour/ Me partiray./ Mais bon espoir o moyemporteray/ Et souvenir, à qui j'oubeiray,/Et dous penser à vo gentil corps gay*. » : *Ibid*., p. 258, v. 69 à v. 75.
[631] « *Fors tant qu'Amours mon cuer mais ne desserre,/ Qu'est enserrez/ En vo prison où il n'a clef ne serre,/ Et qu'il vous serve en tel guise qu'il n'erre,/ Et que de vous soie, einsois qu'on m'enterre.*» : *Ibid*., p. 261, v. 171 à v. 175.
[632] AVRIL François, « Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut », dans *Guillaume de Machaut, op.cit.*, p. 128

figuratif voulant que l'amant juvénile et inexpérimenté accède à la perfection chevaleresque grâce à la puissance de son amour[633]. La paume de sa main gauche orientée vers la dame rappelle le discours amoureux qu'il tient à cette dernière le long de sa complainte. Il tient dans sa main droite un chapeau gris accordé à sa cotte, qu'il vient de retirer pour saluer son amie humblement, mais non sans élégance. Face à lui figure la dame, vêtue d'une *cottardie* azurée et coiffée de *tremplettes* surmontées d'un chapel de fleurs. Tout en rendant à l'amant son regard, elle replie son bras droit et garde la paume de la main tournée vers l'intérieur, geste qui pourrait exprimer une opposition à la demande du poète[634], malgré la réceptivité signifiée par sa position.

L'humilité de l'amant émergeant de la complainte poétique est rappelée, dans l'image, par un la présence d'un attribut, un chapeau, que l'amant ôte pour accompagner sa posture d'hommage. Puisque de texte ne fait guère mention de l'agenouillement du poète, le Maître du Policratique a adopté certains codes figuratifs relatifs au répertoire traditionnel courtois, pour rendre compte de l'humble déférence de l'amant suggérée le long du poème. La réaction de la dame face aux avances masculines apparaît plus ambigüe, relevant d'un malaise, sinon d'un refus. Une attitude semblable est d'ailleurs présente chez la dame courtisée du lai *Loyauté, que point ne delay,* mise en scène près de vingt ans plus tôt, au fol. 367 du Ms. Fr. 1584 [Figure 7]. Sa supériorité est ici symbolisée par une position dominante et un emblème de pouvoir galant, le chapel de fleurs, écho au couvre-chef du soupirant, dont elle demeure cependant couronnée.

b) L'amant-pèlerin et la dame-rose : l'expressivité figurative d'un désordre textuel

Avant de rendre hommage à sa dame, l'amant accepte de se conformer à certains principes émanant des commandements de la *fin'amor*. L'un d'eux considère que commettre une intrusion dans un univers féminin, souvent un espace clos, jardin ou alcôve, relève d'un acte de transgression[635].

Dans la dernière partie du *Roman de la Rose*, Bel Accueil accorde à l'amant de cueillir la Rose après avoir entendu Courtoisie relater sa franchise, sa loyauté amoureuse et sa sincérité. Ayant reçu la gracieuse permission des vertus alliées, l'homme en habit de pèlerin, met terme à une longue aventure semée d'embûches et se présente devant le sanctuaire de la Rose. Le bouton délicat n'est plus cueilli sur le buisson de roses, ainsi que l'avait souhaité Guillaume de Lorris, mais termine, sous la plume de son continuateur Jean de Meun, dissimulé au fond d'une archère[636]. Débute alors le long processus de défloration de la Rose, nourri de symboles équivoques. L'amant se heurte tout d'abord à l'archère

[633] CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *Guillaume de Machaut, « Le Livre du Voir Dit », op.cit.*, p. 45
[634] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique*,*op.cit.*, p. 175
[635] ROLLAND-PERRIN Myriam, « Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen Âge », *Senefiance* n°57, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010, p. 240
[636] LOUIS René, *Le Roman de la Rose : Essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*, Paris, Editions Honoré Champion, 1974, p. 137

« *dedenz hourdee* », soit renforcée d'une palissade, qui l'empêche de pénétrer dans le sanctuaire. Il entreprend de donner de vigoureux coups de boutoirs, et se confronte de nombreux échecs : « *Forment m'i couvint assaillir,/ Souvent hurter, souvent faillir*. »[637] Il compare ensuite sa peine à celle d'Hercule, et s'estime plus accablé encore, mais à force d'assener des coups, il finit par apercevoir une voie étroite : « *Sui bien, ce cuit, autant lassez/ Com Hercules ou plus assez. / Tant ai hurté que toute voie/ M'aperçui d'une estroite voie/ Par ou bien puis outre passer* »[638]. Avant d'emprunter le sentier, il doit rompre la palissade de son bourbon de pèlerin, acte dont la symbolique équivaut à la rupture de l'hymen : « *Par la sentele que j'ai dite,/ Qui tant ertestroite et petite,/ Par ou le passage quis ais,/ Le paliz au bourdon brisai* »[639]. Il s'introduit dans le passage et trouve des difficultés à pénétrer entièrement mais « *pour riens nule ne laissasse/ Que le bourdon tout n'i passasse*. »[640]. Il parvient enfin à faire passer le bourdon mais, telles des génitoires, la besace et les petits marteaux restent devant la meurtrière où ils « *erentpendillanz* ». A cet instant, l'amant-pèlerin reconnaît que personne sinon lui n'a encore franchi le passage. Pourtant, au-delà même de l'acte brutal de défloration, Jean de Meun parvient encore à diffamer la jeune fille que Guillaume de Lorris avait tant vénérée. L'amant constate la virginité de la Rose mais suppose qu'elle aurait parfaitement pu accorder ses faveurs à d'autres[641]. Néanmoins, il accepte, par amour, de ne pas tenir rigueur de ses hypothétiques infidélités « *Car nus de legier chose amee/ Ne mescroit, tant soit diffamée* »[642]. Enfin, après avoir vaincu ces dernières résistances, il cueille à point le bouton de rose.

Dans le récit de Jean de Meun, la cueillette-défloration de la Rose est décrite sans ambigüité. Néanmoins, les images évoquant la scène à partir du contenu textuel de l'œuvre figurent peu l'acte de manière littérale[643]. Le plus souvent, l'amant cueille pudiquement une rose dans un buisson, seul ou sous la surveillance de Jean de Meun[644].

Au cours des dernières années du XV^{e} siècle, le miniaturiste Robinet Testard réalise un ambitieux programme de cent trente miniatures pour une copie du *Roman de la Rose*. Destiné à la princesse Louise de Savoie, ce manuscrit produit à Cognac est aujourd'hui conservé à la bibliothèque bodléienne d'Oxford sous la côte Ms. Douce 195. La miniature présente au fol. 155 montre l'arrivée de l'amant-pèlerin au sanctuaire de la Rose [Figure 18]. Peut-être par initiative personnelle, sinon par décision de sa mécène, Robinet Testard livre au lecteur-spectateur, l'une des rares représentations connues de la Rose incarnée en dame. La scène se déroule entre les murs du sanctuaire, dont

[637] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Paris, Librairie générale Française, 1992, p. 1116, v. 21621-21622.
[638] *Ibid.*, v. 21635 à v. 21639.
[639] *Ibid.*, v.21641 à v. 21644.
[640] *Ibid.*, v.21649-21650.
[641] LOUIS René,*op. cit.*, p. 140
[642] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*,*op.cit.*, p. 1118, v. 21669-21670.
[643] TESNIERE Marie-Hélène, COILLY Nathalie (dir.), *Le Roman de la rose : L'art d'aimer au Moyen Âge*,*op.cit.*, p. 126
[644] Citons, par exemple, la miniature située au fol. 175 du Ms. Fr. 24392 (Paris, BnF).

l'ouverture, à gauche, offre une perspective sur un jardin en fleurs. L'amant a déjà gagné l'intérieur du passage, ici symbolisé par une imposante architecture grise. Vêtu d'une courte robe bleu passée au-dessus d'un pourpoint rouge assorti à ses collants, l'homme s'agenouille devant la dame-rose. Il tient dans sa main droite un élégant chapeau à plume qu'il vient d'ôter pour mieux la saluer humblement. Outre la scène d'hommage, l'acte de défloration est symboliquement rappelé par la présence d'attributs, déjà mis en évidence dans le texte comme renforts métaphoriques du rapport charnel. Le grand bourdon que détient l'amant-pèlerin a, dans l'image, entièrement pénétré le passage. En revanche, la besace flottant à l'arrière, tel un fanion, demeure à l'extérieur du sanctuaire. Si la proximité entre les deux personnages semble avérée au premier abord, l'amant n'a pas encore pleinement atteint sa dame. Cette dernière est représentée sous un rideau, arborant une robe rose ceinte d'*anelez* d'or. Comme la dame du manuscrit parisien des *Complaintes* [Figure 17], elle est couronnée d'un chapel fleuri. Il est ici composé de roses, à savoir la fleur qu'elle incarne, également rappelée sous la forme d'un buisson situé à l'entrée du sanctuaire. Le chapel est placé au-dessus de sa longue chevelure dénouée qui, dans le contexte sexualisé de la rencontre, peut être un considéré comme un signe transgressif de débauche[645]. Le rideau entrouvert sous lequel la dame-rose est assise la révèle. Elle est le cœur du sanctuaire que l'amant agenouillé observe[646] et, plus encore, convoite. Lui qui a déjà franchi le passage, saisit de sa main gauche le bord du rideau qu'il écarte davantage pour mieux atteindre la Rose. La brutalité dont fait état le texte à son égard n'est pas directement rendue par l'artiste. En ôtant son chapeau et en adoptant une posture d'hommage, il fait montre d'une apparente humilité. Néanmoins, il ne se déleste pas de son long bourdon, objet de pèlerinage corrompu en attribut de virilité et outil de défloration. Fausse Amour déguisé en pèlerin dans le manuscrit amiénois du *Songe de Pestilence* [Figure 16] se présente au palais de la Reine Ratio, également en possession d'un bourdon. Il n'en dispose cependant plus lorsqu'il pénètre dans la chambre royale. L'acte sexuel semble ici dissimulé derrière la pudeur de l'hommage courtois. Robinet Testard ne montre pas le désordre d'un viol, parfois symbolisé par l'enroulement du rideau autour de la tringle[647]. L'écartement du tissu est ordonné, conforme au modèle du bon coït où le rapport est suggéré de façon minimale[648]. La valeur de consentement n'est pourtant guère acquise chez la dame. En attrapant le bord du drapé, l'amant la contraint à ouvrir le siège de son sanctuaire. La dame-rose ne semble pas, au premier abord, sous l'emprise de la peur ou de la soumission. Elle observe le

[645] CHARLES Corinne, « Le miroir et le peigne » dans « *Plus est en vous » : images de la femme au Moyen Âge (XIII^e^-XV^e^ siècle), op.cit.*
[646] Conformément à la rubrique située sous la miniature mentionnant :« *Comment l'amant regarde le sanctuaire* ».
[647] Comme, par exemple, dans le cas du viol incestueux de Tamar par Amon (*Bible Maciejowski*, France (Paris), vers 1250-1255, New York, Pierpont Morgan Library, M. 638, f. 43).
[648] BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, JOLIVET Vincent, *Image et transgression au Moyen Âge, op.cit.*, p. 51-23

bourdon de l'amant en tenant dans sa main gauche une baguette, instrument d'autorité, qu'elle garde néanmoins sur ses genoux.

Plus tôt dans le récit de Jean de Meun, l'amant arrive également devant un autre lieu protégé, le chemin de Trop Donner, gardé par dame Richesse (v. 10055-10072)[649]. La rencontre est notamment représentée au fol. 90v d'un manuscrit brugeois enluminé vers 1500 et conservé à la British Library de Londres (Harley 4425) [Figure 19 (comparative)]. Au sein d'une prairie boisée, l'amant aperçoit Richesse, assise au bord de l'eau, s'entretenant avec son ami. Il a déjà courtoisement ôté son chapeau et avance son pied gauche pour venir à sa rencontre. L'allégorie incarnée en dame accueille favorablement sa venue et le salue en présentant la paume de sa main droite ouverte. Le paysage à l'arrière-plan dévoile cependant une séparation entre deux univers. Celui où évolue l'amant, à gauche, est une prairie en fleurs, tandis que la partie droite de l'image où siègent Richesse et son ami, est occupée par un dense sous-bois. L'amant ne se heurte pas au refus d'accéder à ce nouveau territoire, mais il figure en dehors de ses frontières.

Dans la miniature du manuscrit d'Oxford, la galante humilité dont fait preuve le pèlerin agenouillé en enlevant son chapeau, apparaît presque comme un leurre. Il permet de dissimuler la véritable intention de l'amant, celle de conquérir l'amour par la force, quitte à contraindre la Rose à se révéler davantage, sans se départir de son bourdon. Au cours de la scène précédant la défloration, la Rose est « donnée » à l'amant, par Courtoisie et Bel Accueil, en récompense de ses aventures. Parce qu'elle est une fleur, et donc muette, elle n'a aucun moyen d'influer sur la décision prise avant sa cueillette. Son statut au sein de l'image, doit néanmoins être nuancé. En la rendant femme dans son interprétation visuelle du texte, Robinet Testard la dote d'un instrument de défense, dont elle n'use pourtant guère véritablement. Si elle n'apparaît pas, au premier abord, comme le passif objet de désir né sous la plume de Jean de Meun, elle demeure, sous son apparence féminine, sujette aux élans amoureux de l'amant.

Au même titre que la promesse de fidélité, l'humilité participe de l'abnégation dont fait preuve l'amant agenouillé devant à sa dame. Si certains poètes célèbrent leur amie pour leur humble tempérament, les artistes représentant l'hommage amoureux accordent davantage une telle vertu au genre masculin. Les rapports au sein du couple courtois apparaissent cependant d'une complexité subtile, mise en évidence par un certain nombre de codes et symboles.

L'amant saluant humblement sa dame se présente tête nue, tenant parfois dans sa main un chapeau qu'il vient d'ôter dans une démarche de salutation galante. Sa condition aristocratique glisse également vers un grand dénuement lorsqu'il prend l'apparence d'un moine [Figure 14] ou d'un

[649] « *Mais la dame avoit non Ricece,/ Qui mout estoit de grantnoblece./ D'un sentier gardoit l'entrée*. » : TESNIERE Marie-Hélène, COILLY Nathalie (dir.), *Le Roman de la rose : L'art d'aimer au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 177

pèlerin [Figures 16 et 18] pour louer une dame souveraine. Face à cette demande de grâce, la dame adopte, dans les images, des postures et des gestes révélateurs d'une attitude changeante. La paume d'une main présentée vers l'extérieur marque une réceptivité aux sollicitations masculines [Figure 16]. En revanche, des mains croisées [Figure 14] ou tournées vers l'intérieur [Figure 17] manifestent une sorte d'humilité contrite, sinon un refus. Dominant par son statut et sa position un soupirant suppliant et dévoué, la dame dispose également de certains attributs d'autorité. La couronne, ornement royal [Figures 14 et 16], devient, avec le chapel de fleurs [Figures 17 et 18], un emblème de pouvoir galant. Quant à la baguette de la dame-rose [Figure 18], elle est un instrument d'autorité, mais elle n'est pas tenue ici verticalement, prête à assurer la défense féminine. En revanche, si le modeste soupirant abandonne quelques attributs guerriers, il se présente parfois devant sa dame encore armé d'une épée ou en possession d'un bourdon, moins voué au pèlerinage qu'à de transgressives dévotions [Figure 16 et 18].
Au même titre que les louanges textuelles, l'humilité de l'amant agenouillé met en valeur la dame comme principal sujet de la représentation. Il reste cependant actif dans l'exercice de l'hommage où certains gestes équivoque trahissent son impérieux désir et où les symboles virils qu'il arbore rivalisent avec certains emblèmes féminin de pouvoir.

Cette première analyse sérielle consacrée à l'hommage a permis d'observer quelle place est occupée par la dame en tant qu'objet de désir ou sujet de la représentation. *Domina* inspiratrice de gestes hérités de la *Deditio* vassalique, reine, muse du poète ou incarnation allégorique, elle demeure la figure dominante d'un jeu amoureux imaginaire, basé sur des rapports sociaux réels. Représentée le plus souvent debout ou trônant en position de force, elle use d'une gestuelle étudiée, significative de son consentement ou de son refus face aux sollicitations masculines. Elle est également en possession de marqueurs d'autorité, évocateurs son rang et de la supériorité qu'elle détient sur l'amant. Ce dernier est souvent représenté jeune, tantôt timide et plein de déférence, tantôt plus confiant et zélé. De même, il adopte plusieurs apparences, devenant, au gré des descriptions textuelles et de leurs interprétations visuelles, un chevalier, un poète, un clerc ou un pèlerin. Désireux d'établir un contact avec sa dame ou de voir sa prière d'hommage exaucée, il n'hésite pas à se délester de certains attributs guerriers mais conserve parfois des objets révélateurs sa force et sa masculinité.

	Dame		
Gestes et postures	Gestes d'acceptation	Main tendue	Figures 3 et 6
		Paume de la main tournée vers l'extérieur	Figures 4, 6, 8, 12 et 16
	Gestes d'autorité	Index tendu	Figure 3
		Index tendu avec adjonction du majeur	Figure 9
	Manifestation de gêne/refus	Buste/corps détourné de l'amant	Figures 7 et 10
		Paume de la main fortement rejetée vers l'extérieur	Figure 10
		Main tournée vers l'intérieur	Figure 17
		Mains croisées	Figure 14
Attributs et emblèmes	Attributs et emblèmes de pouvoir/autorité	Cheval	Figure 6
		Couronne	Figures 4, 6, 14 et 16
		Chapel de fleurs	Figures 17 et 18
		Trône/siège	Figures 9 et 10
		Baguette	Figure 18

	Amant/chevalier		
Gestes et postures	Gestes d'hommage	En prière	Figures 7, 8, 9, 10, 12 et 16
		Entretenant un lien physique avec la dame	Figures 3, 4 et 6
Apparence	Âge du soupirant	Amant jeune	Figures 6, 7, 8, 9, 10, 16, 17 et 18
		Amant plus âgé	Figures 3 et 12
	Identités visuelles	Chevalier en armure complète	Figure 4
		Poète	Figures 3, 6, 7, 8, 9, 10, 12 et 17
		Clerc	Figure 14
		Pèlerin	Figures 16 et 18
Attributs	Attributs guerriers	Heaume	Figure 4
		Epée	Figures 4, 17 et 18
	Attributs galants	Chapeau	Figures 16, 17 et 18
	Objets de transgression	Bourdon	Figures 16 et 18

Les agissements de la dame, louée par l'amant ou suppliée par le chevalier vaincu, ne sont pas toujours exprimés de façon littérale dans le récit d'origine. Leur portée symbolique est, en revanche, plus importante dans les images, où une série de gestes, de postures et d'attributs, permettent d'identifier cette figure, non plus en tant qu'objet de vénération et de convoitise mais comme l'*ymage* d'une femme aristocratique choisissant seule d'accorder sa *mercy* ou de refuser l'hommage.



Figure 1: Hommage d'Edouard III à Philippe VI de Valois, Les Grandes Chroniques de France de Charles V, Maître du Couronnement de Charles VI, France (Paris), vers 1380, Paris, BNF, Ms. Fr. 2813, f. 357v



Figure 2 (comparative) : Her Brunwart von Oghein et sa dame, Codex Manesse, Zurich, vers 1310-1340, Bibl. universitaire de Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, f. 258v



Figure 3 : Machaut et sa dame, Le Remède de Fortune, Maître du Remède de Fortune, France (Paris), 1350-1355, Paris BNF, Ms. Fr. 1586, f. 54



Figure 4 : Margonde du Noir Chastel agenouillé devant Guenièvre, Lancelot en prose, Evrard d'Espinques et collab, France (Ahun), vers 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 115, f. 380v



Figure 5 (comparative) : Margonde du Noir Chastel devant Guenièvre, Lancelot en prose, Angleterre, vers 1280, Paris, BNF, Ms. Fr. 123, f. 8

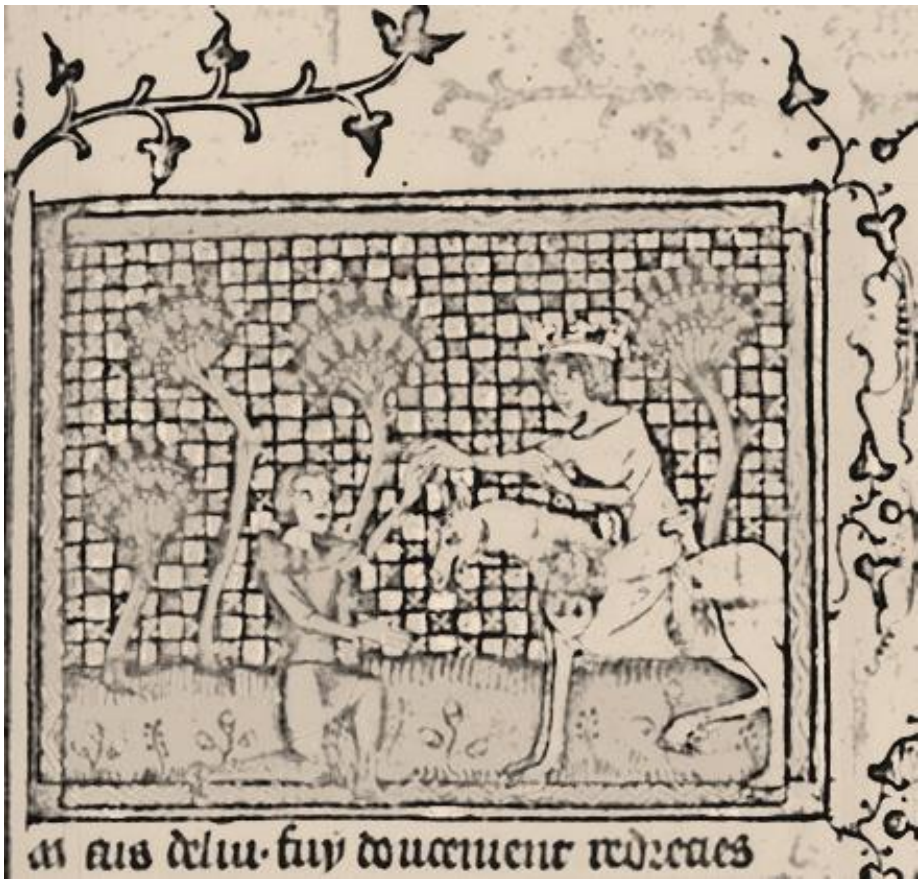


Figure 6 : Hommage, Le Dit du Cerf Blanc, France (Bellême), vers 1380 ?, Paris, BNF, Arsenal ms.5203, f. 156

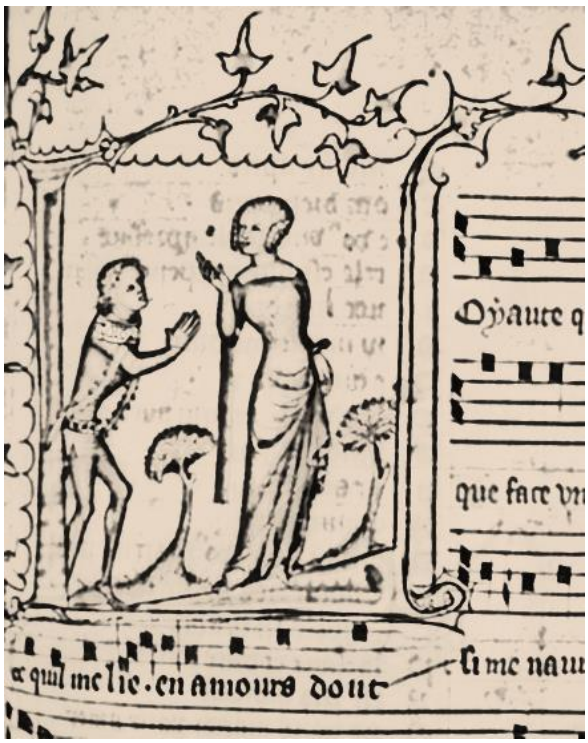


Figure 7 : Machaut et sa dame, Lais, France (Reims), vers 1372-1377, Paris, BNF, Ms. Fr. 1584, f. 367



Figure 8 : Homme agenouillé devant une femme, Bestiaire d'Amour, France (Metz), 1er quart du XIVe siècle, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 308, f. 100



Figure 9 : Le chevalier en hommage devant Connaissance, Le Livre du Chevalier errant, Maître de la Cité des Dames, France (Paris), vers 1403, Paris, BNF, Ms. Fr. 12559, f. 208v

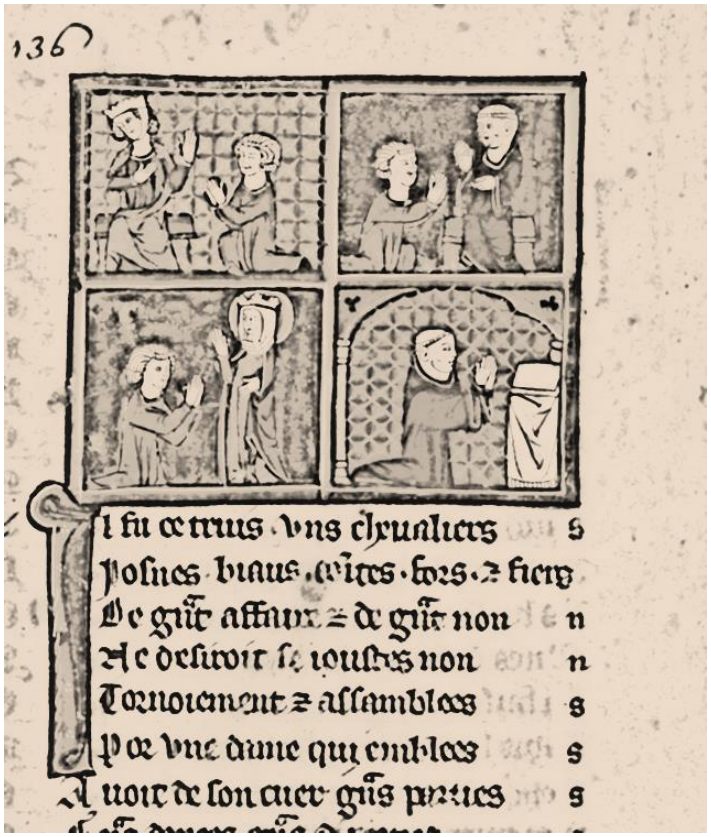


Figure 10 : Le chevalier amoureux, Miracles de Notre Dame, France (Soissons ?), 1ère moitié du XIVe siècle, Paris, BNF, Ms. Fr. 22928, f. 136



Figure 11 (comparative) : Sainte Agnès refusant les avances de Procope, Bible en images, Espagne (Pampelune), 1197, Amiens, Bibliothèque municipale, ms. 108, f. 248

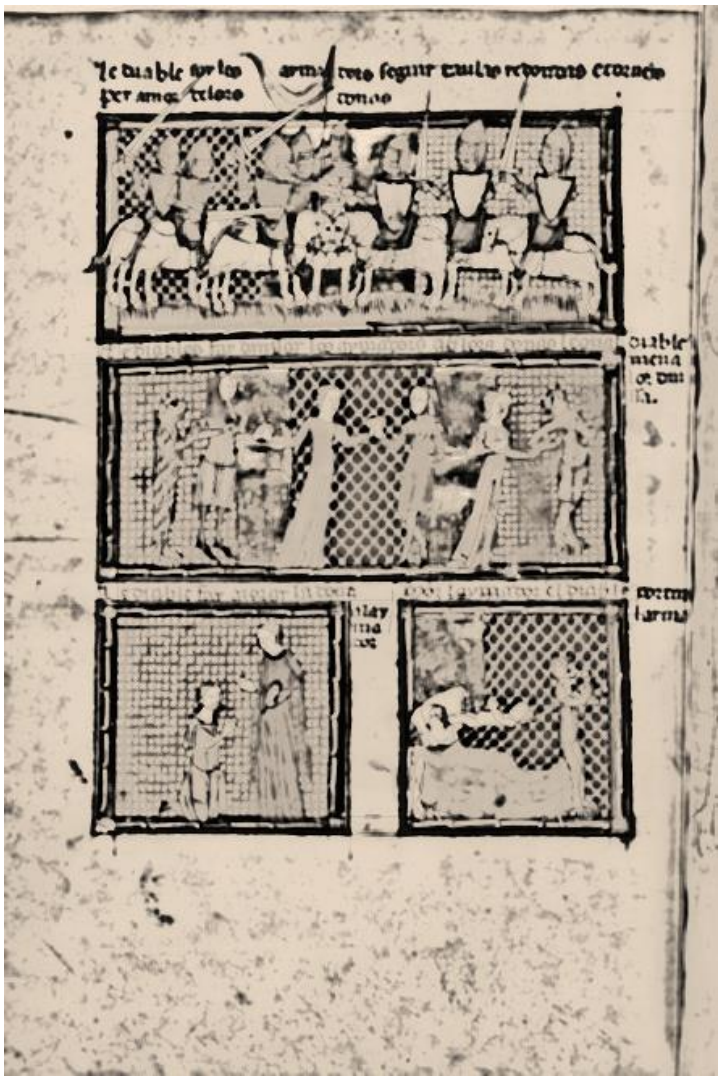


Figure 12 : Le diable tentant un homme par la présence d'une dame, Le Bréviaire d'Amour, France (Languedoc), vers 1330-1340 (?), Paris, BNF, Ms. Fr. 857, f. 197v



Figure 12 (a) : Le diable tentant un homme par la présence d'une dame, Le Bréviaire d'Amour, France (Languedoc), vers 1330-1340 (?), Paris, BNF, Ms. Fr. 857, f. 197v (détail)



Figure 13 (comparative) : Bréviaire d'amour, France (Toulouse), 1er quart du XIVe siècle, Londres, British Library, Royal 19 C I, f. 204v

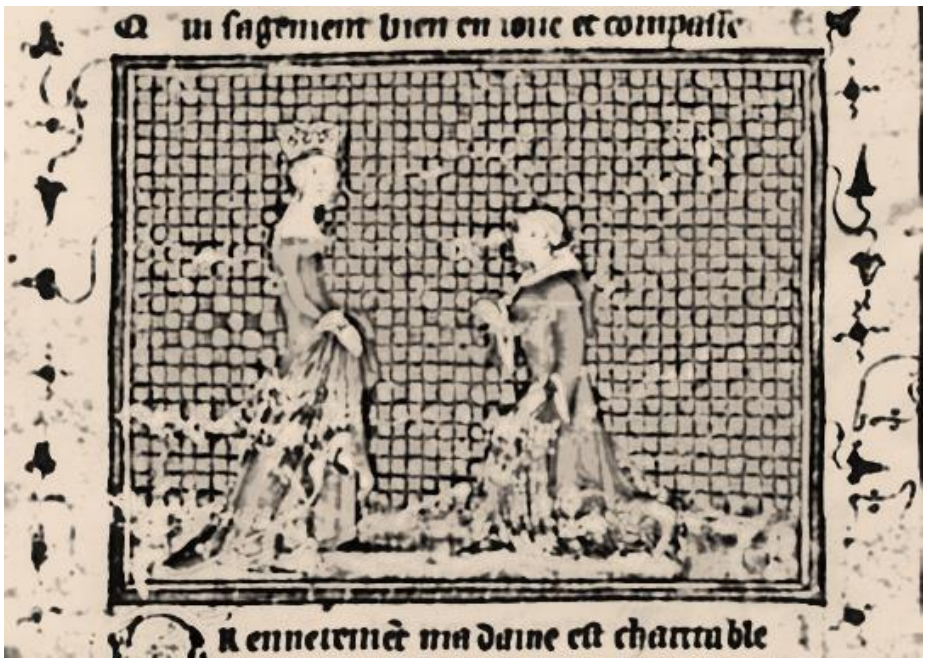


Figure 14 : Machaut agenouillé devant sa dame, Le Dit de la Harpe, Perrin Remiet, France (Paris), vers 1390, Paris, BNF, Ms. Fr. 22545, f. 137



Figure 15 (comparative) : « *Vous ou la mort* », Ecu de parade, Bourgogne, deuxième moitié du XV^e^ siècle, Tempera sur bois, Londres, British Museum

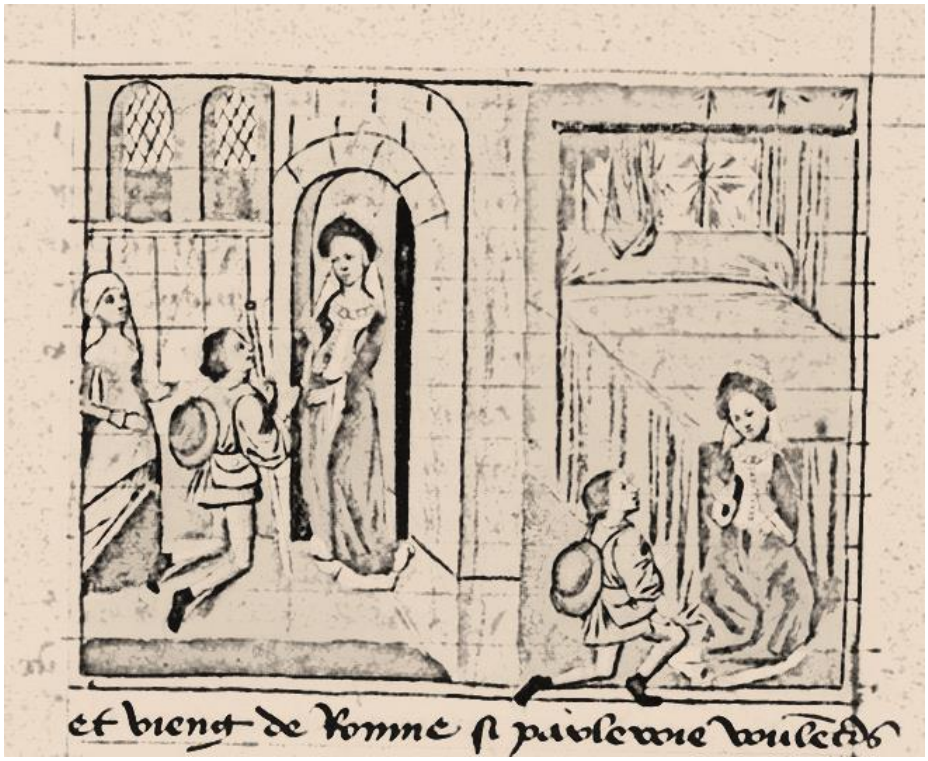


Figure 16 : Fausse Amour déguisé en pèlerin et la Reine Ratio, Les Livres du roi Modus et de la Reine Ratio, Le Songe de Pestilence, Maître de Rambures, France (Amiens), 1485-1490, Paris, BNF, Arsenal ms. 3080, f.108r

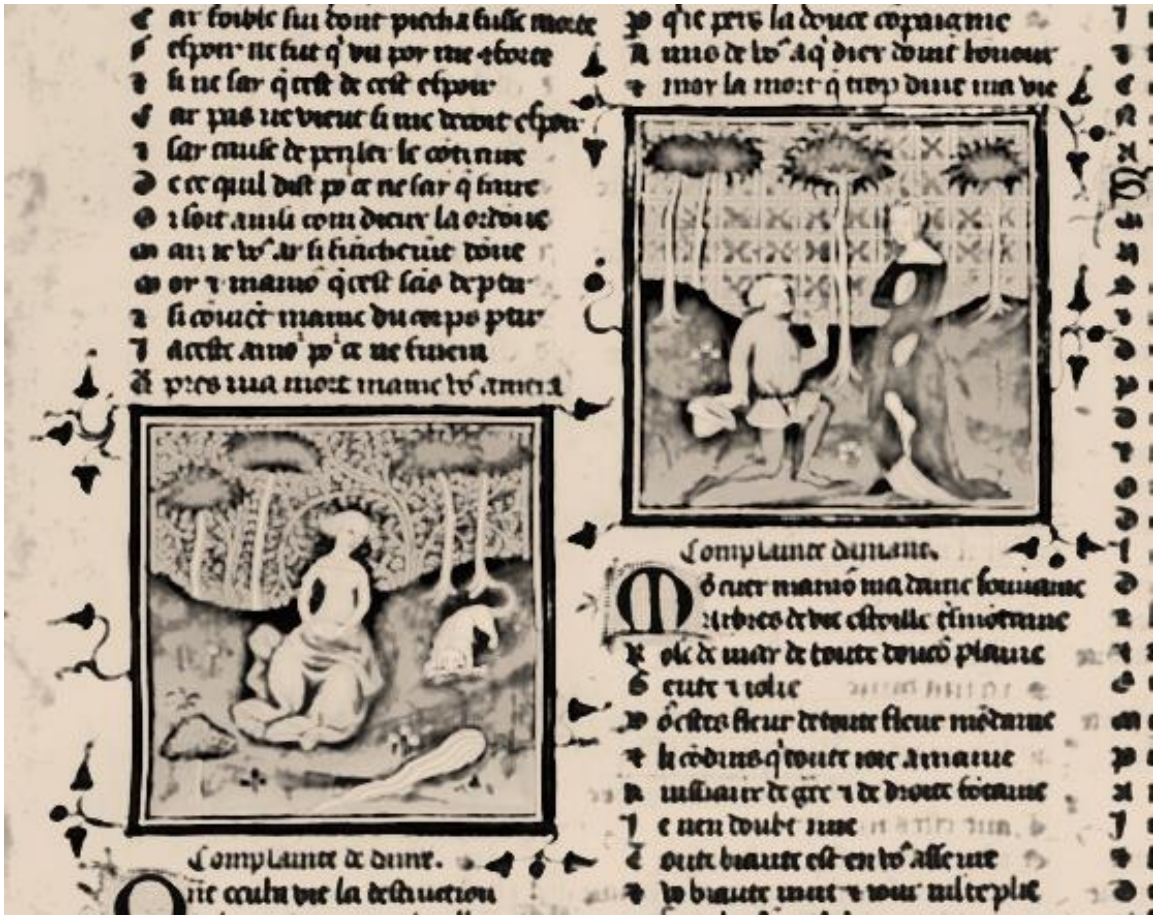


Figure 17 : Complainte d'amant, Complaintes, Maître du Policratique, France (Paris), 4e quart XIVe siècle, Paris, BNF, Ms. Fr. 9221, f. 14



Figure 18 : L'amant arrive au sanctuaire de la Rose, Le Roman de la Rose, Robinet Testard, France (Cognac), vers 1498, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, f. 155



Figure 19 (comparative) : Amant rencontre Richesse, Le Roman de la Rose, Flandres (Bruges), 1490-1500, Londres, British Library, Harley 4425, f. 90v

Chapitre 4 : LA DAME POUR LE MODÈLE CHEVALERESQUE

En 1919, Johan Huizinga qualifie la conception chevaleresque du bas Moyen Âge « d'idéal esthétique […] assumant les apparences d'un idéal éthique » apparenté à la religion et à la vertu[650]. La part de spirituel et de mystique que l'Église tâche de maintenir dans l'exercice de ce modèle est néanmoins contrariée par le goût de aristocratie laïque pour les romans d'aventure. Ces œuvres vantent certes les bonnes manières mais exaltent également le service de la dame et un amour courtois volontiers adultère[651]. Dans une période favorable à un regain pour les valeurs de la *fin'amor* et les exploits chevaleresques, l'élite princière et seigneuriale s'adonne ainsi à des loisirs courtois et des jeux d'armes plus périlleux. Les « dames » ou les femmes de l'aristocratie sont présentes au cours de ces évènements, dans la littérature comme dans les rapports de joutes mis en récit. Elles peuplent également les images des livres d'Heures, ou les miniatures de poèmes allégoriques et de cycles arthuriens historiés. L'étude menée dans ce chapitre questionne la place occupée par les dames dans le milieu aussi courtois que dangereux des divertissements et des luttes chevaleresques. Sont-elles les sujets, les actrices de combats et de chevauchées ou de simples spectatrices, objets-enjeu d'une mise masculine ? Comment, au regard des textes, les images traduisent-elles la manière dont la femme noble et son modèle fantasmé tendent à subir ou à faire face à l'idéal chevaleresque ? Notre corpus se base ici sur vingt-cinq œuvres réalisées entre 1290 et 1498. Si l'analyse des enluminures occupe en majorité notre propos, d'autres supports viennent également renforcer l'étude à titre comparatif. Dans un premier temps, il s'agira d'appréhender le rôle qu'exerce la dame dans les représentations d'un loisir aristocratique : la chasse au vol. Puis, nous tenterons de déterminer quelle place lui réserve l'imagerie des tournois et des Pas d'armes à la fin du Moyen Âge. Enfin, nous enquêterons sur son implication dans les scènes de combat et d'épreuves engageant une chevalerie masculine fictionnelle.

[650] HUIZINGA Johan, *L'automne du Moyen Âge*, Paris, éditions Payot & Rivages, 2002, p. 108

[651] FLORI Jean, « Chevalerie », dans LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, BARTHELEMY Dominique, dir., *Dictionnaire Raisonné de l'Occident Médiéval*, *op.cit*., p. 210-211

I- La chasse, métaphore du jeu amoureux

Phénomène culturel et social propre aux élites aristocratiques, l'art de la chasse est emblématique du renouveau des valeurs chevaleresques qui se développe aux XIV^e^ et XV^e^ siècles. Sa pratique noble, interdite aux vilains, est mise en valeur par une littérature louant la prouesse, l'élégance du corps, de la parole et du cœur[652] ou encore l'excellence aux jeux courtois. Fidèle à une tradition de domination des territoires établie près de cinq cents ans plus tôt, la noblesse féodale du XII^e^ siècle assure, par le biais d'une activité cynégétique de loisir, un contrôle sur les terres cultivées. Cette aristocratie, affectionnant alors la chasse au cerf et la fauconnerie, s'approprie l'espace et le domine[653], recourant, lors des parties, à des chiens et des oiseaux pour auxiliaires. Le lieu de chasse oscille entre une nature aménagée et une jungle primitive emplie d'animaux sauvages. À ce sujet, la littérature de la fin du Moyen Âge est prolixe et il en va de même pour le riche répertoire visuel de certains manuscrits.

1) Une nouvelle représentation de la nature

Conservé à la Bibliothèque Nationale de France, le Ms. Fr. 1586, rassemblant les œuvres poétiques de Guillaume de Machaut ouvre le *Dit du Lion* par la représentation au fol. 103 d'une forêt dense abritant lapins, cerfs, renards ou oiseaux. Prouesse naturaliste réalisée de la main du Maître du Remède de Fortune autour de 1350, cette nature prolifique, dont la limite est cependant fixée par la découverte du château près du bord droit de la composition, symbolise la renaissance du printemps et devient un terrain idéal pour l'accomplissement de la chasse et de la reverdie courtoise. La figuration de la chevauchée courtoise est significative au fol. 81r du ms. Harley 4431 [Figure 20] conservé à la British Library, qui introduit le *Dit de Poissy* dans les œuvres de Christine de Pizan. Dans ce manuscrit daté des années 1410, l'atelier du Maître de la Cité des dames a représenté une assemblée de cinq seigneurs et dames montés chacun sur un cheval. Le vert domine la composition de la miniature, en majorité avec la prairie semée d'arbres. Il est également présent sur la bride d'un cheval blanc, ainsi que sur la robe de la Dame et le pourpoint de l'homme qui ouvrent la chevauchée. La nature ici figurée est plus clairsemée, paraissant presque maîtrisée par l'homme. Entre nature sauvage et contrôle des terres, est-il

[652] STRUBEL Armand, DE SAULNIER Chantal, *La poétique de la chasse au Moyen Âge : Les livres de chasse du XIV^e^ siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 130
[653] MORSEL Joseph, « Chasse », dans GAUVARD Claude, DE LIBERA Alain, ZINK Michel, dir., *Dictionnaire du Moyen-âge*, *op.cit.*, p. 272

juste de parler d'une opposition Ager/Saltus, (sauvage/civilisé), davantage qu'une dualité Nature/Culture ? Denys Cuche rappelle que le terme de « culture » est ancien dans vocabulaire français. Issu du latin *cultura*, il apparaît à la fin du XIII[e] siècle pour désigner une parcelle de terre cultivée[654]. En se basant sur un corpus d'œuvres de *Saint Georges et le dragon*, Georges Didi-Huberman montre également que cet espace perspectif de champs cultivés apparaît, dans certaines peintures de Paolo Uccello notamment, comme le symbole de la conquête sociale, urbaine sur une nature délaissée, non maîtrisée[655]. Mais si, au bas Moyen Âge, la division entre l'humain et la nature semble plus nette, on ne peut affirmer qu'il existe une rupture entre Nature et Culture au sens anthropologiquement moderne où nous l'entendons. L'espace est pensé au Moyen Âge suivant une opposition entre intérieur et extérieur, et non pas suivant les coordonnées cartésiennes, qui constituent notre système de référence implicite. Or, ce dispositif s'insère dans un ensemble de registres homologiques à valeur sociale : l'intérieur est notamment ordonné, sacré, clérical, masculin ; l'extérieur est anomique, diabolique, non clérical et féminin. À l'intérieur de la littérature courtoise, la même opposition est réinterprétée comme celle de la chevalerie (du côté de l'intérieur) et de la seigneurie (extérieure). Le discours courtois vise probablement à démontrer que seuls les principes de la chevalerie fondent un monde harmonieux, et que les pouvoirs de la seigneurie lui sont subordonnés. La chasse entre dans une problématique de pouvoir et de domination sociale[656] sur des territoires, par le biais d'un loisir aristocratique. L'héritage de la représentation d'une nature vierge et dense propre du Ms. Fr. 1586 des œuvres de Guillaume de Machaut se retrouve particulièrement dans le Ms. Fr. 616 du *Livre de chasse* de Gaston Phébus, réalisé au début des années 1400. Malgré une pratique nobiliaire de la chasse depuis le Haut Moyen Âge, il faut attendre la seconde moitié du XIV[e] siècle pour que se diffuse la littérature cynégétique, portée par l'essor des ouvrages didactiques[657]. Ecrits entre les années 1354 et 1379, le *Roman des Déduis* de Gace de la Buigne et *Les livres du roi Modus et de la reine Ratio* d'Henri de Ferrières sont emblématiques d'une pédagogie adaptée à un divertissement nobiliaire. Le premier est un traité faisant l'apologie de la fauconnerie. L'enseignement exposant l'art d'une chasse bipartite avec les chiens et les oiseaux est transmis par l'intermédiaire d'un débat allégorique. Le *Roi Modus* se divise quant à lui en deux parties, le « *Livre des deduis,* » apportant tout d'abord des conseils sur la manière

[654] CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, éditions La Découverte, 2010, p. 10
[655] DIDI-HUBERMAN Georges, GARBETTA Ricardo, MORGAINE Manuela, *Saint Georges et le dragon*, Paris, A. Biro, 1994, p. 64
[656] SCHROEDER Nicolas, « Nature et Moyen Âge : Quelques remarques pour l'histoire de l'environnement et l'écologie en politique », dans *La Nature à l'épreuve de l'Anthropologie*, *Etopia*, Juin 2010, p. 142 à 147
[657] STRUBEL Armand, « Livre de chasse », dans GAUVARD Claude, DE LIBERA Alain, ZINK Michel, dir., *Dictionnaire du Moyen-âge*, *op.cit.*, p. 272-273

de chasser et le « *Songe de Pestilence* », récit allégorique illustrant le combat des Vertus et des Vices. Le *Livre des deduis* accorde une place considérable à la chasse à courre, l'art de traquer gros et petits gibiers, la chasse aux oiseaux, l'archerie ou l'élaboration des pièges. Gaston Phébus s'inspirera largement du traité d'Henri de Ferrières, accordant cependant une place centrale à la vénerie aristocratique[658]. Le *Livre de chasse* ne comporte, en effet, pas de conseil en matière de chasse au vol. Les participants représentés dans les miniatures du Ms. Fr. 616, sont, outre le vicomte de Béarn, autant de veneurs, vétérinaires ou pisteurs, tous masculins. Les dames, elles, sont absentes de cette chasse au gibier. Mais dans la lignée des chevauchées courtoises, la chasse aux oiseaux laisse au sexe féminin une place plus importante. Demandant moins d'implication physique que la vénerie, elle convient donc aux dames et demoiselles[659] et demeure appréciée comme distraction pour mieux faire face à une période de troubles. À travers l'analyse d'une série de miniatures produites aux XIV^{e} et XV^{e} siècles, il s'agit de voir maintenant comment la pratique nobiliaire de la chasse au vol devient une manifestation courtoise mettant en scène un idéel où la dame réinventée s'emploie à jouer plusieurs rôles aux côtés d'un amant.

2) La chasse au vol, loisir des dames nobles

Enjeu de vifs débats d'appréciation esthétique durant la période médiévale, la chasse au vol suscite, dans le milieu aristocratique, autant d'intérêt que sa couronnée « rivale », la vénerie. Afin de la pratiquer, on dresse des rapaces répondant à deux catégories, celle des oiseaux de haut-vol regroupant l'ensemble des faucons, et celle des oiseaux de bas-vol, dont l'épervier et l'autour. L'autourserie subit d'ailleurs un déclin au XIV^{e} siècle, la fauconnerie lui étant largement préférée[660]. Il n'est donc pas étonnant de constater que la plupart des oiseaux de proie présents dans les représentations de la chasse du bas Moyen Âge soient des faucons ou des éperviers, et non des autours. Oiseaux nobles utilisés pour une distraction courtoise certes mais répondant également à un engagement symbolique. L'homme qui le tient sur sa main en chevauchant aux côtés d'une dame, porte ainsi plus haut l'amour qu'il lui témoigne. L'oiseau de proie matérialise donc les aspirations les plus nobles de l'amant[661], et pénètre le langage tant littéraire que figuratif. La dame n'est, de même, aucunement passive. Chevauchant

[658] MENARD Philippe, « Littérature et iconographie: les pièges dans les traités de chasse d'Henri de Ferrières et de Gaston Phébus », dans *La chasse au Moyen Âge. Actes du colloque de Nice (22-24 juin 1979)*, Nice, Centre d'études médiévales de Nice, 1980, p. 160

[659] STRUBEL Armand, DE SAULNIER Chantal, *La poétique de la chasse au Moyen Âge, op.cit.*, p. 153

[660] BENOIST J.-O., « La chasse au vol. Techniques de chasse et valeur symbolique de la volerie », dans *La chasse au Moyen Âge*, op.cit., p. 118-119

[661] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge, objets et sujets du Désir*, *op.cit.*, p. 95

généralement de côté[662], elle guide sa propre monture par la bride dans de nombreuses enluminures. Si le miniaturiste choisit de la représenter faucon au poing, l'oiseau marque, de façon analogue, le témoignage de son amour pour l'amant.

a) Le motif de la « Reverdie » dans la chevauchée courtoise

Les chevauchées courtoises présentant des cavalières au milieu d'une noble assemblée, offrent un pendant aux images de la chasse au vol. Vers 1400, Christine de Pizan écrit le *Dit de Poissy*, mettant en scène le voyage qu'elle entreprend vers le couvent de Poissy pour rendre visite à sa fille. Elle quitte Paris avec une assemblée de nobles, dont plusieurs jeunes filles, à l'attention desquelles elle dresse un portrait élogieux : « *Nous partismes de Paris, nostre voye/ Chevauchames, et moult joyeuse estoie ;/ Si furent ceulx qu'avecques moy menoie/ Et toutes celles,/ Ou il avoit de gentilz damoiselles,/ Doulces, plaisans, gracieuses et belles* »[663]. En ce « *temps nouvel* »[664], celui du Printemps, « *le soleil clerement reluisoit/ Sur l'erbe vert* »[665]. Le chemin est aussi couvert « *De floretes, chascune a l'ueil ouvert/ Vers le soleil qui luisoit descouvert* »[666]. Sur la route, elle est ensuite témoin d'un débat amoureux entre un jeune homme et une jeune femme, dont elle laisse le lecteur juge. Une copie parisienne du *Dit de Poissy*, conservée à la British Library de Londres sous la cote ms. Harley 4431, présente, au fol. 81, une miniature introduisant le dit [Figure 20]. Elle représente l'excursion organisée par Christine de Pizan autour de Paris. Parmi les nobles participants, une dame en robe verte, coiffée d'un bourrelet, prend une place non négligeable au sein de la miniature. En effet, si la femme de lettres est bien à l'initiative de cette chevauchée, elle n'occupe pas la place première, menant bride à l'arrière de la petite assemblée de cour[667]. La demoiselle, en revanche, se positionne presque à hauteur des deux cavaliers qui ouvrent le chemin. L'un deux, coiffé d'un chaperon à crête de coq rouge, se tourne vers elle de trois quart et tend son bras gauche qui disparaît dans le dos de la jeune fille. Le contact noué est ainsi physique, mais passe également par un jeu de regards, attendri par le sourire de la demoiselle. Le vert clair de sa robe, identique à celui des feuillages, est ce « vert gay », symbole de la jeunesse et du renouveau printanier. Il s'oppose au

[662] CONTAMINE Philippe, « Dames à cheval », dans CONTAMINE Philippe, CONTAMINE Geneviève, *Autour de Marguerite d'Écosse*, *op.cit.*, p. 215
[663] *Œuvres poétiques*, éd. ROY Maurice, t.2, 1891, p. 161, v. 61 à v. 66.
[664] *Ibid.*, p. 162, v. 82.
[665] *Ibid.*, v. 83-84.
[666] *Ibid.*, v. 86-87.
[667] Le Maître de la Cité des Dames et les miniaturistes de son atelier appliquent généralement un code figuratif assez récurrent dans la manière de représenter la poétesse. Celle-ci est, en effet, souvent vêtue d'un surcot clos azuré dénudant ses épaules et d'une coiffe à cornes ornée d'un voile blanc. La miniature au fol. 2 du Ms. Fr. 607 par exemple, la représente d'une façon similaire.

« vert perdu », référant à l'inconstance[668]. Bien que d'une tonalité plus sombre, le pourpoint de l'homme avec qui elle partage cette complicité est également teint de ce vert de la *noveleté*. Ces gestes et ces symboles permettent ainsi à la Dame de se hisser presque à égalité avec les meneurs de la chevauchée. L'intérêt renouvelé pour les teintes de vert issues de la nature à la fin du Moyen Âge marque les figurations de scènes courtoises, jusque dans les livres de prière. C'est, par exemple, le cas de la chevauchée aristocratique représentée au fol. 5 du Ms. 65 des *Très Riches Heures du Duc de Berry* conservé à la Bibliothèque du château de Chantilly [Figure 21]. Dans cette enluminure exécutée par les Frères Limbourg aux environs des années 1412-1416, une assemblée de jeunes gens reviennent d'une cueillette de rameaux qu'ils portent autour de la tête ou du cou. Parmi eux, trois femmes arborent des robes teintes de ce même vert clair en accord avec le feuillage des arbustes en fleurs au premier plan. La scène participe à l'ensemble des miniatures en pleine page mettant en scène les douze mois de l'année du calendrier des *Très Riches Heures*. Cette chevauchée aristocratique célèbre ici le mois de Mai et la « reverdie », d'où la volonté d'un accord chromatique symbolique entre les pousses à peine écloses et la jeunesse des demoiselles représentées. Il n'est néanmoins pas simplement question de figurer une scène courtoise ayant pour but de fêter le renouveau du Printemps. Chaque mois du calendrier fait également référence à une scène de la vie contemporaine de Jean 1er de Berry, rappelée par la figuration de son entourage et de ses châteaux[669]. Ces représentations décrivent le raffinement d'une cour pétrie de la culture de son temps. Le mode de vie curiale est ici esthétisé, à des fins politiques. Le livre d'Heures, né d'un essor de la dévotion privée à la fin du Moyen Âge, développe donc une imagerie en accord avec les exigences de son commanditaire[670]. Les miniatures illustrant le calendrier des *Très Riches Heures du Duc de Berry* répondent à la volonté d'un prince de retrouver le quotidien paysan de ses possessions castrales ou de figurer ses habitudes aristocratique au gré de scènes à caractère courtois.

---

[668] PASTOUREAU Michel, « Une couleur en mutation : le vert à la fin du Moyen Âge », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n°2, vol. 151, Année 2007, p. 729

[669] THOMAS Marcel, *L'âge d'or de l'enluminure : Jean de France, duc de Berry, et son temps*, Paris, éditions Vilo, 1979, p. 90. Au centre de l'assemblée de musiciens et d'aristocrate se trouverait, vêtue d'une cottardie verte et d'une coiffe à corne ornée d'un voile blanc, Marie de Berry, fille du prince commanditaire. Arborant une houppelande tricolore noire, blanche et rouge décorée d'or, son fiancé Jean 1er de Bourbon se tourne vers elle de trois-quarts. Le regard qu'il lui adresse n'est cependant pas directement rendu, la jeune femme gardant les yeux baissés par pudeur. L'hypothèse de l'identification du duc de Bourbon par Raymond Cazelles dans CAZELLES Raymond, ECO Umberto, *Les très riches heures du Duc de Berry*, Tournai, La Renaissance du livre, 2001, p. 30, fait cependant débat. A ce propos VILLELA-PETIT Inès, STIRNEMANN Patricia, *Les Très Riches Heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du* XVe *siècle*, Paris, Somogy éditions d'art, 2004, p. 40-43

[670] RECHT Roland, *L'image médiévale : Le livre enluminé*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010, p. 192

b) Mener le jeu courtois à l'intérieur du jeu cynégétique

Mais si les chevauchées nobiliaires ou les représentations cynégétiques trouvent grâce auprès des laïcs dans leurs livres de prières personnels, les livres liturgiques comme les bréviaires disposent également d'un grand nombre d'images « profanes », souvent marginales.
La première scène de chasse au vol qui nous intéresse est, en effet, tirée d'un bréviaire contenant l'office divin célébré à l'Usage de Verdun. Commandé par Marguerite de Bar, abbesse de l'abbaye Saint-Maur de Verdun pour son frère Renaud de Bar, futur évêque de Metz, ce manuscrit fut enluminé à Metz autour des années 1302 à 1305. La bibliothèque municipale de Verdun en conserve sous la côte ms. 107[671], la « partie été » de l'année chrétienne, ce qui pourrait expliquer la présence d'un riche répertoire marginal cynégétique et courtois. Chimères bandant un arc (fol. 2) ou sonnant un cor (fol. 5) côtoient, par exemple, un lièvre attaquant un homme (fol. 96v) sur les rinceaux ou dans les entrelacs du décor marginal. Au-delà des drôleries qui peuplent, par ailleurs, les initiales et les bouts de ligne, la chasse au vol occupant la partie inférieure de la marge du fol. 32 [Figure 22] est autant symbolique dans sa composition que dans les attitudes des personnages. Une dame et un jeune chevalier sont représentés chacun sur un cheval, au milieu d'un décor boisé. Quatre arbres divisent l'espace de façon symétrique, les deux situés le plus au centre de la scène encadrant les chiens lancés dans la traque au gibier. Auxiliaires de la fauconnerie, ces derniers permettaient de quêter les bêtes et d'aider les rapaces à maîtriser les oiseaux de grande taille[672]. À la suite du chevalier, la dame monte de côté son cheval, à l'image des demoiselles lors des chevauchées aristocratiques [Figure 20 & Figure 21]. Elle porte au-dessus d'une cotte dorée un surcot rouge s'accordant avec le ruban maintenant sa coiffe à résille. Sa main droite brandit un fouet, ordinairement en usage pour soumettre la meute de chiens. De sa main gauche, elle tend une couronne de fleurs en direction du chevalier. Ce don, façonné de nature, est autant une évocation du printemps qu'une déclaration d'amour aristocratique héritée du « chapel » d'or des amants royaux. Mais cette couronne peut également symboliser un désir circulaire en perpétuel renouvellement[673]. Le cavalier y répond en se tournant de trois-quarts vers la dame et en lui tendant sa main droite. Vêtu d'une tunique vert clair, il porte sur sa main gauche gantée un faucon. Chevauchant en tête, tenant à son poing le rapace de la chasse au vol, l'amant semble dominer le jeu courtois. Pourtant la composition s'avère dotée d'une sorte de système d'équité symbolique. Les couleurs des vêtements

[671] La « partie hiver » du bréviaire est conservée à la British Library de Londres sous la côte Yates Thompson 8.
[672] BENOIST J.-O., op.cit., p. 121
[673] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge, op.cit*., p. 54-55

correspondent, en effet, à la palette chromatique du concepteur de l'image. Le vert de la tunique masculine rappelant la jeunesse et la passion amoureuse ainsi que le rouge du surcot féminin sont prépondérants dans la scène. Couleur de l'orgueil, de l'interdit et de la faute, le rouge sert également dans un autre contexte médiéval de référence à l'amour-passion, à la fête[674] et à la beauté féminine. Une autre analogie réside dans les attributs de la chasse. Si l'homme dispose du plus noble d'entre eux, le faucon, la dame garde en main le fouet, instrument capable de soumettre[675]. Enfin, les positions et les gestes des amants se répondent en un jeu de miroir. À l'exception des chiens, les symboles de la chasse sont tenus par les amants vers l'extérieur. Le don de la couronne par la dame et le geste d'invitation en retour du chevalier concrétisent la symbolique du rapport courtois. Bien que les sabots des chevaux passent devant la bande terreuse où sont plantés les arbres, les amants sont mis à distance par la végétation. Néanmoins, le lien symbolique entre les deux personnages est signifié par le regard et les gestes qu'ils s'échangent.

Doit-on considérer que la cavalière courtoise chevauchant de côté dispose d'un pouvoir visuel moindre que celui de la dame enfourchant sa monture ? Cette dernière gagne, dans tous les cas, autant sa place dans le répertoire iconographique de la chasse au vol. De même que son cousin de haut-vol le faucon, l'épervier trouve grâce dans l'art cynégétique féminin. Gace de la Buigne rappelle dans son *Roman des Déduis*, non sans ironie cependant, que « *les roÿnes, les princesses/ Les ducesses et les contesses/ Et aussi toutes autres femmes/ Qui sont damoisellles et damez,/ Püent du gre de leur seigneur/ L'esprevier porter par honneur/ Et en avoir le bon deduit*[676] ».

c) La cavalière de l'espreveterie

Une description poussée des techniques de l'espreveterie demeure dans le « *Livre des Déduits* », première partie des *Livres du roi Modus et de la reine Ratio.*

Le début du chapitre consacré à la chasse à l'épervier évoque notamment quatre raisons d'apprécier un tel « *déduit* ». Le fol. 73 met en scène la troisième, toujours exposée de manière didactique : « *c'est ung déduit que chacun puet faire de son avecques dames et damoiselles, où*

[674] PASTOUREAU Michel, JUNOD Philippe, *La couleur : regards croisés sur la couleur du Moyen âge au XXe siècle, op.cit.*, p. 57

[675] Térence Le Deschault propose également une interprétation concernant la présence du fouet dans les images cynégétiques. La dame l'utiliserait pour dompter symboliquement son âme embrasée par l'amour et conserver une attitude digne. Elle serait ainsi dépendante de l'homme : LE DESCHAULT DE MONREDON Térence, « La femme au faucon », *L'image en question*, Genève, Librairie Droz, 2013, p. 157

[676] Gace de la Buigne, *Le Roman des Déduis*, éd. BLOMQVIST, KARLSHAMN, 1951 (« Studia Romanica Holmiensia, III), v. 10407 sq.

chacun et chacune puet avoir son esprevier, et en voler en gibiers. Et doit avoir la dame aucun qui lun puisse bailler son esprevier, quant il aura prins l'aloe (alouette), *ou la pertrix. Et si voit on bien aucunes fois qu'un esprevier, quant il a pris une aloe, qui la raporte sur le poing à son maistre ou à sa maistresse, et quant il le faut, il revient de revol. Et telz espreviers sont appelés espreviers aux dames.*[677] »

Parmi les trente-six manuscrits de cette œuvre, non moins de vingt-deux sont mis en images. Conçu dans un dialogue entre texte et image, le *Livre des Déduits* circule majoritairement en version enluminée et devient rapidement, comme le *Livre de chasse* de Gaston Phébus, un ouvrage à la mode dans les librairies des aristocrates. Le plus ancien volume de l'œuvre d'Henri de Ferrières, le Ms. Fr. 12399, conservé à la Bibliothèque Nationale de France, contient un cycle de soixante-douze miniatures, dont cinquante-sept sont consacrées au traité de chasse. C'est aussi dans ce manuscrit que le cycle illustratif d'origine est le plus fidèlement rendu[678]. Réalisé en 1379 pour Charles de Trie, comte de Dammartin[679] et parrain du futur roi Charles VI, il fut enluminé à Paris par le Maître du Rational des divins offices. La miniature en bas de page du fol. 73 [Figure 23] représente une chasse à l'épervier, menée par une dame et un cavalier[680]. Le titre de rubrication au fol. 72 « *ci devise la maniere de faire son esprevier nouvel voler* », annonce le prochain exposé didactique en matière de dressage des oiseaux jusqu'à la partie de chasse, ultime étape figurée ici. Le cadre naturel dans lequel se déroule la scène reste simplement évoqué par le terrain irrégulier d'une prairie. L'arrière plan est constitué d'un fond uniforme rouge, limitant l'effet spatial mais en accord avec les conventions figuratives encore en vigueur à la fin du XIV^{e} siècle. S'il ne possède pas d'ornements, il reste cependant semé d'oiseaux, éperviers et alouettes en vol. À droite de la composition, deux chiens se font face, affrontés. Cavalière enfourchant sa monture, la dame est vêtue d'un surcot clos bleu azur bordé de blanc, dont les fines coudières s'envolent derrière elle sous l'élan de sa monture au galop. Ses cheveux tressés encadrent ses oreilles en de larges demi-cercles appelés *tremplettes*, comme il était d'usage chez les demoiselles de l'aristocratie jusqu'au début du XV^{e} siècle[681]. Elle tient la bride de sa main droite, tandis que sa main gauche gantée achève le geste ayant permis de

[677] *Les livres du roy Modus et de la royne Racio*, éd. BLAZE Elzéar, Paris, Elzéar Blaze, Faubourg Saint-Martin, 1839, p. 228

[678] VAN DEN ABEELE Baudouin, *Texte et image dans les manuscrits de chasse médiévaux*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2013, p. 67, 72 et 114

[679] On retrouve le blason de la famille Dammartin, *fascé d'argent et d'azur et bordé de gueules*, au fol. 2v du manuscrit.

[680] Elle succède à l'enluminure illustrant le départ pour la chasse au fol. 72v. La dame y est également présente, chevauchant en tête, épervier au poing.

[681] Le surcot clos à coudières et les tremplettes sont également caractéristiques des représentations de la dame de Guillaume de Machaut et de ses suivantes, dans les enluminures du Ms. Fr. 1586 illustrant le *Remède de Fortune*.

lancer l'épervier qu'elle tenait un instant plus tôt. Elle suit du regard le rapace qui vient de capturer une alouette et prend en chasse les trois suivantes. Considérés comme les oiseaux des dames[682], avec pour qualité de revenir souvent « au poing », les éperviers sont également ici secondés par deux chiens qui semblent cependant davantage en train de fureter que de guetter les oiseaux. Coiffé d'un chaperon vert clair, le cavalier qui suit la dame arbore une jacquette, vêtement d'ordinaire à vocation militaire mais également employé pour les joutes sportives[683]. Le reste du corps de son cheval disparait derrière le bord gauche de la miniature, laissant supposer la présence d'autres cavaliers à l'arrière. Ce dispositif visuel renforce l'idée de mouvement, celui la chevauchée et du galop associés à la chasse. L'attitude de l'homme et ses gestes sont identiques à ceux de la demoiselle. Une telle égalité visuelle peut faire songer à une égalité de statut. Mais la dame a un avantage. Elle chevauche en tête et son oiseau a déjà attrapé sa proie alors que celui du cavalier ne fait que l'approcher. Comme dans le manuscrit de Verdun, un mimétisme gestuel s'établit entre la dame et le cavalier. Qu'en est-il de la place visuelle accordée aux figures féminines ? Par sa position et sa participation active à la partie d'espreveterie, la dame du manuscrit parisien domine le jeu de la chasse. Mais si la dame du bréviaire messin [Figure 22] suit le chevalier et ne guide aucun oiseau de proie, le don qu'elle accomplit lui assure la domination du jeu courtois. En l'absence de couronne, le gant porté par la dame dans la chasse à l'épervier [Figure 23] reste un attribut symbolique fort, tout oiseau de proie placé au poing d'une femme constituant, dans l'esprit chevaleresque, un témoignage amoureux[684]. En plaçant les miniatures du Ms. Fr. 12399 en rapport avec leur support textuel, (particulièrement le « *Livre des Déduits* » pour cette étude), on constate qu'une grande majorité des images est composée à partir de passages précis du texte[685]. L'extrait qui nous intéresse ici expose le rôle actif de la dame dans la partie d'espreveterie, que le miniaturiste traduit visuellement par le grand dynamisme déployé par sa figure féminine. Basée sur une action et un moment spécifique du récit[686], l'image y reste étroitement associée mais apporte également des informations nouvelles qui approfondissent le sens du contenu scriptural.

---

[682] TESNIERE Marie-Hélène, *Bestiaire médiéval : enluminures,* Paris, Bnf : Bibliothèque nationale de France, 2005, p. 179

[683] VENIEL Florent, *Le costume médiéval : la coquetterie par la mode vestimentaire : XIVe et XVe siècles*, Bayeux, éditions Heimdal, 2008, p. 126

[684] BENOIST J.-O., op.cit., p. 124

[685] PAGENOT Sandrine, « Le recours au texte pour la création iconographique profane au XIV[e] siècle : le cas d'un traité de chasse (*Livre du roy Modus et de la royne Ratio* de Henri de Ferrières) », dans HERICHE-PRADEAU Sandrine, PEREZ-SIMON Maud*, Quand l'image relit le texte, op.cit.*, p. 273

[686] On peut, par la même, supposer un lien étroit entre le copiste et l'enlumineur.

Le mot « *déduit* », employé au Moyen Âge dans les traités de chasse et les œuvres se référant à cette activité, implique un plaisir vif trouvant pleinement sa place dans les rapports amoureux. Associée à ce terme, la chasse devient synonyme d'une volupté propre à une classe aristocratique et chevaleresque. Outre son contenu didactique, la première partie des *Livres du roi Modus et de la reine Ratio* reste cependant moralisatrice dans le discours des deux allégories souveraines, Modus personnifiant la connaissance et Ratio, avatar de Philosophie[687], porteuse de raison et sagesse. La chasse ne doit pas être pratiquée comme simple loisir noble, mais bien comme un moyen de vaincre l'oisiveté et la paresse en suscitant l'éveil du courage et le goût pour la discipline[688]. Des enseignements et mises en garde qui préparent la lutte contre les Vices du *Songe de Pestilence*.

3) La survivance de la volerie aristocratique dans les livres de prière et de liturgie

a) L'interaction symbolique du couple nobiliaire au sein d'un espace contrôlé

Les enluminures montrant la participation féminine à la chasse au vol usent de récurrences alimentant le *topos* cynégétique traditionnel. Mais au-delà du support textuel, les représentations de la dame dans un tel contexte varient en fonction du choix des peintres ou des exigences des commanditaires.

La miniature du mois d'Août située au fol. 8 du Ms. 65 des *Très Riches Heures du Duc de Berry*, représente le départ pour une partie de chasse au vol [Figure 24]. Elle s'inscrit en cela dans le répertoire visuel d'une culture nobiliaire propre à la commande princière des Fleurs de Lys. Le cortège aristocratique évolue au premier plan sur un chemin longeant une rivière dans laquelle se baignent des personnages et de champs moissonnés par des paysans[689]. À l'arrière plan de la miniature, se dessine le château d'Etampes que Jean 1er de Berry avait acquis en 1400. La tendance naturaliste flamande des frères Limbourg envahit la composition spatiale, traduisant grâce un effet de perspective maîtrisé, la pleine domination des bois, des landes ou des rivières par l'élite princière. En ce qui concerne l'identification des personnages, Raymond Cazelles considère que le couple ouvrant le cortège est constitué du duc et la duchesse

[687] STRUBEL Armand, DE SAULNIER Chantal, *La poétique de la chasse au Moyen Âge, op.cit.*, p. 190

[688] BOUSMANNE Bernard, *Les livres du Roy Modus et de la Royne Ratio*, Art de l'enluminure, n° 38, sept-oct-nov 2011, Quétigny, éditions Faton, p. 4

[689] Alain Guerreau rappelle que les terres cultivées, qui plus est situées à proximités d'étendues d'eaux constituent des zones « intérieures » considérées comme idéales dans la pratique de la chasse au vol : GUERREAU Alain, « Chasse », dans LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, BARTHELEMY Dominique, dir., *Dictionnaire Raisonné de l'Occident Médiéval*, *op.cit*, p. 168

d'Alençon. Quant au second couple à gauche, il s'agirait de Charles d'Orléans et de son épouse, Bonne d'Armagnac, petite-fille du duc de Berry[690]. Parmi les membres du cortège aristocratique, se trouvent donc des femmes, toutes deux duchesses. La première est assise derrière le cavalier qui, guidé par un fauconnier, ouvre la marche. L'homme, vêtu d'une houppelande bleu bordée de blanc, porte au bout de sa main gauche gantée un oiseau de proie, peut-être un faucon. Assise sur le côté, la dame arborant un surcot clos et une coiffe à corne, dispose elle aussi d'un gant à sa main droite. Le bras gauche qu'elle tend pour se tenir au cavalier prolonge la main masculine supportant le rapace. Au pied de leur monture, se trouvent deux chiens, répondant au rôle traditionnel d'auxiliaires en vigueur lors des parties de chasse au vol. L'un d'entre eux, un chien de terrier beige clair lancé dans la course, est représenté dans le prolongement de la dame. Alain Guerreau souligne une analogie entre les rapports animaux et humains, considérant la paire oiseau-chien comme renvoi symbolique au couple homme-femme[691]. Cette évocation se manifeste dans l'image par la présence du rapace tenu par le cavalier et du chien, emblématique de la dame, figurant à ses côtés comme dans de nombreuses représentations de la chasse au vol au XV^{e} siècle.

La seconde dame chevauche également de côté, à l'arrière de la monture du cavalier situé le plus à gauche de la miniature. Arborant une houppelande à freppes agrémentée d'une ceinture, il se tourne de trois-quarts vers sa compagne, faucon au poing. Vêtue d'une robe incarnat rehaussée d'un bandier, Bonne d'Armagnac est, comme la duchesse d'Alençon, équipée d'un gant de chasse. Elles partagent, en cela, le même attribut que la dame représentée dans la chasse à l'épervier du *Livre des Déduits* [Figure 23]. Contrairement à elle cependant, les deux duchesses ne chevauchent pas seules au devant de l'assemblée. Elles précèdent seulement leur époux et apparaissent donc moins actives que la cavalière imaginée.

En l'absence de support textuel, comment néanmoins les dissocier en tant que femmes, du modèle visuel de la dame ? Si leurs vêtements, caractéristiques de la mode aristocratique des années 1400, les replace dans un milieu social déterminé, il est nécessaire de comprendre le choix programme iconographique émis par le commanditaire, pour faire la distinction.

Comme dans la chasse à l'épervier du *Roi Modus,* la croupe du cheval disparait contre le bord gauche de la miniature, laissant imaginer la présence d'autres cavaliers et dames dans le cortège. L'interaction ici amenée par les postures et l'échange des regards du deuxième couple, n'est pas différente de celle présente dans la relation entre la demoiselle et le cavalier au sein de la miniature anglaise illustrant le *Dit de Poissy* [Figure 20] ou chez le couple princier de la

[690] CAZELLES Raymond, ECO Umberto, *op.cit.*, p. 42
[691] *Ibid.*, p. 171

chevauchée aristocratique du mois de mai [Figure 21]. Les miniatures des mois d'Avril, Mai et Août mettent en scène des proches de l'entourage de Jean 1er de Berry. L'atmosphère est galante et l'artiste principal, Jean de Limbourg, ne manque pas d'user de codes propres au registre courtois. Ces trois scènes s'inscrivent néanmoins dans un contexte historique précis, celui des fiançailles de la fille du duc, Marie de Berry, dont la représentation évoque la métamorphose d'un mode de vie curial. La discrétion émanant de l'attitude de Bonne d'Armagnac (que l'on voit yeux baissés) se retrouve d'ailleurs chez Marie. Si les nobles femmes du calendrier des *Très Riches Heures* sont courtoisement mises en scène, l'expression de pudeur adoptée par certaines d'entres elle, rappelle qu'une telle vertu est avant tout encouragée auprès de leur sexe par la morale chrétienne.

b) L'image des amants-chasseurs de la « reverdie » à la fin du XVe siècle

Les représentations de figures féminines dans les scènes de chasse au vol se poursuivent tout au long du XVe siècle, et nourrissent, au gré des œuvres, un idéal chevaleresque qui légitime l'identité aristocratique.

La célébration de la reverdie printanière continue à trouver un écho favorable dans l'imagerie de la chasse au vol illustrant les calendriers des livres d'Heures ou de liturgie. L'association de la chasse et du jeu amoureux trouve également place dans un bréviaire destiné à Charles de Neufchâtel, archevêque de Besançon. Daté des alentours de 1498, le Ms. 69 conservé à la bibliothèque municipale de Besançon a été enluminé à Rouen par le Maître de l'Échevinage de Rouen. Précédant les écrits et miniatures de l'office divin à l'usage de Besançon, le calendrier des mois de l'année chrétienne ouvre le manuscrit, des folios 1 à 12. Le riche décor marginal qui les compose, animé de gerbes de fleurs ou d'animaux drolatiques, comporte également vingt-quatre médaillons. Ceux-ci contiennent aussi bien des signes zodiacaux que des scènes de la vie quotidienne ou à caractère courtois. La plus emblématique, une chasse au vol, se trouve au fol. 5 [Figure 25], sur la colonne marginale de droite. Le médaillon dans lequel elle s'insère épouse une forme de cœur, resserrant l'attention sur un couple à cheval. Le rouge, le bleu et le vert dominent la composition, cette dernière couleur étant employée dans la représentation d'une nature rappelée par une prairie et un arbre dont le traitement s'inscrit d'ores et déjà dans la tendance naturaliste du XVIe siècle. Habillé d'un mantel et coiffé d'un chapeau de feutre, le cavalier tient sur sa main droite gantée un faucon aux ailes déployées, prêt à prendre son envol. Dans une attitude tendre, il se tourne de trois-quarts vers la dame assise derrière lui et lui adresse un regard. La proximité des visages évoque ainsi l'intimité. Celle-ci, vêtue d'une robe rouge et

d'un chaperon noir[692] répond par un sourire de consentement. Au sol, dans le prolongement de sa robe, un lévrier s'élance, prêt à traquer le gibier. Il précède un second chien courant à l'avant de la monture.

L'emploi du rouge et du bleu restent majoritaires dans les compositions du Maître de l'Échevinage de Rouen. À cet emploi de couleurs chatoyantes s'ajoute l'or qui intervient pour modeler les vêtements par plusieurs séries de hachures[693]. On les retrouve ici sur le revers du manteau de l'homme, dans ses cheveux ou le long du chaperon de la dame. L'or met également en relief le gant de fauconnerie et les plumes du rapace, comme pour accentuer leur symbolique première dans l'accomplissement de la chasse au vol. Les étoiles dorées constellant la voûte céleste ont d'ailleurs été accentuées par le Maître autour de ces attributs.

La dame ne porte aucun de ceux là mais son emblème, le chien, reste à ses côtés dans la chevauchée. Les positions et les regards échangés par les amants de ce manuscrit tardif restent similaires à ceux du second couple aristocratique présent dans la miniature du mois d'Août des *Très Riches Heures du Duc de Berry* [Figure 24(a)]. Les attitudes et les interactions homme/femme, cavalier/dame, sont plus généralement semblables dans la plupart des images étudiées [Figures 20, 21, 22, 24, 25]. La chasse au vol du bréviaire rouennais reste cependant resserrée par les bords du médaillon autour des amants à cheval, accordant une place première au rapport amoureux servant l'idéal chevaleresque.

Loisir destiné avant tout à mettre en avant une culture nobiliaire, la chasse au vol comme art cynégétique ouvert aux dames reste ancré dans un rapport de séduction entre féminin et masculin. Dans cette étude, trois principales caractéristiques se détachent pour la compréhension des relations entre les personnages et la place qu'ils occupent dans la mise en scène du jeu courtois. La première, des plus importantes, regroupe l'ensemble des positions/attitudes/gestes et regards entre amants ou cavalier et dame. La deuxième est déterminante dans la répartition des attributs cynégétiques, oiseaux de proie compris. Enfin, le choix des couleurs employées par le miniaturiste dans le traitement des vêtements peut fournir une compréhension symbolique supplémentaire autour de la question de l'égalité du statut homme/femme.

Quelle soit une femme identifiable de la noblesse ou une dame dont la représentation alimente un certain *topos* figuratif, sa place dans l'art visuel de la chasse au vol aux XIV^{e} et XV^{e} siècles

[692] Le chaperon noir est porté par des dames de l'aristocratie aux alentours de 1490-1500 et connaît une évolution dans les décennies suivantes. La reine Anne de Bretagne est notamment représentée avec cette coiffe dans les miniatures du Ms. Latin. 9474 réalisé vers 1503, qui accompagnent ses *Grandes Heures*.

[693] RABEL Claudia, « Artiste et clientèle à la fin du Moyen Age …», *op.cit*., p. 49

répond à un ensemble de répétitions et de variations identifiables au regard d'une approche sérielle.

Figure 25	Sans instrument de chasse et oiseau au poing	Possédant un instrument de chasse et/ou un oiseau au poing	Figure 22 Figure 23 Figure 24
Figure 20 Figure 21 Figure 22 Figure 24 Figure 25	Chevauchant de côté	Enfourchant sa monture	Figure 23
Figure 20 Figure 21 Figure 22	Chevauchant à l'arrière d'un cavalier ou au milieu d'un cortège	Ouvrant la marche	Figure 23
Figure 24 Figure 25	Assise derrière un cavalier	Disposant d'une monture	Figure 20 Figure 21 Figure 22 Figure 23

Trouvant une place dans l'imagerie des livres d'Heures, des bréviaires ou des traités de chasse, la cavalière de la chasse au vol n'occupe pas pour autant la place limpide de sujet dominant l'ambigüité du jeu cynégétique. Dans le *Dit de l'Alérion*, Guillaume de Machaut apprend, par comparaisons entre procédés de volerie et registre courtois comment conquérir l'amour et le préserver, mais également à quel point dresser un oiseau et le prendre par des pièges revient à courtiser une jeune fille : « *Einsi deveroit amans faire/ Qui averoit en son affaire/ Tendu la prise de manière,/ Tant en bel samblant comme en chière,/ Drecie emmy acoustumance/ De porter adès revence/ A sa dame especiaument/ Et a toutes generaument,/ S'eüst ens mis le gent oysel/ Do quel usent maint damoisel…* [694]». Qualifiée elle-même de « prise », la dame mondaine revient, tel le rapace dressé, toujours à son ami. Le rapace peut également signifier le côté demi-sauvage de l'homme dans l'art et la littérature médiévale. De la même façon que le faucon apprivoisé pour chasser doit garder des traits sauvages afin de pouvoir capturer des gibiers, la force, la virilité et la fertilité de l'homme sont considérés comme des qualités

[694] *Œuvres de Guillaume de Machaut*, vol. 2, éd. HOEPFFNER Ernest, Paris, Firmin Didot, 1908, p. 267, v. 793 à v. 802

essentielles pour la vie conjugale et le bon fonctionnement des collectivités au Moyen Âge tardif. Si le répertoire visuel de la chasse ne présente pas toujours la femme/dame comme un objet, celle-ci reste malgré tout dans le jeu cynégétique l'objet d'une conquête parfois de longue haleine[695]. Proches, éloignées ou détachées d'un contenu scriptural, les images de la chasse au vol renseignent sur un phénomène social typiquement aristocratique. Réunissant des étendues boisées pouvant également faire l'objet de défrichements, des prairies ou des champs intégrés dans l'espace seigneurial, la nature contrôlée par les élites devient un cadre propice à l'accomplissement d'un système culturel de codes et symboles. Quant à ces demoiselles prenant part à un noble cortège, ces dames maîtresses d'un rapport courtois ou ces cavalières fauconnières élançant leur monture en tête d'une assemblée, elles assurent un rôle majeur au sein d'un univers d'ordinaire masculin. Le textuel, le visuel et le sociétal les conforment cependant à un modèle, celui de l'idéal chevaleresque.

II- De la fiction au réel, la dame dans les représentations des tournois et Pas d'Armes

Le répertoire visuel des derniers siècles du Moyen Âge, est également riche de scènes réinterprétant, pour les besoin de la fiction, la pratique bien réelle des jeux d'armes, prisés par classe nobiliaire. Parmi ces pratiques, le tournoi se développe au XI^{e} siècle, au moment où se restructure l'aristocratie. Il s'agit, dans un premier temps, d'affrontements en rase campagne entre deux groupes de guerriers armés de lances, sur le modèle des batailles rangées. Fréquentés par les jeunes aristocrates et aspirants chevaliers, ces rassemblements mettent en application une pratique reposant sur un rite de « marge », partie intégrante d'un rite de passage de la jeunesse vers l'âge adulte et l'accomplissement de l'exercice du pouvoir[696]. Dès le XII^{e} siècle, ces manifestations revêtent une dimension politique comprise entre la puissance économique du prince organisateur du tournoi, et le prolongement des affinités lignagères démontrant, dans le cadre de batailles rangées, l'autorité militaire de quelques barons. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de dissuader un potentiel adversaire politique par la démonstration d'aptitudes offensives[697].

---

[695] CHARLES Corinne, « Femmes et objets : plaisirs, fantasmes et conventions de l'amour médiéval », dans « *Plus est en vous » : images de la femme au Moyen-Âge (XIII^{e}-XV^{e} siècle), op.cit.*, p. 15

[696] MORSEL Joseph, « Tournoi » dans GAUVARD Claude, DE LIBERA Alain, ZINK Michel, dir., *Dictionnaire du Moyen-âge, op.cit.*, p. 1398

[697] GONTHIER Nicole (dir.), *Le tournoi au Moyen Âge*, Cahiers du centre d'histoire médiévale, Numéro 2, Université Jean Moulin – Lyon 3, 2003, p. 8-10

Les motivations du tournoi évoluent encore au siècle suivant. Le tournoi offre alors un modèle permettant à la fois au combattant de démontrer sa valeur militaire et de faire montre de vertus courtoises envers une dame aimée. L'inspiration pour la littérature en langue vulgaire, et notamment celle traitant de la « matière de Bretagne » favorise cette mutation. Le roman arthurien met, en effet, en scène un type nouveau de héros, le *chevalier errant* qui, au nom d'un idéal d'amour et d'aventures, ne cesse de se surpasser. Lancelot incarne d'ailleurs ce chevalier modèle rassemblant vertus guerrières et valeurs courtoises au sein d'un imaginaire moralement ambigu[698]. La noblesse lettrée va alors assimiler à la pratique des jeux d'armes cet idéal de perfection. Au XIV^e^ siècle, la culture chevaleresque accroit cette volonté par le développement des ordres de chevalerie voués à l'honneur des dames. Depuis la fin du Moyen Âge central, les dames assistent d'ailleurs en grand nombre à ces tournois, comme c'est le cas pour celui tenu à Chauvency en 1285. Venues encourager leur champion, elles peuvent aussi user d'un droit de faveur appelé *Merci des Dames*. Dans sa ballade *Avis du tournoi donné à Saint-Denys par le roi Charles VI*, datée de mai 1389, Eustache Deschamps conseille ainsi les galants tournoyeurs : « *Servans d'amours, regardez doucement / Aux echaffaux anges de paradis./ Lors jousterés fort et joyeusement, / Et vous serez honnorez et cheris*. »[699]. Le modèle « armes et amour » se pérennise au XV^e^ siècle dans un type d'affrontement hérité des tournois-spectacles, le Pas d'armes. Armand Strubel voit en ce type de joute la forme la plus théâtralisée du tournoi, mais aussi la plus influencée par la littérature arthurienne dans sa mise en pratique symbolique[700]. Ces évènements festifs où l'élite masculine entre en représentation, se déroulent suivant un fil conducteur romanesque. Une volonté politique régit également l'organisation de ces Pas, leur déroulement et leur mise en récit montrant l'apport culturel et la valeur chevaleresque d'un seigneur ou d'un prince, comme dans le cas du *Pas de Saumur*. Mériter ou conserver l'amour d'une dame est l'enjeu central de ces joutes se déroulant dans la suite de la tradition courtoise. Mêlant une dialectique de l'honneur au discours amoureux, le Pas renforce, comme le souligne Gabriel Bianciotto, le rapport entre l'amour et les armes et « affirme leur équivalence et leur enrichissement mutuel »[701]. La dame pour laquelle s'affrontent héros et seigneurs n'est-elle cependant que la spectatrice de son propre enjeu, une

[698] FLORI Jean, « Chevalerie », dans LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, BARTHELEMY Dominique, dir., *Dictionnaire Raisonné de l'Occident Médiéval*, *op.cit*., p. 211

[699] Marquis de Queue-de-Saint-Hilaire, *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, t. 3, Paris, Librairie Firmin Didot, 1878, Ballade n° 444, p. 255-256

[700] STRUBEL Armand, « Les pas d'armes : le tournoi entre le romanesque et le théâtral », dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui : Moyen Âge et Renaissance*, Actes du 115ème congrès national des sociétés historiques et scientifiques (Avignon, 1990), Paris, éditions du CTHS, 1991, p. 273

[701] BIANCIOTTO Gabriel, « René d'Anjou et les chevaliers d'Arthur », dans GONTHIER Nicole (dir.), *Le tournoi au Moyen Âge, op.cit*., p. 122

figure idéalisée dans le cadre de cet affrontement symbolique ? En considérant le contenu textuel et visuel de manuscrits exécutés entre 1290 et 1495, nous allons à présent tenter de déterminer quelle place les représentations réservent aux dames représentées dans les enluminures des tournois et Pas d'armes, entre fiction chevaleresque et ambitions culturelles au service d'un pouvoir politique réel.

1) La dame des hourds : de la *mercy* au jugement courtois

Les XIV^e^ et XV^e^ siècles correspondent donc à cette période où les tournois et les joutes évoluent à la croisée de plusieurs univers ; celui où d'anciennes stratégies seigneuriales se mêlent au pouvoir culturel et festif de la cour, mais aussi celui où le chevalier lettré place ses armes au service de l'honneur, de vertus morales, de valeurs courtoises. Il s'agit, comme le rappelle justement Sébastien Nadot, du carrefour entre un milieu masculin brutal et un autre régi par des rapports humains codifiés[702]. Au cœur de ces manifestations devenues des divertissements nobiliaires réglés, les dames jouent un rôle majeur d'ores et déjà depuis les hourds où elles assistent aux affrontements chevaleresques dont elles représentent l'enjeu symbolique.

Dans une copie des *Grandes Chroniques de France,* le Ms. 867 (Chantilly, Musée Condé), une miniature au fol. 446 [Figure 26] montre une scène de tournoi à laquelle participe le roi Charles V. Les marges du folio sont ornées de brins de vigneture aux feuilles bleu, rouge et or et de ronds vrillés. Ce décor court le long d'une baguette s'y enroulant parfois, parallèlement au bord gauche de la miniature. Le roi est reconnaissable sur la droite de l'image, par son heaume couronné, ainsi que grâce au bouclier azur parsemé de fleurs de lys qu'il utilise pour contrer la lance de son assaillant. Les armoiries sont souvent adoptées par les participants des jeux d'armes afin de rappeler leur lignage mais aussi de les valoriser en tant qu'individu, particulièrement au Moyen Âge tardif lorsqu'elles se multiplient. Dans les images, elles agissent davantage sur le lecteur-spectateur comme un marqueur visuel permettant d'identifier le jouteur. À l'arrière-plan des combats, depuis les hourds, des dames observent le tournoi. L'enlumineur, peut être le Maître de Virgile[703], a limité le cadre de sa composition à une tribune exclusivement féminine, dont le fond ornemental pourpre est orné de rinceaux d'or. Cette assemblée de dames est dominée par la figure centrale de la reine Jeanne de Bourbon,

[702] NADOT Sébastien, *Rompez les lances ! : Chevaliers et tournois au Moyen Age*, Paris, éditions Autrement, 2010, p. 14

[703] Cette identification fut proposée en 1991 par Anne Hedeman, de même que la datation du manuscrit aux environs de 1400-1405, dans HEDEMAN Anne, *The Royal image : Illustrations of the Grandes chroniques de France 1274-1422*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California press, 1991, p. 206-207

représentée dans le prolongement de la rencontre frontale entre le cheval du roi et celui de son adversaire. Au-delà de toutes les autres dames, la reine peut accorder la plus influente des grâces. Ses cheveux tressés encadrant les oreilles sont coiffés en *tremplettes*, comme ceux deux autres dames. La représentation de cette coiffure en usage chez les demoiselles de l'aristocratie jusqu'au début du XVe siècle, fait sens avec la date d'exécution du manuscrit aux alentours de 1400.

a) Vertus féminines et psychomachie dans les tournois

Outre les chroniques historiques, certaines enluminures issues de copies de récits et poèmes allégoriques offrent également aux yeux du lecteur des tribunes exclusivement féminines. C'est notamment le cas pour la scène du tournoi des vices dans le Songe de Pestilence. Le second des Livres du roi Modus et de la reine Ratio écrit par Henri de Ferrière entre 1354 et 1379 est un récit allégorique racontant les malheurs du temps et la quête destinée à les repousser en combattant un Diable et des vices souverains. Une joute entre Faux Espoir et Vaine Gloire, deux vices personnifiés en chevaliers, est narrée dans le cent-cinquante-huitième chapitre du Songe, des vers 71 à 78. L'auteur conte ainsi comment à la première joute « *l'aisné filz Presumption, qui avoit non monseigneur Guiller Faus Espoir, et jousta a Vaine Gloire et rompi sa lance. Et Vaine Gloire le feri de sa lance tellement que il le reversa sus la croupe de son cheval*[704] ».

Le tournoi des vices fait l'objet d'une représentation au fol. 112 du Ms. Fr. 1297 (BnF) [Figure 27]. Destiné au connétable de France Louis de Sancerre, ce volume fut décoré en 1395 à Paris par le Maître du second Roman de la rose de Jean 1er de Berry. L'artiste y figure, dans toute la partie supérieure du feuillet, la joute entre Faux Espoir et Vaine Gloire. Le traitement de l'enluminure entretient une proximité immédiate avec le contenu textuel. Vaine Gloire est représenté à gauche, coiffé d'un heaume couronné. La lance qu'il tient dans sa main droite est déjà brisée en deux morceaux. À droite, Faux Espoir a perdu la sienne et tombe à la renverse sur son cheval. Une différence avec le texte demeure cependant notable en ce qui concerne l'identité des spectateurs du tournoi. Dans cette enluminure, la reine Ratio observe la joute depuis une tribune délimitée par un décor architecturé, en compagnie de deux autres dames. Les vers du Songe sont en revanche plus équivoques, mentionnant simplement des « *dames et*

[704] TILANDER Gunnar, *Les livres du Roy Modus et de la Royne Ratio*, Paris, Société des anciens textes français, 1932, p. 47, v. 73 à 78

damoiseles sus les eschaufours[705] ». La reine Ratio est d'ordinaire représentée sur les images du tournoi des vices, parfois en compagnie du roi Modus[706]. Dans la miniature du Ms. Fr. 1297, elle occupe une position centrale depuis la tribune, en l'absence de son époux spectateur. Vêtue d'une cottardie rouge, elle porte également une couronne indiquant son statut royal. Tout en s'entretenant à propos du sort des tournoyeurs, elle désigne de sa main droite la chute de Faux Espoir. À ses côtés, une dame désigne de l'index l'endroit où se brise l'arme de Vaine Gloire. Conservé au British Museum de Londres et daté de 1320, un coffret en ivoire parisien contient sur son couvercle une scène de tournoi où une dame spectatrice pointe également son index vers l'emplacement où se croisent les lances des chevaliers en lice [Figure 28 (comparative)]. Dans la joute allégorique du manuscrit parisien, la défaite d'un vice ne rend pour autant l'autre entièrement vainqueur. En effet, les dames, telles des vertus, renforcent la valeur positive de cette psychomachie en révélant les défaillances d'une chevalerie félonne.

D'autres représentations de psychomachie issues de copies enluminées du *Champion des Dames* rendent victorieux le camp des vertus. C'est le cas de la joute entre Franc Vouloir et Dépit Cruel au fol. 9v du Ms. Fr. 12476 (BnF). Cette copie du poème fut enluminée à Arras en 1451 par le Maître du Missel de Paul Beye pour le duc de Bourgogne Philippe le Bon. Des vers 945 à 1000 du premier livre, Franc Vouloir, champion de la cause des dames affronte Dépit Cruel, champion de Malebouche, l'ennemi des femmes. La miniature située en bas du feuillet montre l'instant précis où « *Franc Vouloir contre ly/ Baisse la lance roidement./ Et certes pas il ne faly/ Car il l'assena tellement* (à Dépit Cruel)*/ Qu'il lui emporta plainement/ La visiere et lui creva l'oeul...* »[707]. Franc Vouloir est représenté à gauche [Figure 29], armé d'un écu azur et vêtu d'un tabard sinople écartelé de cœur de gueules et d'yeux d'argent. Il élance Ardent Désir, son cheval harnaché de gueules en direction de son adversaire, dont l'armure et le heaume sont hérissés de broches de fer, et lui perce l'œil de sa lance brandie à l'horizontal. Le cheval noir de Dépit Cruel est figuré à terre, blessé. Son état répond visuellement à un second temps du récit où Franc Vouloir « *... la pance lui pourfendy./ Et le cheval tout estourdy/ A revers a terre tumba* » [708]. Les noms de chacun des personnages présents sont insérés à l'intérieur de l'image, afin de faciliter pour le lecteur-spectateur, la compréhension d'un contenu visuel exécuté en lien étroit avec le texte. Derrière les palissades de bois délimitant le champ clos, les partisans de deux camps assistent au combat. Celui de Franc Vouloir, à gauche, est composé de quatre dames,

[705] *Ibid*., p. 47, v. 72
[706] comme au folio 121 du ms. 10218-19 conservé Bibliothèque Royale de Belgique.
[707] Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, éd. DESCHAUX Robert, tome 1, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, p. 45, v. 977 à 982
[708] *Ibid*., p. 46, v. 996 à 998.

dont au premier plan Raison vêtue d'une robe bleue et coiffée de cornettes, ainsi que Prudence, arborant une robe rouge et une coiffe à *bourrelets*. Seule figure masculine du camp de Franc Vouloir, le Dieu Amour observe le combat à distance. De l'autre coté du champ, à droite, Malebouche, Bref Conseil et deux autres personnages masculins assistent à la défaite de leur champion. Franc Vouloir, vertu incarnée en chevalier ne remporte pas ici une simple victoire personnelle. Il est avant tout bras armé de quatre autres vertus, personnifiées en dames. Ce sont elles qui l'habillent de son armure et lui donnent les armes pour affronter les suppôts de leur ennemi Malebouche. Peu avant le combat, Raison lui parle notamment en ces termes : « *Hardy champion, entendez/ A vous ainsy que je feray,/ Et aultre servant n'attendez/ Car baudement vous serviray.*[709] ». Aux côtés des dames, Amour occupe une place double, celle de « l'arbitre » favorable à la cause des femmes mais aussi cette figure masculine ambiguë à qui l'amant-chevalier rend un hommage similaire à celui accordé à une dame, thème fréquemment représenté dans les images à caractère allégorique[710]. La victoire sur Dépit Cruel est aussi représentative de l'engagement littéraire de Martin Le Franc. Par la chute de ce chevalier médisant envers les femmes, c'est la parole misogyne de Jean de Meun qui se trouve symboliquement renversée. Cette réponse du poète normand à la seconde partie du *Roman de la Rose* fait donc preuve, selon les copies de l'œuvre, d'une pertinence à la fois textuelle et figurative. La défaite de Faux Espoir [Figure 27] trouve un certain écho visuel avec celle de Dépit Cruel mais, dans le cas de la miniature du Ms. Fr. 12476, la force positive de la psychomachie se matérialise dans le triomphe du champion des vertus, pour l'essentiel féminines.

b) Maîtresse des cœurs, souveraine des lances

La poétique de la fin du Moyen Âge est également alimentée par le *topos* de la quête amoureuse. Dans *Livre du duc des vrais amants,* Christine de Pizan conte l'amour interdit entre le jeune Duc des « vrais amoureux » et une princesse royale déjà mariée. Un épisode du récit retient notre attention, celui d'un tournoi organisé par le duc. Il y invite la princesse parmi vingt autres dames « *Sus eschaffaulx bien parez/ Estoient, les belles nées,/ En couronnes atournées,/ Vint dames a blonde trece*[711] », et prend part aux combats afin de démontrer sa bravoure

[709] *Ibid*., p. 41, v. 877 à 880.
[710] Le *Roman de la Rose* Paris, BNF, Ms. Fr. 12559, f. 6r ou encore le *Livre du cœur d'amour épris* Paris, BNF, Ms. Fr. 24399, f. 109v
[711] Christine de Pizan, « Le livre du duc des vrais amants », *Œuvres poétiques*, éd. ROY Maurice, t.3, 1886, p. 220, p. 89-90, description des dames v. 1005 à 1020

chevaleresque et de conquérir le cœur de celle qu'il aime[712]. La scène est notamment représentée au fol. 71v du Ms. Fr. 836 (BnF) [Figure 30]. Les marges sont décorées de brins de vigneture doublés, émergeant directement du cadre de miniature. Une alternance de ronds d'or vrillés et d'araignées agrémente l'ensemble. Ces motifs, disposés en lien étroit avec l'image, sont caractéristiques du travail des ornemanistes dits « à la vigne d'or », évoluant dans l'atelier de Christine de Pizan vers 1400[713]. De nouvelles innovations sont ainsi apportées à la tradition du décor marginal à feuilles de vigne, en usage depuis le XIV^{e} siècle. Au sein de la miniature, l'espace de représentation est délimité par une tribune à toit de tuiles orange entourant le champ clos. À l'intérieur de celui-ci, les chevaliers s'affrontent deux à deux. Ceux de gauche sont montés sur des chevaux blancs. Ils disposent d'écus, harnais et lances azurés et portent une houppe d'or sur leur casque. Il s'agit de l'équipe du duc des vrais amants, lui-même représenté au premier plan. Sur la droite, leurs adversaires chevauchent des montures grises et arborent le rouge pour couleur. Les hourds sont occupés par huit des vingt dames mentionnées dans le texte. Le discours du duc dont Christine de Pizan se fait l'interprète est d'ailleurs très élogieux envers ces « *déesses du ciel venues* ». Mais celle qui retient son attention est « *la souveraine et maistresse* », la princesse dont il est épris. Le Maître d'Egerton qui enlumina cette partie du volume à Paris vers 1407 représente la princesse au centre de la tribune, vêtue d'une cottardie rouge et coiffée de *cornettes*, comme deux des dames qui l'entourent. Bien que cette représentation ne la différencie pas physiquement des autres figures féminines, sa position centrale ainsi que son geste rappellent l'importance de son statut. Elle est, en effet, la seule à s'accouder sur le bord des hourds. Cette attitude mêle une observation attentive à une prise de position. À la fois objet, enjeu principal du tournoi et sujet, « maîtresse » du jeu, la dame fait montre, au sein de la représentation, d'un statut ambivalent. Cela signifie qu'elle a aussi le pouvoir d'influer l'issue d'une quête amoureuse masculine par l'intermédiaire d'un jugement porté sur le jeu d'armes. Manifestement, le concepteur des images a donc compris la signification de l'épisode narré par l'auteur qu'il l'a mis en signes. Le livre de Christine de Pizan se rapproche certes au premier abord de la rhétorique du dit courtois, mais la poétesse prend ses distances par rapport au langage traditionnel de la *fin'amor* en se faisant, à plusieurs reprises, interprète des dames. Sa poétique demeure, dans la suite de la querelle du *Roman de la Rose*, engagée contre l'hypocrisie d'un discours amoureux codifié.

[712] « *Haulte, poissante, très louée princesse,/ A vous amer de très bonne heure apris je,/ Car j'en vaulz mieulx ; pour ce en très grand humblece/ A vous servir tant com vivray m'oblige.* », Christine de Pizan, « Le livre du duc des vrais amants », *Œuvres poétiques*, éd. ROY Maurice, t.3, 1886, p. 220 , p. 78, v. 631 à 634

[713] OUY Gilbert, RENO Christine, VILLELA-PETIT Inès, *Album Christine de Pizan*, *op.cit.*, p. 62

c) Iseut et Guenièvre : objets ou sujets de la quête amoureuse dans l'imagerie des tournois

De la fiction au réel, le roman arthurien influence de façon majeure l'évolution du tournoi comme *déduit* aristocratique. Parmi les défis chevaleresques que relèvent les chevaliers de la Table ronde, de nombreuses scènes de tournois sont relatées au fil d'événements dramatiques ou héroïques. Ces événements romanesques sont généralement retracés comme un conflit entre deux blocs adverses s'affrontant dans de larges plaines ou des prés situés aux pieds des forteresses[714]. Le contenu figuratif des manuscrits copiés d'après les œuvres de la Matière de Bretagne respectent, de manière générale, de tels codes descriptifs. Le tournoi du Chastel de la Lande introduit le chevalier sarrasin Palamède. Amoureux malheureux de la reine Iseut, il est aussi l'adversaire de Tristan qui le vaincra au cours de cet épisode. La miniature située au fol. 53v du Ms. Fr. 99 (BnF) représente un moment crucial du tournoi de la Lande [Figure 31]. Cette copie du *Tristan en prose* fut copiée et enluminée à Ahun en 1463 pour le duc de Nemours Jacques d'Armagnac, grand amateur et connaisseur des romans arthuriens. Les miniatures sont attribuées à l'artiste allemand Evrard d'Espinques qui se distingue par sa grande connaissance des textes en prose et par une mise en images fidèle du récit, avec, comme le rappelle Sylvie Fabre-Baudet, un goût pour la représentation des combats chevaleresques[715]. Le tournoi se déroule donc lors du premier voyage de Tristan en Irlande. Au cours du tournoi de la Lande, Iseut devient pour la première fois l'objet de la quête amoureuse de Tristan et, par la même, l'enjeu d'une rivalité entre le chevalier de Léonois et Palamède. La suprématie que Tristan exerce sur son principal adversaire est cependant d'ores et déjà favorisée par les armes que lui procure une femme, la jeune Brangiain, amie et servante d'Iseut. Le titre de rubrication rouge situé au-dessus de la miniature au fol. 53v indique ainsi « *comment brangain bailla unes armez blanches à tristan pour porter au tournoiement et comment il vainqui palamedes et desconfi tout le tournoiement et comment tristant fut cogneuz de la royne d'irlande…* ». L'enlumineur représente le tournoi au pied du château, au moment où les deux groupes de chevaliers s'affrontent en mêlée, donnant ainsi à la scène l'allure d'une bataille. Tristan figure au premier plan à droite, reconnaissable par son écu blanc et son cheval caparaçonné de blanc, fidèlement

[714] LACHET Claude, « De la guerre à la table ronde : Variations sémantiques des locutions *cil dedens* et *cil dehors* », dans GONTHIER Nicole (dir.), *Le tournoi au Moyen Âge*, op.cit., p. 59

[715] FABRE-BAUDET Sylvie, « Mise en texte, mise en page et construction iconographique dans les manuscrits enluminés conservant la version IV du Roman de Tristan en prose. », dans DEUFFIC Jean-Luc (dir.), *Du scriptorium à l'atelier. Copistes et enlumineurs dans la conception du livre manuscrit au Moyen Âge*, Pecia, Le livre et l'écrit, 13, Turnhout, Brepols Publishers, 2010, p. 353-354

au contenu textuel. Il frappe de sa lance l'écu d'un chevalier armé de noir, Palamède[716]. Depuis une tour fortifiée, Iseut, seule dame présente dans la composition, observe frontalement le déroulement du tournoi. Elle est entourée de deux personnages masculins tournés vers elle, dont, à gauche, son père le roi Anguin. Sa position centrale et sa taille supérieure à celle des autres spectateurs, renforce son importance dans le jeu d'armes. Dame et future épouse de Marc, elle s'impose figurativement au-delà de son statut de « prix » d'une victoire. La place centrale qu'elle occupe en tant que spectatrice rappelle celle, que les enlumineurs privilégient, pour la représentation de princesses et reines réelles ou allégoriques [Figures 26, 27 et 30]. La différence de taille qualifie aussi son importance dans le récit mis en images.

Dans l'exercice des jeux d'armes, les chevaliers arthuriens font montre de vertus morales, d'une sensibilité courtoise mais aussi d'un courage nourrissant un épanouissement personnel. Nombre de ces hommes sont admis à la Table ronde, elle-même représentative d'un idéal chevaleresque. De tous ces chevaliers, Lancelot démontre certainement le mieux, par ses actes, que le sentiment amoureux peut être source de prouesse. C'est par amour pour la reine Guenièvre qu'il multipliera des exploits héroïques afin de toujours mériter son cœur[717]. Ces entreprises sont abondamment narrées dans le *Lancelot en prose*, y compris les tournois auquel Lancelot participe, comme celui donné à Camelot. Souvent représenté dans les copies enluminées de l'œuvre, il figure notamment sur les folios 417v, 421 et 474 du Ms. Fr. 119 (BnF). À l'origine, ce volume fait partie d'un manuscrit luxueux destiné au duc Jean 1er de Berry[718]. Commencé en 1404, il fut, en premier lieu, enluminé à Paris par le Maître des Clères femmes de Jean 1er de Berry. Dans la miniature représentant le tournoi au fol. 421 [Figure 32], l'artiste a déployé un nombre de cavaliers tel que les deux camps en lice semblent progressivement se confondre au cœur d'une bataille désordonnée. Plusieurs écus armoriés permettent d'identifier les différents chevaliers. Ceux situés au premier plan se distinguent de la masse guerrière en évoluant plus conformément à l'imagerie traditionnelle du tournoi. Le titre de rubrication au fol. 420v évoque ainsi « *comment mesire lancelot du lac le tres bon chevalier vint au tournoiement que le roy artus avoit en prins contre le roy bandemagu de gorre et tous autres pour fiance des compaignons de la table ronde et comment lancelot fut devers le roy bandemagu pour aucunes paroles que*

[716] Souvent identifiable dans les images par l'échiqueté d'argent et de sable constituant ses armoiries, le chevalier sarrasin est pourtant vêtu d'armes noires lorsqu'il arrive au château de la Lande, sur invitation du roi Anguin : MENARD Philippe (dir.), *Le Roman de Tristan en prose*, tome VI, Genève, Librairie Droz, 1993, p. 425

[717] BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le « Tristan en prose » : essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Librairie Droz, 1975, p. 161

[718] L'ensemble du manuscrit original, conservé à la B.N.F sous la côte 117-120, fut séparé en quatre volumes au XVIIe siècle : Section romane, Irène Fabry-Tehranchi, notice de "PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 00117-00120" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur :http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/45504

les compaignons de la table ronde avoient dist contre luy et comment il vainquit le tournoiement à l'eide de boors et mist ceulx de la table ronde à force jusques dedans le palais et le roy artus le congnut qui lui fit grant joye ». Averti par la reine Guenièvre des propos malveillants tenus à son propos par les chevaliers de la Table Ronde, Lancelot décide de soutenir le camp du roi Baudemagu de Gorre contre celui d'Arthur. Il est, pour cela, aidé de son cousin Bohort dit l'Essilié. Le Maître des Cleres femmes représente Lancelot au premier plan, avec un écu argenté orné d'entrelacs d'or, sur un cheval caparaçonné aux mêmes couleurs[719]. Il vient de briser sa lance contre l'écu de Gauvain *de pourpre à l'aigle bicéphale d'or*, qui, blessé, tombe de son cheval. Aux côtés de Lancelot, Bohort arborant des armes vermeilles[720] rompt également sa lance contre l'écu *de pourpre à l'aigle bicéphale d'or* de Guerrehet. À l'arrière plan de la composition, se situe la tribune où le couple royal et des demoiselles assistent au tournoi. Guenièvre occupe avec Arthur une position centrale. Si le texte en prose mentionne simplement que la reine est « *...apoier as fenestres*[721] » (appuyée aux fenêtres), elle est également, dans l'image, séparée de son époux par une colonne des hourds. Cette distinction pourrait signifier une mise à l'écart de l'influence de Guenièvre sur le tournoi et appuyer une différenciation entre les pouvoirs royaux masculin et féminin. Néanmoins, reine et roi adoptent la même attitude frontale et partagent un espace commun délimité par un filet d'or fixé à la tribune. Cette posture est d'ailleurs semblable à celle qu'Iseut affiche dans le tournoi de la Lande [Figure 31]. L'importance accordée à la fille du roi d'Irlande par l'enlumineur Evrard d'Espinques est renforcée par le fait qu'elle domine seule le centre de la tribune. Au fol. 421 du Ms. Fr. 119, Guenièvre occupe cette place aux côtés d'Arthur, sur un même pied d'égalité. La miniature offre un pendant au titre de rubrication et au texte par la mise en avant de Lancelot et de ses faits d'armes lors du tournoi de Camelot. Ses exploits chevaleresques se trouvent néanmoins renforcés et anoblis par l'amour qu'il porte à la reine. Depuis les hourds, elle préside la joute[722] et demeure maîtresse de l'aptitude du chevalier à mener *grant proece*. Comme le chevalier arthurien qu'elle façonne et transcende, elle incarne un modèle courtois qui se pérennisera à la

[719] Dans la plupart des miniatures qui le représente, Lancelot arbore des armoiries *d'argent à trois bandes de gueules*. Le contenu textuel du roman en prose mentionne cependant que, lors de ce tournoi, il porte des « *armes […] et un escu vermeil* » : MICHA Alexandre, *Lancelot* (*D'une aventure d'Agravain jusqu'à la fin de la quête de Lancelot par Gauvain et ses compagnons*), tome IV, Paris-Genève, Librairie Droz, 1979, p. 354. Ce même enlumineur l'avait déjà fait apparaître ainsi dans plusieurs autres miniatures du précédent volume (Ms. Fr. 118) illustrant ses aventures.

[720] Il s'agit certainement d'une contraction du récit que l'enlumineur à tenté de figurer. Après avoir défaillit à la vue de la reine lors d'une première manche, Lancelot évite de se faire reconnaître en prétendant que Bohort est le chevalier aux armes vermeilles.

[721] MICHA Alexandre, *Lancelot, op.cit*., p. 354

[722] NADOT Sébastien, *Rompez les lances !, op.cit.*, p.66

fin du Moyen Âge auprès d'une aristocratie organisatrice de fêtes chevaleresques et friande de cet idéal fictionnel.

2) La cavalière des lices, une figure controversée

Au-delà de l'espace occupé par les hourds, les images réservent parfois aux dames et demoiselles une place au sein même du champ clos où se déroule le jeu d'armes. Leur présence dans les lices en tant que cavalières reste cependant soumise à des codifications visuelles et donne parfois lieu à quelques libertés, à une certaine dérision de la part des enlumineurs.

a) La demoiselle et le chevalier

Présente dans de nombreux romans en vers ou en prose de la Matière de Bretagne, la demoiselle arthurienne est, comme le chevalier errant, un archétype répondant à des stéréotypes. Elle rencontre généralement le chevalier au cours de ses pérégrinations et l'accompagne ensuite dans ses aventures, devenant, par là-même, son pendant féminin. Le tournoi est l'un des ces événements auquel elle prend part en soutien au camp de son chevalier comme, par exemple, lors du tournoi de Sorelois. La miniature au fol. 212v du Ms. 646 conservé à la Bibliothèque du Musée Condé à Chantilly figure cet événement [Figure 33]. L'épisode dont il est question ici est une interpolation tardive de la quatrième version du *Tristan en prose* (V. IV), se déroulant durant l'exil de la reine Guenièvre au royaume de Galehot[723]. Il combine plusieurs fragments de récits ; le roman d'*Alixandre l'Orphelin*, les *Prophéties de Merlin* en prose dans lequel le tournoi organisé pour la reine exilée met en valeur les exploits de Galehot et Palamède[724] ainsi que le roman de *Guiron le Courtois* (paragraphes 282 et 283 de l'étude de Roger Lathuillère[725]). Le tournoi se déploie sur huit journées. Au fol. 212v du Ms. 646 qu'il enlumine vers 1480 pour le seigneur de l'Isle-sur-Arnon Jean du Mas, Evrard d'Espinques ne représente néanmoins qu'un seul moment du tournoi, la sixième journée. Le titre de rubrication rouge au-dessus de la miniature mentionne « *Comment le hault prince Galeholt fist crier ung tournoiement en Sorolois ou estoit le roy Artus et le royne Genievre et Palamedes y conduisoit une damoiselle contre tous venants.* ». L'épisode est analysé par Eilert Löseth qui relate comment la fille du roi Baudas envoya à Palamède un *penoncel de soye* ainsi qu'une demoiselle afin qu'il combatte

[723] BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le « Tristan en prose » : essai d'interprétation d'un roman médiéval*, *op.cit.*, p. 43 et 72
[724] KOBLE Nathalie, *Les Prophéties de Merlin en prose : le roman arthurien en éclat*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2009, p. 51-52
[725] LATHUILLERE Roger, *Guiron le Courtois : Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, éditions Droz, 1966, p. 516 à 519

pour défendre sa cause contre Corsabrin qui souhaite la posséder et qu'elle *haioit de mortel haÿne*[726]. Dans la miniature du fol. 212v, les deux camps en lice sont, cette fois, figurés de manière bien distincte. À l'arrière plan, se situe une tribune occupée par le roi Arthur, la reine Guenièvre, ainsi que d'autres dames. La demoiselle est représentée dans le camp de Palamède, à gauche de l'image, vêtue d'une robe rose et coiffée d'un hennin noir orné d'une résille dorée. Elle est assise de côté, à l'arrière du chevalier renversant au premier plan son adversaire. Löseth ne mentionne guère dans son analyse sa position de cavalière lors de cette journée. Pourtant, c'est au cœur du tournoi, comme soutien au chevalier victorieux que l'enlumineur Evrard d'Espinques la fait apparaître. Cette miniature fait écho à une autre représentation du tournoi de Sorelois que l'on retrouve au fol. 391v du Ms. Fr. 99 [Figure 34 (comparative)], exécutée par le même artiste en 1463. La demoiselle figure également au milieu des combattants du champ clos, assise de côté sur une monture. Elle est vêtue d'une robe rouge et porte sur sa tête une couronne de fleurs. Son cheval suit celui de Palamède et un penoncel (étendard) *échiqueté d'argent et de sable* situé près de la tribune à gauche de l'image rappelle que la jeune fille supporte activement le camp du chevalier sarrasin. La demoiselle n'apparaît cependant pas uniquement en tant que sujet de l'action. Bien que située au cœur du jeu de lances, sa place demeure aussi en retrait du défenseur. Dans son état, elle ne présente qu'une aide provisoire, dépendant elle-même de l'autorité d'une dame.

b) Dames contre chevaliers : un renversement des rôles ?

La représentation de demoiselles à cheval lors d'un tournoi obéit à certains codes visuels, reproduits par les enlumineurs et les membres de leurs ateliers au regard du contenu textuel d'une œuvre fictionnelle. Au-delà d'un lien établi entre un chevalier combattant et une jeune fille certes cavalière mais simple médiatrice de son succès, la présence des dames dans les lices en tant que chevaleresses fait néanmoins l'objet d'images bien moins valorisantes que celles réservées à leurs homologues masculins. Une copie du *Lancelot-Graal* datée de 1290 (BnF Ms. Fr. 95), donne à voir au fol. 226 la représentation parodique et chargée de symbolique d'un tournoi [Figure 35]. Il s'agit d'une figuration marginale située en bas à gauche du feuillet. Une dame, assise à califourchon sur son cheval, s'élance vers un cavalier en cotte de maille. Elle arbore un écu mais se trouve dénuée d'armure et pointe vers son adversaire une quenouille. L'homme, désarmé, ne l'affronte pas directement, tendant vers elle son bras droit, main ouverte

[726] LOSETH Eilert, *Le roman en prose de Tristan : Le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 199

et rejetée vers l'extérieur. Il traduit ainsi son opposition à livrer un tel combat[727]. La figuration du mouvement déployé par la dame semble en premier lieu conforme à l'imagerie traditionnelle du chevalier tournoyeur. Cependant, l'empressement belliqueux que démontre cette femme a davantage pour effet de la ridiculiser que de souligner son engagement preux. L'insertion d'un instrument considéré comme propre au genre féminin tourne alors en dérision cette tentative d'inversion des rôles, rappelant que ces divertissements guerriers sont une activité réservée à une élite masculine.

Une telle ambiguïté visuelle se retrouve également dans une copie enluminée du *Tournoi des dames ou les paraboles de vérité* de Watriquet de Couvin, le ms. 3525 conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal[728]. L'enjeu majeur de ce tournoi de dames composé en 1327 est une joute entre des dames et des chevaliers à laquelle s'ajoute la dimension morale et allégorique d'une *psychomachie* opposant la chair (les hommes) contre l'âme (les femmes)[729]. Au long du récit, le poète s'émerveille des exploits des dames contre les chevaliers : «*Une dame sans autre esfort/ Metoit à outranche .i. si fort/ Chevalier et desconfisoit ;/ Ceste oevre moult m'esbahissoit*[730] ». Mais derrière un dialogue courtois avec une dame, il critique également l'attitude des combattantes « *Car chascune à chi son mari/ Mis a merchi et abatu*[731] ». Au sein du ms. 3525 exécuté à Paris vers 1330 pour Philippe VI de Valois et son épouse Jeanne de Bourgogne, le Maître de Fauvel a représenté une scène de ce tournoi au fol. 7v [Figure 36]. Dans les marges, des brins de vigneture émergent de tous les bords de la miniature, se développant en entrelacs vrillés au niveau des angles. Ce type de décor est également observable près d'un siècle plus tard dans les marges de manuscrits enluminés par certains ateliers parisiens, dont celui de Christine de Pizan [Figure 30]. Le titre de rubrication au-dessus de l'image mentionne « *... le tournoiement des dames et des chevaliers et comment les dames ont mit a outrance leur mary par leur grant force...* ». L'affrontement se déroule sur un fond damassé d'or, de rouge et de bleu. Chevauchant à califourchon leur monture, les dames sont aux prises avec leurs adversaires dans une mêlée. Les chevaliers brandissent des épées et portent un heaume ainsi un tabard passé au-dessus de leur armure. Ils perdent l'avantage contre les dames mais celles-ci, loin d'arborer une tenue adaptée à des chevaleresses combattantes, ne sont vêtues

[727] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique*, *op.cit*., p. 175

[728] Parmi vingt-sept œuvres de Watriquet de Couvin présentes dans ce manuscrit, le *Tournoi des Dames* occupe les folios 1 à 25 : Section romane, notice de "PARIS, Bibliothèque de l'Arsenal, 3525" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/43020

[729] CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Chevaleresses : Une chevalerie au féminin*, *op.cit*., p. 84

[730] *Dits de Watriquet de Couvin* publiés pour la première fois d'après les manuscrits de Paris et de Bruxelles et accompagnés de variantes et de notes explicatives par Aug. Scheler, Bruxelles, Devaux, 1868 p. 236, v. 163 à 166

[731] *Ibid.*, p. 237, v. 198 à 199

que d'une robe complétée d'un surcot. L'auteur mentionne bien que ces femmes « *sans armeüres ont les cors* » mais elles restent « *fors* […] *d'un escu*[732] ». Or, elles ne disposent d'aucun écu dans la composition. L'enlumineur demeure malgré tout assez fidèle au contenu textuel du poème dans son interprétation figurative. Ici, ce sont les hommes vaincus qui sont ridiculisés. Les femmes désarmées malmènent des hommes en armes. La force qu'elles déploient ensemble triomphe de l'impuissance masculine. La manière de symboliser la défaite des chevaliers prête néanmoins à sourire. À gauche de l'image, une dame retourne un chevalier à l'envers, tandis qu'à droite, une autre plaque le heaume de son adversaire contre la croupe d'un cheval. Les dames, pourtant agents victorieux de cet affrontement, ne bénéficient pas du même modèle figuratif que celui, reproduit par les enlumineurs au cours du Moyen Âge pour la représentation des chevaliers vainqueurs. La mise en scène de l'artiste répond davantage à un parti pris facétieux, rendant absurde l'inversion des rapports de force entre féminin et masculin. Le poème de Watriquet de Couvin prend également ses distances avec une œuvre plus précoce, le *Tournoiement des dames* composé vers 1170 par le trouvère Huon III d'Oisy. La lâcheté des chevaliers y est dénoncée et l'inversion des rôles entre les genres est totale. Ce sont les dames qui combattent entre elles, véritables actrices du tournoi, alors que les hommes sont réduits au rang de hérauts d'armes ou se contentent d'occuper les hourds[733].

c) La dame du Pas : entre réalité politique et idéal fictionnel

Forte de ces nombreuses références poétiques, allégoriques et romanesques, l'aristocratie chevaleresque met en place au XV^e^ siècle des événements « sportifs » appelés Pas d'armes. Sur le modèle des fictions arthuriennes, l'exercice consiste à défendre ou attaquer un passage (Pas), à savoir une place, une croisée de chemins ou un pont. Ces combats à caractère courtois opposent souvent deux adversaires à la lance ou à l'épée, dès que l'un d'entre eux, a, comme le souligne Sébastien Nadot, touché de sa lance les armes arborées par le gardien du Pas[734]. La portée internationale des Pas est telle qu'elle touche de nombreuses cours européennes. La noblesse et l'élite princière se retrouvent lors de ces fêtes pour disputer amicalement des joutes-spectacles au nom de la *fin'amor* et des dames[735]. « Les Pas d'armes font de l'amour, la raison du combat de chevalerie », mentionne Jean-Pierre Jourdan. Fidèle à la tradition littéraire et amoureuse du XII^e^ siècle, le combattant du Pas place son nom et ses armes au service d'une

[732] *Ibid.*, p. 237, v. 194 à 195
[733] CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Chevaleresses*, *op.cit*., p. 101
[734] NADOT Sébastien, *Rompez les lances !*, *op.cit.*, p. 121
[735] NADOT Sébastien, *Le Spectacle des joutes : Sport et courtoisie à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 164

dame. Par amour pour elle, il renonce à sa liberté et œuvre à prouver sa valeur dans les lices. Cet engagement symbolique lui permet également d'élever son honneur s'il s'avère victorieux[736]. La dame du XV^e^ siècle, femme de surcroît, doit-elle être de nouveau considérée, par l'intermédiaire de ces jeux courtois, comme le simple objet d'une quête masculine? Les représentations des Pas d'armes lui réserve parfois une place dans les hourds ou au pied du Pavillon, mais elle lui offre également, dans le cas de certains manuscrits illustrés, un statut de cavalière.

Le développement des codes de la *fin'amor* lors des Pas d'armes en France est en parti incarné par le bibliophile comte René d'Anjou, grand lecteur de romans arthuriens et auteur de l'œuvre allégorique du *Coeur d'amour espris*. Durant l'été 1446, il organise au pied du château de Saumur un Pas d'armes qui sera notamment suivi en 1449 du Pas de Tarascon[737]. Les événements sont relatés par un ecclésiastique proche du roi René. Près de cent participants au Pas constitués de princes, de possesseurs d'un fief, d'hommes de guerres ou d'officiers du roi[738] se répartissent en deux camps ; celui des assaillants et celui des tenants du Pas arborant la devise du roi René *de gueules au semé de pensées au naturel*. Un manuscrit décoré[739] en Provence entre 1453 et 1470 et conservé à la Bibliothèque Nationale de Russie (ms. fr. F. p. XIV) contient des dessins coloriés représentant les différents épisodes du Pas. Le fol. 24v met en scène un combat entre René d'Anjou et le duc Jean d'Alençon [Figure 37]. Les deux combattants s'affrontent à la lance, séparés par une palissade de bois. Tous deux portent un heaume surmonté d'un cimier à la double fleur de lys des princes de France. Au premier plan, le roi René dispose néanmoins d'une couronne supplémentaire par rapport à son adversaire. Son écu et sa monture sont à ses couleurs, celles des tenants, où les fleurs pensées symbolisant les dames[740], parsèment un fond de gueules. Le mouvement dynamique du tissu ornant le cimier rejoint celui du caparaçon du cheval. Le destrier du comte, mis en avant par l'artiste, permet ainsi à son cavalier de se livrer à une démonstration équestre et d'accroitre la superbe de son rôle, celui de premier

[736] JOURDAN, J.P, « Le *langage amoureux* dans le *combat* de *chevalerie* à la *fin* du M*oyen Âge* (France, Bourgogne, Anjou) », *Le Moyen Age*, n° 99, 1993, p. 93

[737] BIANCIOTTO Gabriel, « Passion du livre et des lettres à la cour du Roi René » dans GAUTIER Marc-Edouard (dir.), *Splendeur de l'Enluminure, op.cit.*, p. 88

[738] Les différents participants du Pas sont étudiés par Christian de Merindol dans DE MERINDOL Christian, *Les fêtes de chevalerie à la cour du roi René ; emblématique, art et histoire : les joutes de Nancy, le pas de Saumur et le pas de Tarascon*, Paris, éditions du C.T.H.S., 1993, p. 10

[739] L'identité de son artiste, souvent rapprochée de Barthélemy d'Eyck par Otto Pätch notamment, fut remise en question par Nicole Reynaud ou encore plus récemment par Rose-Marie Ferré dans FERRE Rose-Marie, « Barthélemy d'Eyck », dans GAUTIER Marc-Edouard (dir.), *Splendeur de l'Enluminure : op.cit.*, p. 126

[740] « Le manuscrit français F. p. XIV, n°4 de la Bibliothèque Nationale de Russie : Chronique illustrée des Pas de Razilly et de Saumur (1446) », dans NADOT Sébastien, *Le Spectacle des joutes, op.cit*., p. I

tenant[741]. Le cheval est, en effet, incontestablement un symbole de l'aristocratie laïque, mais aussi de la chevalerie et de ses valeurs, comme l'indique, du reste, l'existence des « couples » chevalier/cheval. À droite de la palissade, l'assaillant Jean d'Alençon arbore pour couleurs un semé de papillons d'or sur fond de gueules. Derrière chacun des princes en lice se tiennent les partisans aux armes des deux camps. À l'arrière plan, une dame vêtue d'une robe bleue et coiffée d'un hennin à pointe observe le combat depuis un monticule herbeux. À ses côtés se tient le nain gardien du Pavillon. La dame est assise sur sa monture de côté, de la même façon que la demoiselle arthurienne du manuscrit de Chantilly [Figure 33]. Bien qu'elle ne soit pas représentée au cœur de la mêlée du champ clos, la dame du Pas entretient une proximité avec les jouteurs et occupe le centre de l'image. Loin de n'être que spectatrice, elle remplit au cours de cet événement chevaleresque un rôle proche de celui de la demoiselle des romans en prose[742]. Le dessin situé au folio précédent (fol. 24) la représente en train de d'accompagner René d'Anjou hors du château, en le guidant symboliquement par une corde attachée à la bride de son cheval. Le comte défend ici son camp, mais se bat également pour la dame lui ayant permis d'entrer en représentation.

Fidèle aux traditions de la *fin'amor* et inspiré par la Matière de Bretagne, le Pas de Saumur ne doit néanmoins être considéré comme un simple divertissement. Il est également le moyen pour René D'Anjou de célébrer les valeurs de la chevalerie tout en servant symboliquement son désir politique de se poser en égal du roi de France Charles VII[743].

Le succès des Pas d'Armes se poursuit auprès de l'aristocratie chevaleresque durant tout le XV^{e} siècle. Parmi les exercices de joutes organisés au cours de la décennie 1490, s'impose le Pas des armes de Sandricourt. Cet événement fut donné en septembre 1493 par le seigneur de Sandricourt, Louis de Hédouville, dans son château près de Pontoise. Un héraut d'armes du duc d'Orléans livre un récit de ce Pas, réimprimé en 1648 par Marc de Vulson de la Colombière dans *Le vray théâtre d'honneur et de chevalerie*[744]. Il relate ainsi les faits d'armes des participants en quatre lieux symboliques : le Pin vert, le Carrefour ténébreux, le Champ d'épine et la Forêt dévoyale. C'est dans ce dernier endroit symbolique que les chevaliers cherchent

[741] Concernant l'influence du cheval sur la mentalité de l'aristocratie combattante à la fin du Moyen Âge : FORSTER Loïs, « La place du cheval dans les traités de Geoffroi de Charny », dans ANDENMATTEN Bernard, PARAVICINI BAGLIANI Agostino, PIBIRI Eva, *Le cheval dans la culture médiévale*, Micrologus Library 69, Florence, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2015, p.199 à 219

[742] Il est précisé textuellement qu'au moment où un assaillant frappe l'écu du Pavillon des tenants, elle se rend au château de Saumur pour trouver un cavalier prêt à relever l'affrontement courtois et le mène jusqu'au lieu du défi.

[743] BIANCIOTTO Gabriel, « Passion du livre et des lettres à la cour du Roi René », dans GAUTIER Marc-Edouard (dir.), *Splendeur de l'Enluminure : op.cit.*, p. 91

[744] Marc de Vulson de la Colombière, *Le vray théâtre d'honneur et de chevalerie*, tome I, p. 147 à 170

l'aventure « *comme le faisoient jadis les Seigneurs de la Table ronde*[745] ». Ils y combattent ensuite « *à pié & à cheval* » en prenant « *lances & espées* ». Une miniature au fol. 15 ms. 3958 conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, représente un combat dans la Forêt dévoyale [Figure 38]. Deux chevaliers à pied et en armure s'affrontent, brandissant leurs épées au-dessus de leur heaume. À droite, se trouve un attroupement de cavaliers au milieu duquel émerge le cheval blanc d'une dame. Elle est vêtue d'une robe dorée à entrelacs rouge et porte un chaperon noir bordé de rouge. Sa position en ce lieu répond à une symbolique double : celle de la dame observatrice ayant le pouvoir d'accorder sa *mercy* ou de laisser le perdant en disgrâce[746], mais également celle, influencée par l'univers romanesque arthurien, de la demoiselle rencontrée dans la forêt qui mène le chevalier errant vers de nouvelles épreuves[747].

Le statut de la dame représentée dans les enluminures de tournois et jeux d'armes aux XIV^{e} et XV^{e} siècles est soumis à de subtiles modulations figuratives. Au regard du contenu textuel des manuscrits, cette figure féminine est intrinsèquement liée à celle du chevalier tournoyeur. Idéal allégorique, romanesque, poétique ou dame noble des cours princières, la dame devient, par l'image, médiatrice du passage de la fiction vers le réel. Elle oscille ainsi entre l'observatrice dotée d'un pouvoir de *mercy* ou de disgrâce, l'inspiratrice du succès dont le jouteur devient le servant, ou plus rarement encore, cette combattante tantôt louée par le poète ou tournée en dérision. Il ne serait pas juste de considérer la dame spectatrice comme un objet passif du désir masculin tandis que la cavalière s'impose comme l'agent triomphant d'une joute. En effet, l'approche sérielle nous permet de mieux saisir la complexité des répétitions et variations visuelles émergeant des positions et gestes adoptés par les dames et demoiselles dans les images. Ainsi, les figures féminines de ce corpus sont souvent placées par les artistes au centre de la tribune, et adoptent une position frontale, même en tant que cavalières [Figure 37]. Une proximité immédiate entre dames et chevaliers est également observable tout au long de notre analyse, qu'elle intervienne dans les circonstances d'un arbitrage [Figure 29], d'un soutien de circonstance [Figure 33], d'un affrontement entre les sexes [Figures 35 et 36] ou d'un jeu aristocratique aux règles courtoises [Figures 37 et 38].

[745] *Ibid*., p. 152
[746] MARCEL Pierre, GUIFFREY Jean, « Une illustration du « Pas des armes de Sandricourt » par Jérôme ou Nicolas Bollery », Gazette des beaux-arts, Paris, 1859, p. 279
[747] MILLAND-BOVE Bénédicte, *La demoiselle arthurienne : Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIII^{e} siècle*, Paris, éditions Honoré Champion, 2006, p. 488

En position frontale	Au centre de la tribune	Accoudée à la tribune	Proche des combattants	Chevauchant de côté	Chevauchant à califourchon	Au milieu des cavaliers
Figure 26 Figure 31 Figure 32 Figure 37	Figure 26 Figure 27 Figure 30 Figure 31 Figure 32	Figure 27 Figure 30	Figure 29 Figure 37 Figure 38	Figure 33 Figure 37 Figure 38	Figure 35 Figure 29	Figure 33 Figure 36 Figure 38

Au sein de festivités chevaleresques organisées par des princes et seigneurs bibliophiles, la femme noble du XV^e^ siècle se substitue parfois aux modèles de la demoiselle arthurienne ou de l'inaccessible dame de la *fin'amor*. Elle devient alors à fois actrice et enjeu symbolique d'une quête courtoise où armes et amour servent une volonté culturelle et politique.

III- La dame, enjeu des combats et des épreuves chevaleresques dans les enluminures du *Tristan* et du *Lancelot* en prose

Le modèle du parfait chevalier est, au Moyen Âge, tout d'abord inspiré par l'Église, désireuse de diffuser auprès d'une élite combattante une idéologie répondant à l'obéissance au pouvoir établi et à la défense des démunis[748]. En lien avec la chevalerie, l'aristocratie laïque développe sa propre conception de l'honneur et de la bravoure. Ce modèle assimilera pourtant son héritage chrétien avec, au XIII^e^ siècle, le succès des récits de la quête du Saint Graal. Le développement de cet idéal chevaleresque est également favorisé par la diversité de héros et de modèles de comportements que propose la littérature arthurienne, en adéquation avec les aspirations et les valeurs de la chevalerie lettrée[749]. La vie du chevalier arthurien est caractérisée par une errance peuplée d'aventures, soit une succession de tournois de combats ou d'épreuves. Néanmoins, là où les tournois restent une forme de divertissement canalisant la violence guerrière, d'autres péripéties et confrontations demeurent synonyme de danger. Ne résultant d'aucune mission extérieure, l'aventure est une mise à l'épreuve que le chevalier errant s'impose lui-même. La justification de cette quête demeure pour autant moralement ambigüe. En tant que simple action guerrière, elle entre en contradiction avec la notion d'*ordo* médiéval qui conçoit l'état positif de la société comme hiérarchie où l'être plus ou moins parfait est plus ou moins proche de Dieu[750]. Il est alors nécessaire de donner aux actions guerrières et aventureuses du chevalier

[748] AURELL Martin, *Le chevalier lettré, op.cit.*, p. 295
[749] FLORI Jean, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 7-8
[750] KÖHLER Erich, *L'aventure chevaleresque, op.cit.*, p. 82-83

fictionnel une signification morale dont la noblesse saurait s'inspirer. Dès le XIII^{e} siècle, les versions en prose des romans de Tristan ou de Lancelot replacent la société arthurienne dans le sens de la chevalerie chrétienne. Le récit se trouve également éclaté dans de multiples prouesses et intrigues servant la passion amoureuse[751]. Tristan et Lancelot sont des chevaliers voués à l'amour le plus haut, celui des reines dont la beauté n'a d'égale que la bravoure des héros[752]. La quête amoureuse se mêle alors à la quête d'aventure pour ces combattants dont l'image au sein des romans participe d'une « dialectique entre les armes et l'amour ». Le mérite émanant de la prouesse guerrière, souligne Daniel Poirion, leur assure d'être aimé et l'amour leur confère une force suffisante pour triompher des adversaires[753].

Pour clore ce chapitre, nous nous appuierons sur le contenu textuel et visuel de six copies de ces romans en prose, enluminées entre 1405 et 1480. Il s'agit d'étudier la manière dont les artistes représentent cette dame, enjeu principal de combats et d'épreuves impliquant la chevalerie. À quel point apparaît-elle comme un passif objet de désir ou s'implique-t-elle comme médiatrice des duels par sa position dans l'image, ses attitudes et ses gestes ?

1) La dame, muse et arbitre des combats chevaleresques

a) Le rôle intercesseur de la reine dans le combat judiciaire

Les épisodes de combats constituant l'errance forment généralement des phases narratives clairement déterminées et structurellement semblables. Durant ces évènements, le nombre d'adversaires doit être égal, l'intrusion d'un partenaire auprès de l'un des combattants étant interdite. Annie Combes situe le combat comme manifestation de l'*aventure-épreuve*. Celle-ci montre en effet le chevalier confronté à une difficulté précise qu'il surmonte ou qui provoque son échec[754]. Considéré comme le meilleur chevalier d'Arthur, Lancelot épure l'imaginaire chevaleresque d'adversaires querelleurs qu'il défait par la prouesse[755]. C'est à la fois en champion et en parfait modèle de l'amant courtois qu'il prend seul les armes pour défendre la cause de la reine Guenièvre, accusée d'usurpation au trône par le roi Arthur, alors sous l'influence de la Fausse Guenièvre et des barons de Carmélide. L'épisode où Lancelot affronte

[751] CAZENAVE Michel, POIRION Daniel, STRUBEL Armand, ZINK Michel, *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 95

[752] CHÊNERIE Marie-Luce, « Lancelot et Tristan, chevaliers errants » dans DUFOURNET Jean (dir.), *Nouvelles recherches sur le Tristan en prose*, Paris, éditions Champion, 1990, p. 53-54

[753] CAZENAVE Michel, POIRION Daniel, STRUBEL Armand, ZINK Michel, *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 205

[754] COMBES Annie, *Les voies de l'aventure: réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris, éditions Honoré Champion, 2001, p. 370 et 383

[755] CHÊNERIE Marie-Luce, « Lancelot et Tristan, chevaliers errants », *op.cit.*, p. 69

trois chevaliers de Carmélide au pied du château de Bedigran est relaté dans le huitième chapitre du premier tome du *Lancelot en prose*, édité en 1978 par Alexandre Micha. La Fausse Guenièvre vient d'être proclamée reine quand Guenièvre, déchue de son rang, est condamnée par le jugement royal à avoir « *les chevels trenchiés* » puisqu'elle « *a porté la corone contre raison* » ainsi qu' « *avra trenchié le cuir des mains*[756]» où elle a reçu l'onction du chrême[757]. La loyauté et le dévouement servant de Lancelot pour Guenièvre sont conformes aux codes de l'orthodoxie courtoise. Il se doit, par ailleurs, de faire montre du même dévouement envers son roi. Mais épris sincèrement de la reine condamnée, il sait que « *se sa dame i meurt, il i morra*[758] ». Ainsi, bien que lié par serment de vassalité à Arthur, il se dresse contre son jugement[759] et choisit de combattre trois chevaliers pour révéler l'injustice dont est victime sa dame. L'inégalité des adversaires en lice est contestée. Finalement, il est décidé que Lancelot affrontera « *I. chevalier après autre*[760] » conformément à la coutume. Le combat judiciaire opposant Lancelot aux trois chevaliers Carmélides est majoritairement représenté au XV^{e} siècle dans les copies enluminées du *Lancelot en prose*. Différents moments de l'affrontement sont ainsi montrés en images. Les chevaliers figurent tantôt à cheval armés de lance[761] ou à pied, croisant le fer[762]. La reine, principal enjeu de la lutte, occupe en tant que spectatrice une place variable selon le parti pris des artistes et le souhait de commanditaires amateurs du récit en prose. Le Maître des Clères femmes (Paris, BnF Ms. Fr. 118, fol. 277v) ainsi qu'Evrard d'Espinques (Paris, Bnf Ms. Fr. 112 (1), fol. 172) mettent en valeur les exploits guerriers de Lancelot et représentent Guenièvre à l'arrière plan, en haut d'une tour du château de Bedigran. La reine apparaît également au milieu d'une assemblée de nobles observant les combattants derrière les palissades (Paris, Bibl. Mazarine, inc. 1286, f. 195) ou se tient avec le roi au plus près des cavaliers (Paris, Arsenal ms. 3479, fol. 610). La miniature située au fol. 95v du Ms. Fr. 111 (Bnf) retient particulièrement notre attention, puisqu'elle montre Guenièvre figurée à deux reprises, à la fois spectatrice et actrice du combat [Figure 39]. Cette représentation correspond textuellement à la dernière phase de l'affrontement qui oppose Lancelot au troisième chevalier (chap. VIII, §38 à §45). Le décor marginal est formé d'amples brins de

[756] MICHA Alexandre, *Lancelot, roman en prose du XIII^{e} siècle*, tome I, chap. VIII, §10, Genève, Librairie Droz, 1978, p. 127
[757] Ici référence à l'onction des évêques, celle des rois et des reines étant apposée sur la poitrine.
[758] MICHA Alexandre, *Lancelot, roman en prose du XIII^{e} siècle, op.cit.*, chap. VIII, §5, p. 125
[759] « *Je di […] que cist jugemes que vos ayés fet sor ma dame est malvais et desloials* …» : MICHA Alexandre, *Lancelot, roman en prose du XIII^{e} siècle, op.cit.*, p. 130
[760] MICHA Alexandre, *Lancelot, roman en prose du XIII^{e} siècle, op.cit.*, chap. VIII, §21, p. 133
[761] Paris Arsenal ms. 3479, f. 610, Bnf Ms. Fr. 118, f. 277v ou encore Bibl. Mazarine, inc. 1286, f. 195
[762] Comme au f.172 du Bnf Ms. Fr. 112 (1)

vigneture à feuilles d'or, agrémentés de ronds d'or, et reliés à une baguette par de fins rinceaux. L'artiste, qui enlumine le volume à Poitiers vers 1480 pour le bibliophile Yvon du Fou, campe le château de Bedigran à l'arrière plan de la composition, dans un paysage d'arbustes et de collines rocailleuses. Au sommet de la tour maîtresse émergent les visages couronnés d'Arthur et de Guenièvre. Ce choix artistique est fidèle au texte en prose mentionnant que « *cele por cui Lancelos se combat fut montee en haut en la tor*[763] ». Au pied du château, le champ clos occupe le premier plan de l'image. Il renferme les corps trapus de deux chevaliers de Carmélide vaincus. À gauche, Lancelot se tient au-dessus du troisième combattant et, conformément à la rubrique précédant la miniature, brandit son glaive, prêt à l'achever[764]. Cet adversaire est identifié dans le texte comme étant Cardoas de Lanvale[765]. Au §43, le chevalier a néanmoins tant prouvé sa valeur contre Lancelot qu'il suscite la pitié d'Arthur et de Galehaut. Ce dernier informe le roi que s'il « *en proiés ma dame* [Guenièvre] *por cui il* [Lancelot] *se combat, il le clamera quite*[766] ». Arthur annonce alors à Guenièvre son acquittement mais lui demande d'intercéder auprès de Lancelot pour sauver le chevalier[767]. L'enlumineur du Ms. Fr. 111 répondant aux goûts d'un mécène connaisseur du récit arthurien, représente Guenièvre une seconde fois, près de la barrière du champ clos. Accompagnée d'une suivante qui la précède, elle arbore une robe bleue bordée de fourrure et maintenue par une ceinture rouge, à la mode sous le règne de Louis XI[768]. Contrairement au texte la décrivant à « *plorer et a genols*[769] » devant Lancelot, Guenièvre figure ici debout, inclinant la tête vers son champion en seul signe de soumission[770]. Ses mains sont ouvertes et tendues vers Lancelot, geste évoquant l'argumentation[771] qu'elle amorce pour le convaincre d'épargner Cardoas[772]. Si la décision de gracier le chevalier vaincu revient au roi dans le récit en prose, la représentation de l'événement n'est guère démonstrative de ce fait. En accédant à la requête de sa dame, Lancelot satisfait pourtant la demande d'Arthur à l'encontre duquel il s'était opposé lors du jugement. L'issue

[763] MICHA Alexandre, *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle, op.cit.,* chap. VIII, §26, p. 134
[764] « *comment lancelot tira son glayve et laissa courre aux autres.* »
[765] MICHA Alexandre, *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle, op.cit.,* chap. VIII, §38, p. 141
[766] *Ibid*, §43, p. 143
[767] « *… cil chevaliers qui se combat la a Lancelot est mors, se vos nel secorés* », MICHA Alexandre, *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle, op.cit.,* chap. VIII, §44, p. 144
[768] DELCOURT Thierry (dir.), *La légende du roi Arthur, op.cit.,* p. 75
[769] MICHA Alexandre, *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle, op.cit.,* chap. VIII, §45, p. 144
[770] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique, op.cit*., p. 141
[771] *Ibid.,* p. 209
[772] « *Bials doz amis, je vos cri merci, que vos me clamés quite cel chevalier, kar mesire li rois soe merci m'a delivree* » : MICHA Alexandre, Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle, op.cit., chap. VIII, §44, p. 144. Dans le texte, la vue et les paroles de son aimée suffisent à faire céder le chevalier pour qui Guenièvre demeure « *la dame en cest monde qui plus [lui] a fait grans biens* » : *Ibid*., §45, p. 144

textuelle du combat et sa mise en images renouent ainsi avec le schéma ternaire seigneur/dame/chevalier propre à la vassalité courtoise.

Le prix de la glorification individuelle du chevalier passe par une loyauté et une fidélité sans faille[773]. La portée des succès de Lancelot rejaillit à la fois sur sa dame et sur Arthur, puisqu'elle en demeure l'épouse. Guidé par un amour certes adultère mais avant tout absolu, Lancelot évite à Guenièvre une éviction infondée, en triomphant des trois chevaliers de Carmélide. La figuration de deux moments du récit en prose par la double présence de Guenièvre à l'arrière plan et au devant de la composition du fol. 95v pourrait être une demande d'Yvon du Fou à l'enlumineur du Ms. Fr. 111. La reine apparaît tout d'abord comme spectatrice lointaine, objet et enjeu de la prouesse du chevalier. Néanmoins, la position qu'elle tient également face à Lancelot au bord du champ clos renforce son statut d'agent intercesseur, dont la valeur de *mercy* est la plus haute. Arthur demande grâce mais n'a guère le pouvoir de convaincre le champion. Seule la reine à qui ce dernier a juré amour et allégeance peut sauver le vaincu d'une mort certaine.

b) Iseut la médiatrice

À l'intérieur d'une œuvre comme le *Tristan en prose*, la bravoure chevaleresque demeure intrinsèquement liée à la notion d'honneur. Olivier Linder a récemment analysé la portée littéraire de ce référent symbolique au sein du récit et comme fondement de l'*éthos* chevaleresque. Parmi ses nombreuses corrélations, l'honneur courtois, entendu au sens moral, côtoie notamment un honneur *preu* participant à l'accroissement de l'honneur individuel. Ce dernier est alors mis en jeu lors d'un affrontement armé que le chevalier recherche par goût et nécessité de l'épreuve[774]. La quête de l'honneur se mêle également à la quête amoureuse lorsqu'une dame, devenue l'enjeu d'une rivalité entre chevaliers, est enlevée par l'un d'entre eux. Le rapt d'Iseut, reine de Cornouaille et épouse de Marc, par Palamède donne ainsi lieu à un combat féroce entre le chevalier sarrasin et Tristan, neveu du roi spolié. L'épisode figure notamment dans une édition de Renée L. Curtis (*Le Roman de Tristan en Prose*, t.II) datée de 1976 (§493 à §512). Iseut, désespérée du sort qu'elle a réservé à sa suivante Brangain, est

[773] ROZIER-SANTONI Claire, « Artus, Jenover et Lancelot : le triangle impuni ? (Étude sur le *Prosa-Lancelot*) », dans *La justice au Moyen Âge (Sanction ou impunité ?)*, Senefiance n°16, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1986, p. 293-312

[774] LINDER Olivier, « Faire honneur. Domination et préservation de l'harmonie sociale dans le *Roman de Tristan en prose* », *Siècles* [En ligne], 35-36 | 2012, mis en ligne le 05 mars 2014, disponible sur : http://siecles.revues.org/1660, p. 4 et 7

interrompue par Palamède qui propose de la lui ramener. Iseut accepte en lui promettant en retour de concéder à tout ce qu'il demandera : « *Se vos Brangain me rendez saine et hetiee, ja cele chose ne me demanderez que je ne vos doigne*.[775] ». Lorsque Palamède revient avec Brangain saine et sauve, il réclame son « *don* » au roi Marc qui accepte de s'en acquitter, et emmène Iseut. Les différentes étapes de cette aventure sont fidèlement mises en images au sein de nombreuses copies enluminées du *Tristan en prose*. Néanmoins, si le combat entre Palamède et Lambègue est largement représenté au fol. 105 du ms. 645 (Chantilly, Musée Condé) ou au fol. 83 du Ms. Fr. 335 (Paris, Bnf) par exemple, le meurtre du chevalier dans le château duquel Iseut a trouvé refuge semble ne pas avoir été illustré par les enlumineurs du cycle arthurien, ni éveillé l'intérêt des commanditaires bibliophiles. La confrontation entre Tristan et Palamède intervient à la fin de l'épisode, §509 à §512. Parti chercher Iseut avec l'aide de Gouvernal, Tristan retrouve Palamède au pied de « *la tor ou la roïne estoit* » et le défie[776]. Les œuvres qui mettent en scène ce dernier combat montrent généralement Tristan et Palamède s'affrontant à pied ou à cheval, armés d'épées. Dans la miniature située au fol. 92 du Ms. Fr. 99 daté de 1463, l'enlumineur Evrard d'Espinques représente au premier plan deux cavaliers se faisant face, épée au clair [Figure 40]. L'ornementation marginale, constituée de brins doubles de vigneture liés à une baguette par des ronds d'or, est complétée par un décor de rinceaux et de fleurettes bleu, jaune et rouge sur les marges supérieure et inférieure. Les deux adversaires sont équipés d'une armure complétée par un heaume. Le chevalier de gauche arborant un tabard rouge est reconnaissable par son écu *de sinople au lion d'or*, dont le motif se répète sur le caparaçon de sa monture. C'est, en effet, au tournant des XIV^{e} et XV^{e} siècles que le sinople et le lion d'or, figure héraldique archétypale du chevalier, sont adoptés de façon stable par les enlumineurs pour représenter les armoiries de Tristan et permettre au lecteur- spectateur de l'identifier[777]. Face à lui, Palamède est vêtu d'un tabard bleu et porte un écu à ses armoiries, l'échiqueté *d'argent et de sable*[778], reproduites sur la housse de son cheval. Réputé par son aisance à mettre en scène les passages clés du récit, et particulièrement les combats chevaleresques, Evrard

[775] CURTIS Renée Lilian, *Le Roman de Tristan en Prose*, tome II, Leiden, E. J. Brill, 1976, §493, p. 99

[776] « *Hé ! Palamedes, […] coment iés tu si fox que tu ou reaume de Cornoaille t'osas enbatre tant com tu m'i seüsses en/vie ? Et après ce en menoies la fame de mon oncle ! Cuidoies tu qu'ele te remensist ? Mar le feïs. Tu en morras, se onques puis*. » CURTIS Renée Lilian, *op.cit.*, §510, p. 114

[777] PASTOUREAU Michel, *Armorial des chevaliers de la Table Ronde : Etude sur l'héraldique imaginaire à la fin du Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'Or, 2006, p. 51

[778] Comme le rappelle Michel Pastoureau, l'alternance de cases blanches et noires constituant ce damier héraldique ne se diffuse dans la pratique du jeu d'échec qu'à partir du milieu du XIII^{e} siècle. Auparavant, les cases des damiers sont constituées d'une variation rouge et blanche quand elles ne sont pas simplement délimitées par une ligne rouge. Les armoiries attribuées à Palamède constituent donc l'une des premières démonstrations d'une substitution du noir au rouge: *Ibid*, p. 53

d'Espinques figure ici le dernier moment de l'affrontement où, descendue de la tour, « *la royne yseult departi la meslee comme s'ensuit* »[779]. L'arrière plan de la composition est en effet dominé par une haute tour crénelée située au sommet d'une butte entourée d'arbres. Si le traitement du paysage apparaît d'une relative simplicité, le choix des couleurs, notamment sur le dégradé azur du ciel, est caractéristique de la personnalité artistique du maître[780]. L'intervention d'Iseut est initiée dans le texte par un personnage absent de la composition, Gouvernal. C'est en assistant aux « *granz cops que Palamedes done a Tristan* », qu'il rejoint la reine apeurée et lui demande si elle peut « *depart ceste bataille, car nus de ces deux ne puet morir que ce ne soit trop granz demaiges…* [781]». Evrard d'Espinques ne représente pas pour autant Tristan en difficulté. Le chevalier de Léonois occupe, au contraire, une position offensive égale à celle de Palamède. Au second plan de la composition, la reine occupe une position centrale, couronnée et vêtue d'une robe rouge. Faisant face aux cavaliers, elle écarte les bras et rejette ses paumes de main vers l'extérieur. Cette attitude est significative de la peur, ici celle qu'Iseut ressent à l'idée de voir mourir Tristan, mais elle accompagne également un geste de refus dont la symbolique fait écho à l'interpellation verbale que la reine lance aux chevaliers dans le texte : « *Tristanz, lessiez ceste bataille dusqu'à tant que je aie parlé a vos, et vos aussi Palamedes*[782] ». La place d'Iseut en tant que médiatrice du combat découle textuellement d'une supplique de Gouvernal. Néanmoins, son rang et sa position centrale en tant que sujet dans l'image, rappellent que le geste héroïque des combattants est avant tout destiné à la dame. Celle-ci exerce alors des pleins pouvoirs sur les chevaliers lui vouant une déférence vassalique, à la fois courtoise et militaire[783]. Cette obéissance se manifeste d'ailleurs dans le texte par la réponse simultanée des deux rivaux : « *Dame,* […] *a vostre comandement*[784] ».

L'arrêt du combat n'est cependant pas figuré au sein de l'œuvre. Seul l'instant clé où Iseut intervient auprès des chevaliers est représenté par l'enlumineur. La répartition des couleurs sur les vêtements des personnages pourrait également symboliser le déséquilibre des consentements accordés par la reine au sein du trio amoureux. Ainsi, le rouge tendre de la robe

[779] La représentation est, par ailleurs, fidèle au contenu de la rubrique précédant la miniature : « *comment tristan et gouvernal se partirent du roy marc pour aler apres palamedes qui en avoit menee la royne yseult et comment tristan et palamedes se combatirent ensemble souz une tour et la royne yseult departi la meslee comme s'ensuit.* »

[780] FABRE-BAUDET Sylvie, « Mise en texte, mise en page et construction iconographique dans les manuscrits enluminés conservant la version IV du Roman de Tristan en prose. » dans DEUFFIC Jean-Luc (dir.), *Du scriptorium à l'atelier, op.cit.*, p. 354

[781] CURTIS Renée Lilian, *op.cit.*, §510, p. 114

[782] *Ibid.*, §511, p. 114

[783] CAZENAVE Michel, POIRION Daniel, STRUBEL Armand, ZINK Michel, *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 205

[784] CURTIS Renée Lilian, *op.cit.*, §511, p. 114

d'Iseut est similaire à celui rehaussant le tabard de Tristan, son amant. Cette couleur se retrouve aussi, mais à moindre mesure, sur la bride du cheval de Palamède, soupirant éconduit pour qui la reine demeure inaccessible au fil du récit[785].

Enlevée par le chevalier sarrasin comme simple objet d'un « *don* », puis conciliatrice envoyée par Gouvernal dans le texte, Iseut s'impose sous la main de l'enlumineur Evrard d'Espinques comme figure centrale de l'image, médiatrice d'un combat dont elle est l'enjeu et, par là même, sujet agissant au plus près des cavaliers encore galvanisés par leur prouesse chevaleresque.

Ce combat opposant Tristan et Palamède est représenté par le même artiste en 1480, dans une autre copie du *Tristan en prose*, le Ms. 645-647 (Chantilly, Musée Condé) destiné à son nouveau mécène, Jean du Mas. La miniature, située au folio 106v du premier volume (Ms. 645), comporte certains échos figuratifs avec celle du Ms. Fr. 99. Un instant similaire au combat marquant l'intervention d'Iseut est, en effet, mis en images [Figure 41]. Les marges de la miniature ne comportent cependant pas de décor, l'ornementation des bordures ayant été abandonnée au milieu du volume. Dans les deux dernières décennies du XV^e^ siècle, le style d'Evrard d'Espinques est caractérisé par une palette de couleurs variées. Les paysages et les décors sont également marqués par un plus grand naturalisme. Ici, le combat de Tristan et Palamède se déroule au pied du château émergeant du bord supérieur droit de la miniature. Il ne s'agit plus d'une simple tour mais d'un ensemble architectural composé de tours, de murs d'enceintes, d'échauguettes et d'archères assurant un système défensif. Plus à gauche est représenté un arbre parsemé de jeunes pousses d'un vert plus clair. Le traitement des figures demeure cependant rigide, la physionomie des personnages peu soignée et les finitions grossières[786]. Au premier plan, les deux adversaires s'affrontent à pied, épée brandie au-dessus de leur heaume. Revêtus d'une armure complète, ils ne sont identifiables aux yeux du lecteur que par l'intermédiaire des armoiries présentes sur leur écu ; *de sinople au lion d'or* pour Tristan à gauche de l'image et l'échiqueté *d'argent et de sable* pour Palamède en face. À droite des duellistes est représentée Iseut, vêtue d'une robe rose rehaussée d'hermine. Une couronne dorée rappelant sa condition de reine est fixée sur son hennin noir, le même que celui porté par sa suivante. Le corps d'Iseut est marqué par une certaine raideur, mais la gestuelle que l'artiste confère au personnage est autrement plus démonstrative. Le maintient des bras légèrement

[785] Dans le texte, Iseut éloigne d'ailleurs Palamède à la fin du combat en l'envoyant « *en la cort le roi Artus* » porter un message à Guenièvre et le défend de « *jamés n'entrez en leu ou vos me sachiez devant que je soie ou reaume de Logres.* » : *Ibid.*, §511, p. 115

[786] Sylvie Fabre-Baudet justifie ce manque de finesse par la rapidité dont l'artiste allemand doit faire preuve pour satisfaire les nombreuses commandes qui lui sont adressées : FABRE-BAUDET Sylvie, « Mise en texte, mise en page et construction iconographique dans les manuscrits enluminés conservant la version IV du Roman de Tristan en prose. » dans DEUFFIC Jean-Luc (dir.), *Du scriptorium à l'atelier, op.cit.*, p. 359

écartés et les mains avancées, en relation l'une avec l'autre, traduisent, en effet, symboliquement l'argumentation que la reine présente aux chevaliers pour les convaincre de cesser le combat. Ce même geste est également observable chez Guenièvre au fol. 95v du manuscrit poitevin [Figure 39] lorsqu'elle demande à Lancelot de gracier Cardoas. Le mouvement que Palamède amorce pour assener un coup à Tristan laisse présumer qu'il frappe de sa lame Iseut en plein cœur. Il pourrait s'agir d'une manière de représenter symboliquement la prouesse que l'amoureux Palamède déploie pour, courtoisement, atteindre le cœur de la reine. Néanmoins, si n'y a guère d'attaque physique dirigée vers la dame, le geste demeure empreint d'une violence guerrière. La proximité qu'Iseut entretient avec les combattants dans les miniatures d'Evrard d'Espinques la positionne en tant qu'arbitre, médiatrice de la querelle d'armes[787]. À la fois reine et dame aimée, elle dispose d'un pouvoir fort, le seul auquel les chevaliers-soupirants obéissent. Elle se trouve en revanche vivement impliquée au sein d'une représentation codifiée du duel où la brutalité est acceptée comme démonstrative d'une prouesse amoureuse et chevaleresque.

2) Prouesse individuelle et sacrifice amoureux dans l'épreuve du passage

a) De rouge et de sang : l'immolation du chevalier pour la reine captive dans l'épisode du Pont de l'Epée

La réalisation de l'aventure propre à l'errance chevaleresque ne se justifie pas uniquement en termes de duels ou d'affrontements entre chevaliers. L'honneur personnel et les motivations courtoises sont souvent mis à mal lorsque l'intrépide amant surmonte les épreuves les plus périlleuses. Lancelot, archétype du meilleur chevalier et défenseur du royaume d'Arthur, est un modèle cristallisant les vertus combattives et les valeurs de la *fin'amor*. L'allégeance qu'il témoigne à son roi n'a cependant nulle mesure avec le dévouement qu'il porte à la reine Guenièvre. L'amour, partagé avec sa dame, est bien ce qui pousse Lancelot à mettre de côté son orgueil et son désir de gloire pour affronter tous les dangers au péril de sa vie. Jean Flori rappelle que le caractère absolu de son amour lui permet seul « de triompher d'ennemis innombrables, d'embûches et de maléfices, et de délivrer la reine Guenièvre enlevée par un ennemi à la barbe de son époux impuissant[788] ». Cette récurrence s'opère notamment lorsque Lancelot entreprend de sauver Guenièvre, ravie par Méléagant et retenue prisonnière au château

[787] Une autre miniature illustrant le combat au f. 88 du Ms. 647 (troisième volume) combine les gestes et les positions adoptés par les deux chevaliers et la reine dans la copie de 1463 (Ms. Fr. 99, f. 92) et le premier volume de Chantilly (Ms. 645, f. 106v).
[788] FLORI Jean, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 248

de Baudemagu, souverain du Pays de Gorre. L'une des principales étapes de cette épreuve revient à traverser le Pont de l'Epée, un endroit où le danger de l'aventure se mêle au merveilleux. Initialement relaté dans *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes, cet épisode connait des modifications textuelles dans une adaptation plus tardive, *Le conte de la Charrette*, inclus à l'intérieur du *Lancelot en prose*. À son arrivée au pont, Lancelot répond avec bravoure à l'inquiétude des deux chevaliers qui l'accompagnent : « *Or n'aiez ja poour de moi, car je dout mains le pont que je ne fiz onques pasage. Il n'est pas d'assez si perillex comme je cuidoie*[789] ». Le pont enjambe une eau « *noire et laide et roide* ». Au-delà de l'obstacle, il voit « *la cité ou la reïne estoit, en la tour aux fenestres* ». Cette vision le conforte dans sa volonté. Il « *esgarde vers la tour ou la roïne iert em prison, si li encline*[790] », puis se prépare à aborder le passage. De nombreuses enluminures issues de copies de cette adaptation tardive mettent en scène la traversée du Pont de l'Epée. Le récit de l'épreuve dépeint comment Lancelot « *se traîne par desus l'espee trenchant a la force des braz et a l'empreignement des genoux*.[791] ». Si les artistes demeurent en majorité fidèles au texte en prose, ils insèrent parfois éléments figuratifs conformes avec la description donnée par Chrétien de Troyes. Ainsi, Lancelot est représenté le plus souvent pieds et mains dénudés, comme dans le roman en vers où il s'engage sur le pont « *deschauz*[792] » et les mains nues[793].

Le Ms. 3480 conservé à Bibliothèque de l'Arsenal est le second volume d'un manuscrit enluminé en 1405 à Paris par le Maître du second Roman de la Rose de Jean 1er de Berry. Il continent au fol. 77 une miniature montrant le passage du pont [Figure 42]. Les marges sont décorées de brins doubles et triples de vignetures, agrémentés de ronds d'or vrillés. Le fond ornemental de l'image est constitué d'une alternance de carreaux aux motifs noirs et blancs, délimités par des lignes dorées. Parmi les deux chevaliers émergeant du bord gauche de la miniature, se trouve au moins l'un des fils du vavasseur accompagnant Lancelot. Le second arbore les armoiries de l'amant de Guenièvre, *d'argent à trois bandes de gueules*. Il pourrait donc s'agir de Lancelot lui-même avant qu'il n'aborde l'épreuve. Le pont est représenté par une simple lame placée au-dessus de l'eau. Cette eau, grise et bouillonnante, accentue une

[789] Cette version du texte en prose est éditée en 1938 par Gweneth Hutchings, d'après le contenu textuel du manuscrit Rawlison Q.b.6 de la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford : HUTCHINGS Gweneth, *Le Roman en prose de Lancelot du Lac, Le Conte de la Charrette*, Paris, Librairie Droz, 1938, p. 77 à 79.
[790] *Ibid.*, p. 77 à 79
[791] *Ibid.*, p. 77 à 79
[792] Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. ROQUES Mario d'après la copie de Guiot (Bibl. Nat. Fr. 794), Paris, Honoré Champion éditeur, 1958, v. 3095 à v. 3116
[793] Le récit en prose mentionne en revanche qu'il ne lui manquait « *ne hauberc ne espee ne chauses ne hiaume* » : HUTCHINGS Gweneth, *op.cit.*, p. 77 à 79

symbolique de danger, déjà mentionnée dans les romans en vers et en prose. Lancelot apparaît une seconde fois, revêtu de son armure, à l'exception de ses pieds et de ses mains dénudés qu'il utilise pour prendre appui sur la lame ou l'attraper. À l'extérieur du bord droit de la miniature, l'enlumineur a sommairement figuré la tour où Guenièvre est retenue captive. Cette extension visuelle pourrait servir à mettre en exergue le but que doit atteindre Lancelot, l'enjeu de son épreuve. En ce sens, Hye-Min Lee et Maud Pérez-Simon rappellent que les limites de l'image-objet ne sont pas celles de sa bordure[794]. La reine, couronnée, penche sa tête au-delà du bord de la fenêtre, suivie par le roi Baudemagu dont est seulement visible l'ovale du visage. Les regards des deux spectateurs et, en premier lieu, celui de la dame, sont entièrement tournés vers Lancelot. L'absence de blessures sur le corps du chevalier ne permet pas de saisir au premier abord le lien douloureux qu'il entretient avec l'objet périlleux. Néanmoins, le rouge du drapé couvrant sa cotte de maille est chargé d'une symbolique complexe. Cette couleur est en effet adoptée par les chevaliers de l'Au-delà celtique au sein des romans arthuriens[795]. Elle peut également faire référence au sang, qui à défaut de jaillir des blessures causées par le tranchant de l'épée, imprègne l'étoffe. Cette double évocation d'un autre monde et du sacrifice, traduit dans l'image l'entière abnégation que démontre Lancelot pour délivrer sa dame. Guenièvre demeure spectatrice, enjeu de l'épreuve, mais soutien par le regard. La réécriture en prose de cet épisode fait perdre au chevalier de la Charrette son aspect christique et son dévouement moral, alors mis en valeur dans le récit de Chrétien. L'amour, partagé pour la reine, revêt chez Lancelot une senefiance spirituelle qui, seule, le pousse à braver le danger jusqu'à s'immoler[796]. Cela explique surement la prolifique mise en images de cette aventure démythifiée et plus courtoise, souhaitée par de nombreux commanditaires bibliophiles au cours du Moyen Âge tardif.

L'abnégation du chevalier pour sa dame est plus observable encore dans une miniature située au fol. 321v du Ms. Fr. 119 (Paris, BnF) [Figure 43]. Il s'agit du troisième volume d'un luxueux manuscrit destiné au duc Jean 1er de Berry, et dont le décor fut commencé à Paris vers 1404 par le Maître des Clères femmes. Les marges du folio sont ornées de rinceaux de vigneture à feuilles bleu, rouge et or. Certains interstices sont aussi agrémentés de petites araignées. Ce travail n'est pas sans rappeler celui de l'ornemaniste dit « aux araignées », ayant travaillé dans l'atelier de

[794] LEE Hye-Min, PEREZ-SIMON Maud, « Relations texte/image », dans BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval, op.cit.*, p. 291

[795] PASTOUREAU Michel, *Couleurs, images, symboles : Etudes d'histoire et d'anthropologie*, *op.cit.*, p. 76

[796] SALY Antoinette, « Le Pont de l'Epée et la Tour de Baudemagu », dans *Image, structure et sens : Études arthuriennes* [en ligne], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1994, Disponible en ligne sur : http://books.openedition.org/pup/3988, p. 10-11

Christine de Pizan vers 1400[797]. Le fond de la miniature est caractéristique du naturalisme en vigueur dans le courant du « gothique international ». Le paysage est composé de bosquets et de jeunes arbres, dont les feuilles se distinguent par des touches de vert foncé et plus clair. À l'arrière plan, le ciel offre un dégradé azur. L'artiste a souhaité ici mettre en valeur l'exploit réalisé par Lancelot mais aussi la souffrance infligée par l'épreuve[798]. Au centre de l'image, le chevalier agrippe la large épée formant le pont et progresse jusqu'à son majestueux pommeau. Le tranchant de la lame blesse cruellement ses mains et ses pieds nus ainsi que ses genoux où l'armure à été arrachée. Du sang jaillit en maints endroits et couvre son tabard vermeil, comparable à celui qu'il porte dans le manuscrit de l'Arsenal [Figure 42]. Le Maître des Clères femmes livre ici une œuvre fidèle à la description du passage dans le texte en prose où Lancelot ne s'arrête ni pour « *les fiux de fer des piez e de mains et des genoux ne li saille li sanz* », ni « *pour le peril de l'espee seur quoi il se trenche*[799] ». Lancelot incarne au cœur de la représentation la figure, cher à Chrétien, qui mêle sacrifice christique et extrême renoncement de soi pour l'amour d'une dame.

Sur la droite, ses deux compagnons de voyage assistent à sa douloureuse progression. Au deuxième plan, une tour surmontant la terrasse crénelée d'un château émerge du bord gauche de la composition. La fenêtre de la tour est occupée par le roi Baudemagu et, légèrement plus en retrait, par Guenièvre, couronnée et vêtue d'une robe bleue. Le souverrain de Gorre semble s'entretenir avec la reine, la main droite tournée vers l'extérieur. La distance que l'artiste a créé entre Guenièvre et Lancelot est significative des difficultés que le chevalier doit encore affronter avant de libérer sa dame. Blessé, l'armure déchirée, il continue sa progression sur le pont tranchant en apparaissant dans un grand dénuement aux yeux de son aimée. Chevalier galvanisé par un amour absolu qui lui permet de passer l'infranchissable obstacle[800], il devient aussi un amant-martyr, sacrifiant son être par désir adultère et honneur chevaleresque.

b) Voir sa dame et l'épreuve prochaine : échos visuels aux sources textuelles en vers et en prose

Le franchissement du Pont de l'Epée n'est pas le seul défi que Lancelot doit relever avant de sauver la reine. L'entrée du château de Baudemagu est aussi gardée par deux lions. Si ceux-ci ne sont chez Chrétien que le jouet d'une illusion et disparaissent lorsque Lancelot en

[797] OUY Gilbert, RENO Christine, VILLELA-PETIT Inès, *Album Christine de Pizan*, *op.cit.*, p. 59
[798] La rubrique rouge située au-dessus de la miniature mentionne simplement « *comment lancelot passa le pont de l'epee* ».
[799] HUTCHINGS Gweneth, *op.cit.*, p. 77 à 79
[800] COMBES Annie, *Les voies de l'aventure, op.cit.,* p. 391

approche[801], ils « *li courent et li rendent grant asaut*[802] » dans le récit en prose. Ces gardiens figurent dans certaines représentations de l'épisode périlleux, par le bais de divers supports visuels. Un chapiteau historié de l'église Saint Pierre de Caen, daté du XIV^{e} siècle, figure la scène du Pont [Figure 44 (comparative)]. Entièrement équipé de son armure, Lancelot progresse sur une imposante épée qui enjambe des eaux tumultueuses. Tout en avançant, il fait face, visière relevée, à un lion menaçant. Sur la droite du chapiteau, l'animal garde la tour où est détenue la reine, dépassant l'entrée de sa taille imposante. Guenièvre apparaît seule au sommet de la tour crénelée, coiffée de *tremplettes* et le visage sculpté de face. Bien que son regard ne soit pas directement adressé à Lancelot, le chevalier ne la quitte des yeux. Ainsi, en gardant son aimée en vue, il ne perçoit plus cruellement l'imminence du prochain combat[803].

Aux alentours de 1475, Evrard d'Espinques met également en images le passage du Pont de l'Epée. La miniature située au fol. 367v du Ms. Fr. 115 (Paris, BnF), est initialement intégrée à un luxueux manuscrit destiné à Jacques d'Armagnac [Figure 45]. Cette compilation est ensuite séparée après 1682 en quatre volumes (Mss. Fr. 113-116)[804]. Un raffinement évident est accordé au décor marginal, composé d'un étroit réseau de rinceaux colorés, de vignetures multiples et de ronds d'or. Le paysage où se déroule la scène historiée est traité avec une grande précision naturaliste. À l'arrière plan se profilent des champs et des collines boisées, parcourus de chemins dont l'esthétique est influencée par la perspective italienne. L'imposant château de Baudemagu émerge du bord droit de l'image. Il est pourvu d'une enceinte percée d'archères canonières, protégeant un large donjon à vocation palatiale. L'eau qui emplie les larges douves créer un remous, figuré par des séries de traits noirs. Pieds et mains nus, Lancelot progresse sur l'épée tranchante en la saisissant à bras le corps. Néanmoins, aucune étoffe rouge ni flots de sang coulant d'éventuelles blessures ne sont observable dans cette interprétation visuelle du texte. Evrard d'Espinques semble ici avoir puisé dans les sources en vers et en prose. Le ciel nocturne dominant la scène renvoi au « *jorz* […] *declinant* » [805] accompagnant l'arrivée de Lancelot au 3004^{ième} vers du *Chevalier de la Charrette*. Les deux lions enchantés sont également représentés au pied du château, conformément au récit initial et à sa version plus

[801] Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, *op.cit.*, v. 3116 à v. 3129
[802] HUTCHINGS Gweneth, *op.cit.*, p. 77 à 79
[803] Si la plupart des œuvres représentent une seule étape de la prouesse de Lancelot, en particulier la traversée du Pont de l'Epée, la miniature ouvrant le Ms. Fr. 122 (Paris, Bnf) met en scène l'ensemble des épreuves conduisant à la libération de Guenièvre. On y voit, de gauche à droite, Lancelot franchir le pont périlleux, combattre les lions et affronter Méléagant sous les yeux de la reine et de Baudemagu.
[804] Section romane, Irène Fabry-Tehranchi, notice de "PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 00113-00116" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/74318
[805] Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, *op,cit.*, v. 3004

tardive. Le titre de rubrication rouge situé en dessous de la miniature mentionne qu'en passant le Pont de l'épée, Lancelot « *regardoit la royne genievre à une tour* »[806]. Le heaume complet que le chevalier arbore dans l'image ne permet pas de percevoir le regard qu'il adresse à la reine à travers sa visière. Pourtant, c'est la tête levée vers la tour qu'il progresse dans son épreuve. À droite de la composition, depuis une large baie du donjon, apparaît Guenièvre, couronnée et vêtue d'une robe bleue. Sa figure domine celle du roi Baudemagu qui semble être retranché contre le bord gauche de la fenêtre. Ce choix de montrer la dame spectatrice en position de supériorité n'est pas sans rappeler la place qu'avait réservée le Maître du second Roman de la Rose de Jean 1er de Berry à cette même reine dans le manuscrit parisien de l'Arsenal [Figure 42].

Lancelot, agent de l'action courtoise libératrice, est figuré au centre de l'image comme dans la plupart des œuvres figurant l'épisode. L'amour adultère pour lequel il endure les souffrances de la traversée n'est pas ici condamné. Souvent influencés par la demande de leurs bibliophiles commanditaires, les artistes représentent Guenièvre tantôt comme une figure lointaine, effacée, quasi-inaccessible, tantôt en position ascendante de pouvoir au détriment du roi Baudemagu. Captive avant tout, moins sujet agissant que spectatrice d'une prouesse dont elle est l'enjeu, elle inspire au chevalier un courage et une abnégation absolus, interprétés visuellement par un vêtement, un regard ou de multiples blessures.

Prisés par l'aristocratie du Moyen Âge tardif, les combats et les nombreuses épreuves relevés par une chevalerie imaginaire alimentent un idéal d'aventure servant la préservation d'un *ordo* chevaleresque. Erich Köhler rappelle en ce sens que la sauvegarde du monde courtois se révèle être la garantie d'un « ordre universel, entièrement soumis à la volonté divine, dont les adversaires apparaissent par conséquent comme des puissances démoniaques »[807]. Lancelot et Tristan, tous deux amants adultères mais fidèles à leur reine, poussent les limites de la prouesse au péril de leur vie. Ce dépassement de soi est d'autant plus motivé chez le chevalier à la Charrette par l'amour quasi mystique mais aussi fondamentalement charnel qu'il éprouve pour sa dame[808]. Parmi les œuvres mettant en scène ces épisodes aventureux, les enluminures issues de copies du *Tristan* ou du *Lancelot en prose*, accordent à l'aimée du combattant, reine de surcroit, une place changeant au regard du contenu scriptural. Attentifs aux variations textuelles des récits arthuriens dont ils sont aussi connaisseurs, certains miniaturistes travaillant au XVe

[806] Titre de rubrication complet : « *comment lancelot passa le pont de l'espee et en passant regardoit la royne genievre à une tour* ».
[807] KÖHLER Erich, *L'aventure chevaleresque*, *op.cit.*, p. 91
[808] FLORI Jean, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 248

siècle pour le compte de riches mécènes lecteurs, conservent et assument la présence de la dame dans les images d'affrontements courtois. Ils la font ainsi apparaître au plus près des combats, accordant sa *mercy* [Figure 39] ou comme arbitre d'un duel [Figures 40 et 41]. Sa position et la gestuelle qu'elle adopte confortent son importance dans la représentation en tant que sujet, au-delà du simple rôle intercesseur décrit pour elle dans le texte. La figuration d'une épreuve comme celle du passage, cantonne davantage cette figure féminine au rang de spectatrice, l'œuvre étant avant tout centrée sur le labeur du chevalier. Prisonnière de sa tour, la dame pourrait être alors considérée comme un objet passif, attendant sa libération. Néanmoins, qu'elle soit lointaine, retranchée derrière une autorité masculine [Figure 43] ou placée au devant d'une baie d'apparat [Figures 42 et 45], elle insuffle au chevalier amoureux un même dévouement dans l'exploit.

Au-delà même de cette prouesse pour laquelle l'amant souffre et dont il triomphe par courtoisie, *amor* et honneur, la dame est sans cesse enlevée et reprise par des soupirants ou des ennemis politiques. Les images mettant en scène ces épisodes aventureux révèlent combien le ravisseur comme le champion forcent cet idéal féminin à subir la violence chevaleresque ou à s'impliquer en son cœur.

Au regard des œuvres étudiées dans ce corpus, la représentation des activités et des affrontements chevaleresque obéit à des règles figuratives complexes. Les relations homme/femme sont principalement mises en évidence par un regard, un geste, une position ou l'adoption d'une symbolique chromatique. Que révèlent alors ces images quant au statut de la dame présente dans un jeu courtois et militaire, d'ordinaire considéré comme masculin ? Les scènes de chasse au vol peuplant les calendriers liturgiques et quelques traités encyclopédiques enluminés confrontent la vision d'une dame cavalière prenant en main l'exercice de ce loisir nobiliaire, à la pudeur d'une princesse de Lys. Chevauchant de côté ou en amazone, elle agit en véritable sujet de la composition lorsqu'elle ouvre la marche d'une assemblée de chasseurs, un oiseau de chasse à son poing. Parfois assise à l'arrière d'un amant ou figurée au milieu d'un cortège, elle maintient le lien amoureux par un don ou incite indirectement à l'échange des regards. Les images des tournois et des Pas d'Armes, respectueuses de leur contenu scriptural mais souvent plus riches en détails figuratifs, mettent en scène des dames dont le statut apparaît lié à celui des chevaliers jouteurs. Spectatrices des tribunes et des hourds, elles ne sont guère de simples objets d'un désir ou enjeu d'une victoire. Reines et princesses dotées d'un pouvoir de grâce, elles prennent parti dans la représentation par un index pointé vers la chute d'un mauvais chevalier à la manière de la Reine Ratio, en s'accoudant telle la princesse du *Livre du*

Duc des vrais amants ou en adoptant une position centrale et une frontalité à la façon des reines arthuriennes. Cavalières des lices, elles sont tantôt demoiselles apportant leur soutien à un chevalier mais figurées en retrait de l'action, tantôt victorieuses chevaleresses, sujets à part entière de la représentation, mais parfois tournées au ridicule. Le modèle de la dame cavalière se pérennise ensuite après 1440 dans les images des Pas, dont les règles courtoises attribuent aux participantes un rôle proche de celui des demoiselles mythiques.

Les œuvres mettant en scène certaines reines imaginaires au cœur des combats et des épreuves chevaleresques font parfois preuve d'une audace figurative plus poussée que la description textuelle des évènements. Dans ces luttes où la bravoure et la gestuelle martiale semblent régies par l'honneur et l'amour, Guenièvre et Iseut quittent leur tour respective pour intervenir au plus près de leur amant chevalier en plein exercice de violence. Leur rôle intercesseur au sein des images les amène à occuper, par leur position parfois centrale, leur taille, la symbolique de certains gestes d'arrêt ou de discussion, une place aussi importante que celle réservée aux combattants. Plus en retrait dans les représentations de l'épreuve de passage, prisonnières de quelques seigneurs félons, elles demeurent, par un jeu de regard avec l'amant, inspiratrices d'un amour sacrificiel poussant au renoncement de soi.

La mise en images d'activités et de luttes chevaleresques, fictionnelles ou réelles, coïncide avec le renouveau d'un modèle de courage et de courtoisie en vigueur au sein de la société de cours du bas Moyen Age. Celui-ci met en avant le respect d'un idéal d'armes et amour, moralement ambigu envers le genre féminin. La dame irréelle ou la femme noble du bas Moyen Age sont certes présentes dans bon nombre de représentations, mais elles sont également soumises à des rituels, amoureux ou guerriers, révélés par un système culturel de codes et symboles. Spectatrices distantes ou actrices du jeu, elles incarnent avant tout l'enjeu d'une conquête courtoise, accompagnant parfois un engagement culturel et politique.

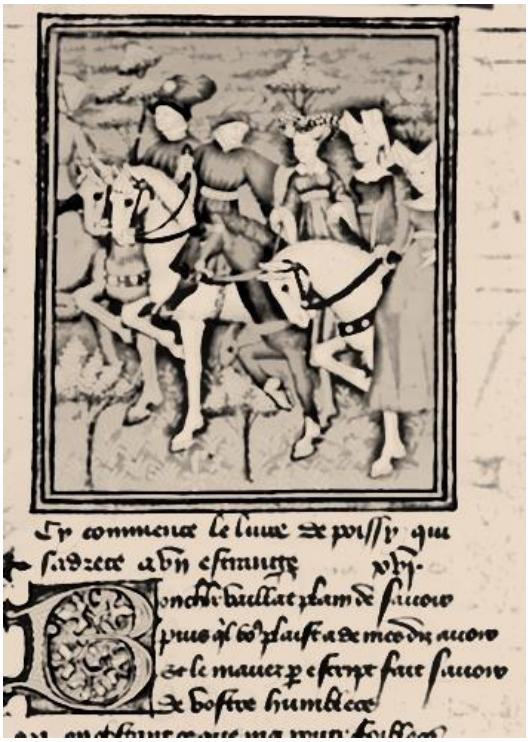


Figure 20 : Chevauchée courtoise, Livre du Dit de Poissy, Maître Cité des Dames et coll., France (Paris), 1410-1414, Londres British Library, Harley 4431, f. 81



Figure 21 : Chevauchée aristocratique, Mois de Mai, Les Très Riches Heures du Duc de Berry, Frères de Limbourg, France (Paris), vers 1412-1416, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, f. 5

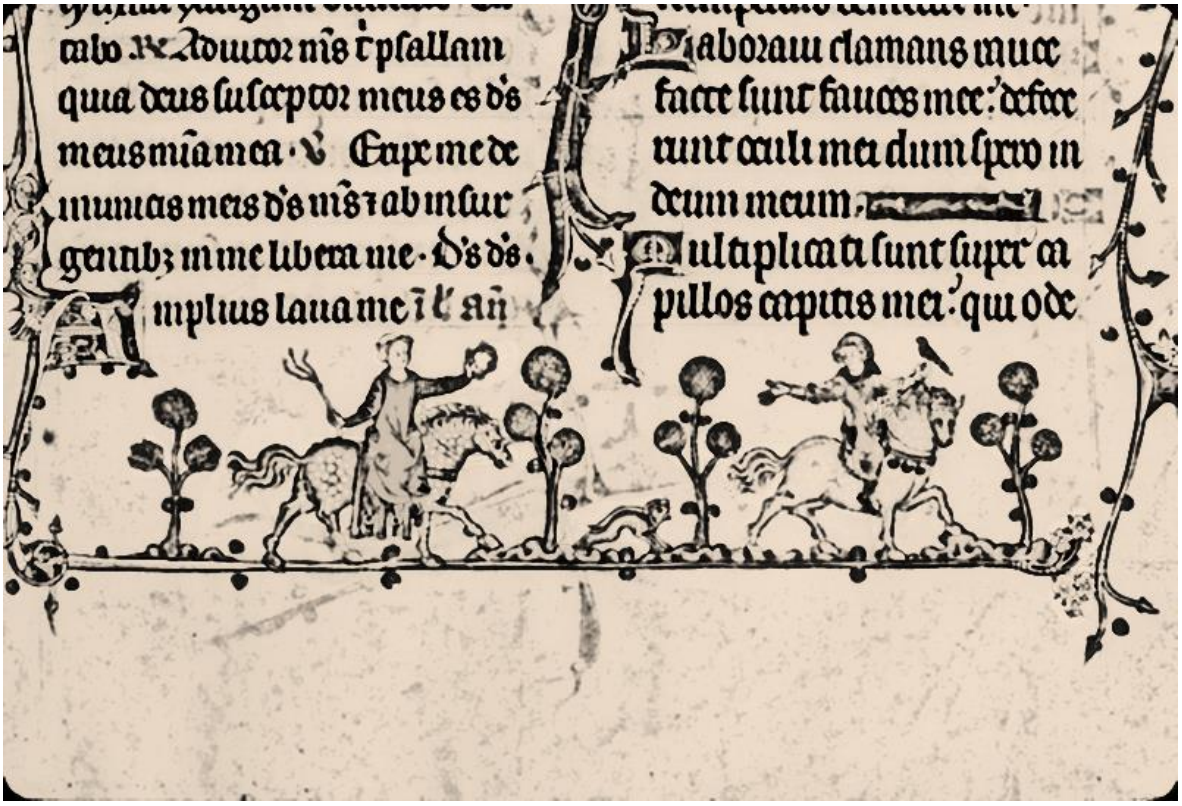


Figure 22 : Chasse au vol, Bréviaire de Renaud de Bar (à l'usage de Verdun), France (Metz), vers 1302, Verdun, Bibliothèque municipale, ms. 107, f. 32

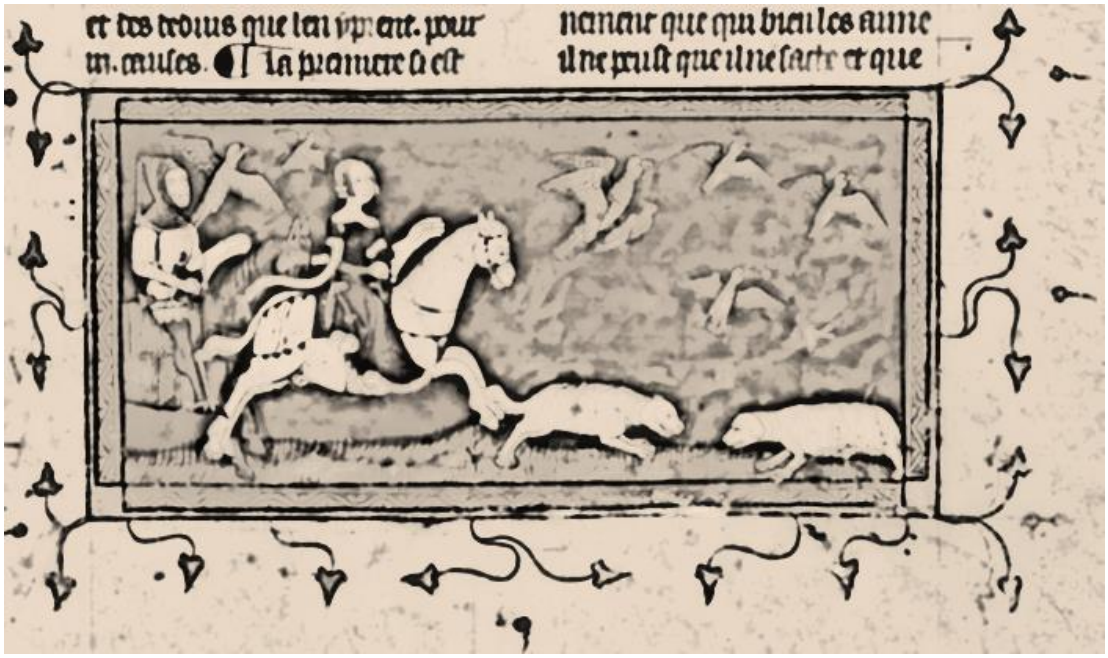


Figure 23 : Chasse à l'épervier, Les Livres du roi Modus et de la reine Ratio, Maître du Rational des divins offices, France (Paris), 1379, Paris, BNF, Ms. Fr. 12399, f. 73



Figure 24 : Chasse au vol, Mois d'Août, Les Très Riches Heures du Duc de Berry, Frères de Limbourg, France (Paris), vers 1412-1416, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, f. 8



Figure 24 (a) : Chasse au vol, Mois d'Août, Les Très Riches Heures du Duc de Berry, Frères de Limbourg, France (Paris), vers 1412-1416, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, f. 8 (détail)



Figure 25 : Couple à cheval (chasse au vol), Bréviaire Charles de Neufchâtel, Maître de l'Echevinage de Rouen, France (Rouen), vers 1498, Besançon, BM, ms. 69, f. 5



Figure 26 : Charles V prend part aux joutes, Les Grandes chroniques de France, France (Paris), 1400-1405, Chantilly, Musée Condé, Ms. 867, f. 446

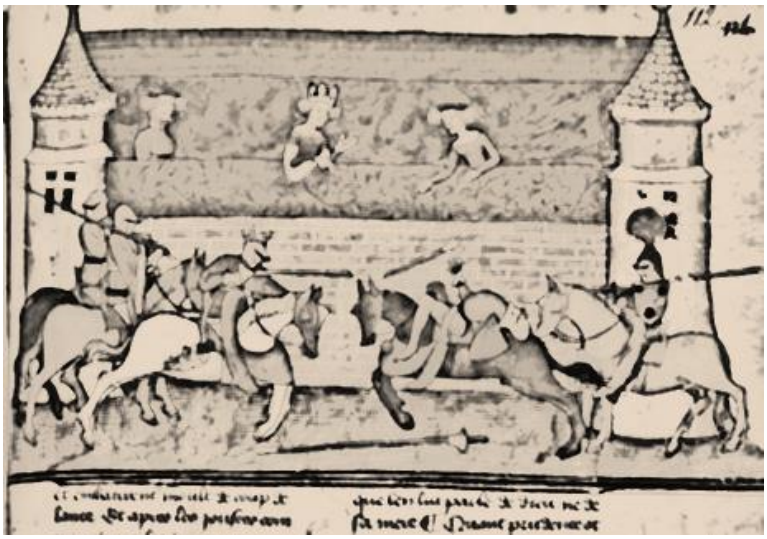


Figure 27 : Tournoi des vices, Les Livres du roi Modus et de la reine Ratio, Maître du second Roman de la rose de Jean 1er de Berry, France (Paris), 1395, Paris, BNF, Ms. Fr. 1297, f. 112



Figure 28 (comparative) : Tournoi ornant le couvercle d'un coffre en ivoire, Paris, 1320, 26,2 sur 17 cm, Londres, British Museum



Figure 29 : Combat de Franc Vouloir et de Dépit Cruel, Le Champion des Dames, France (Arras), 1451, Paris, BNF, Ms. Fr. 12476, f. 9v

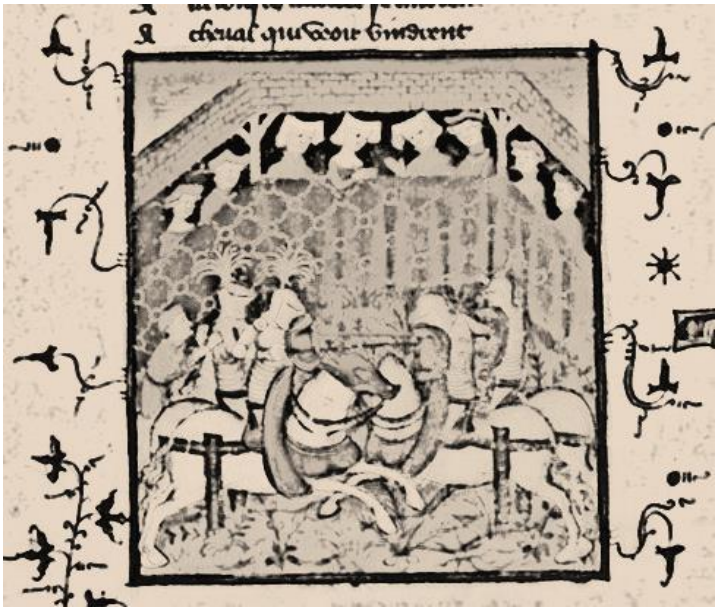


Figure 30 : Le duc des amants combattant, Le Livre du Duc des Vrais Amants, Maître d'Egerton, France (Paris), vers 1407-1409, Paris, BNF, Ms. Fr. 836, f. 71v



Figure 31 : Tournoi du chastel de la Lande, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun), 1463, Paris, BNF, Ms. Fr. 99, f. 53v

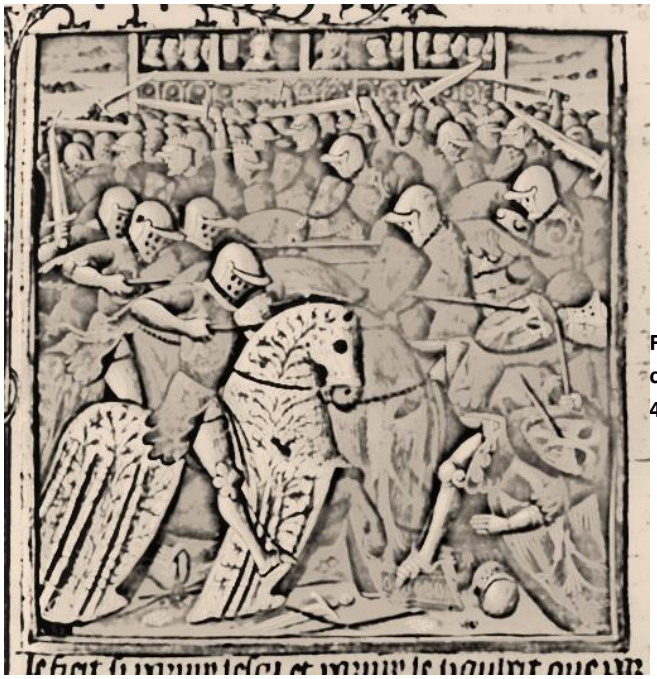


Figure 32 : Tournoi de Camaalot, Lancelot en prose, Maître des cleres femmes, France (Paris), 1404, Paris, BNF, Ms. Fr. 119, f. 421

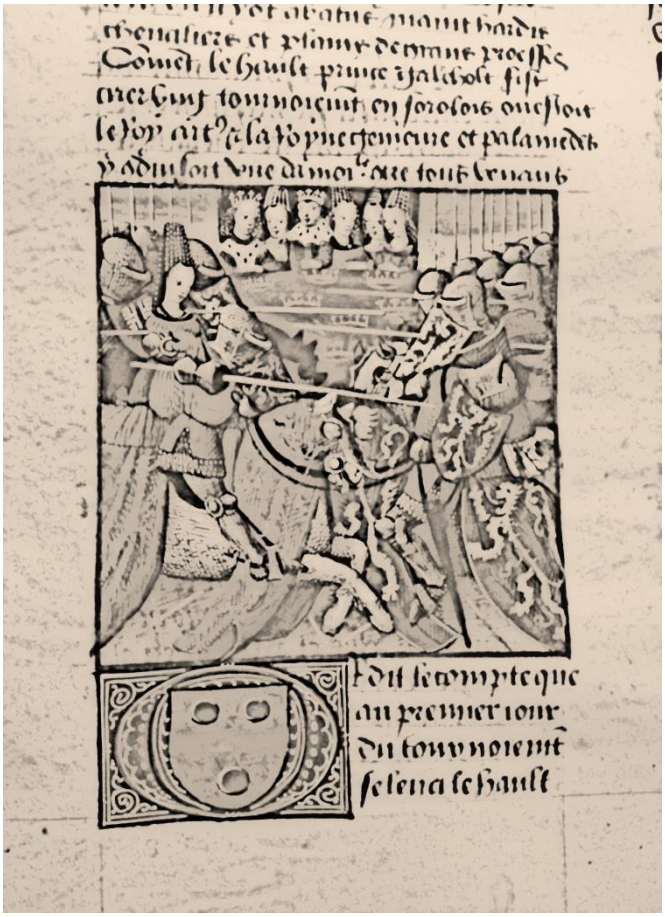


Figure 33 : Tournoi de Sorelois, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Isle-sur-Arnon), 1480, Chantilly, Musée Condé, Ms. 646, f. 212v



Figure 34 (comparative) : Tournoi de Sorelois, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun), 1463, Paris, BNF, Ms. Fr. 99, f. 391v



Figure 35 : Combat entre une dame et un chevalier, Lancelot-Graal, France (Saint-Omer), 1290, Paris, BNF, Ms. Fr. 95, f. 226



Figure 36 : Le tournoi des dames et des chevaliers, Le tournoi des dames, Maîtres de Fauvel et de Watriquet, France (Paris), vers 1330, Paris, Arsenal, ms. 3525, f. 7v

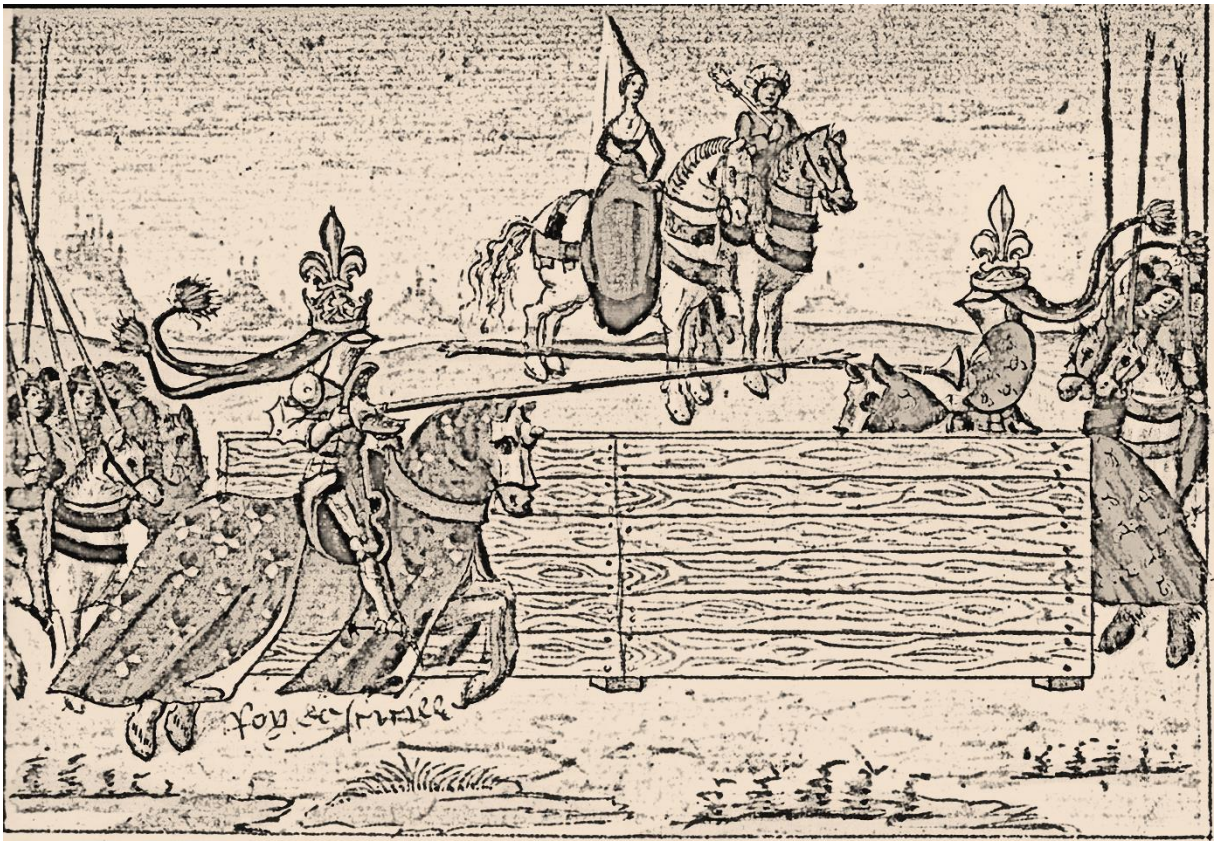


Figure 37 : Combat entre le Roi René et le duc d'Alençon, Relations du pas de Saumur tenu en 1446, France (Provence), vers 1470, Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, ms. fr. F. p. XIV, 4, f. 24v



Figure 38 : Le Pas des armes de Sandricourt, France (Lyon?), 1493-1500, Paris, Arsenal, ms. 3958, f. 15

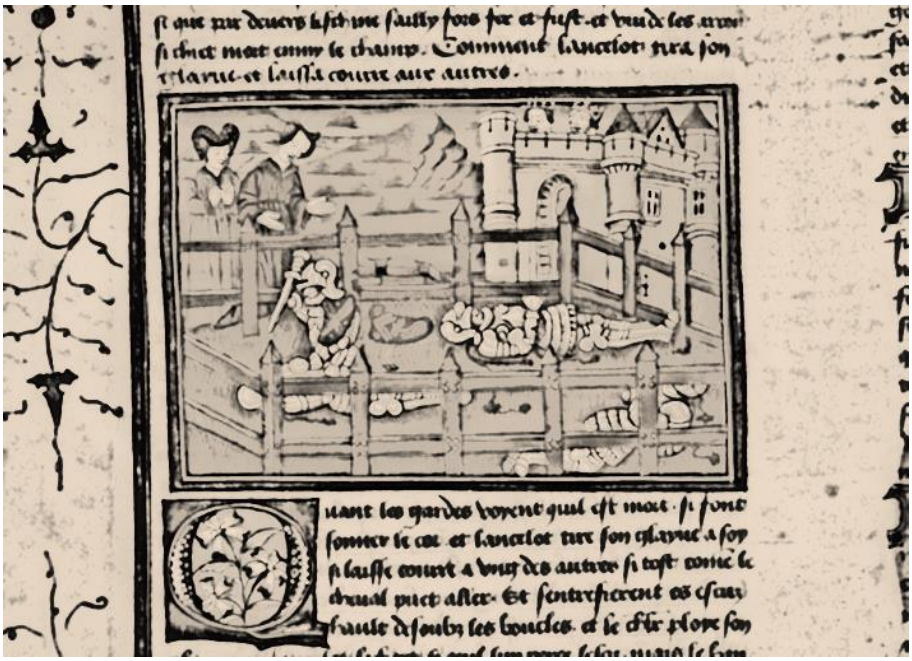


Figure 39 : Lancelot champion de Guenièvre, Lancelot en prose, France (Poitiers), vers 1480, Paris, BNF, Ms. Fr. 111, f. 95v



Figure 40 : Combat de Tristan et de Palamède, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun-Bourges), 1463, Paris, BNF, Ms. Fr. 99, f. 92



Figure 41 : Combat de Tristan avec Palamède, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Isle-sur-Arnon), 1480, Chantilly, Musée Condé, Ms. 645, f. 106v



Figure 42 : Lancelot passant le pont de l'épée, Lancelot en prose, Maître du second Roman de la Rose de Jean 1er de Berry, France (Paris), 1405, Arsenal, Ms. 3480, f. 77



Figure 43 : Lancelot passant le pont de l'Épée, Lancelot en prose, Maître des Clères femmes de Jean 1er de Berry, France (Paris), vers 1404, Paris, BNF, Ms. Fr. 119, f. 321v



Figure 44 (comparative) : Lancelot passant le pont de l'épée, chapiteau historié sculpté, XIV^e siècle, Caen, église Saint Pierre



Figure 45 : Lancelot passant le pont de l'Épée, Lancelot en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun), vers 1475, Paris, BNF, Ms. Fr. 115, f. 367v

Chapitre 5 : LA MISE EN SCÈNE DU DON COURTOIS

La conception maussienne du don et les limites de son application à la période médiévale

Appliquer certains concepts anthropologiques au champ sériel du corpus iconographique ne se fait pas sans difficultés méthodologiques, ni une plus large considération des faits sociaux propres à la période médiévale. Etudié par les anthropologues à travers de nombreuses cultures, le don génère des rapports ritualisés. De la même façon que l'hommage ou le baiser vassalique, ces rapports sont reproduits par les concepteurs des images en une répétition de gestes et de postures indispensables pour codifier les relations galantes notamment.

L'approche historiographique du don au Moyen Âge a longtemps été influencée par les écrits de Marcel Mauss, en particulier son *Essai sur le don*, paru en 1924 dans la revue *Année sociologique*. Les principes de sa théorie reposent sur l'obligation sociale de donner-recevoir-rendre, avec une importance majeure accordée à la notion de réciprocité[809]. Les travaux sur le don au Moyen Âge réalisés par Eliana Magnani ou Alain Caillé révèlent deux tendances au sein de la médiévistique ; d'un côté, les « défenseurs de Mauss » qui voient dans sa théorie un outil efficace pour comprendre les sociétés et le don comme un phénomène universel. De l'autre, ceux qui considèrent que la définition maussienne du don brouille la compréhension des sociétés[810]. Comme le rappelle Laure Verdon, le système du don/contre don repose sur une valeur symbolique attachée aux cadeaux et aux largesses à l'origine du lien social[811]. Dès 1973, Georges Duby utilise cette thèse pour décrire l'économie seigneuriale. Il en fait également mention dans sa description du « modèle courtois » où l'idée de contrepartie régit les rapports amoureux. Selon lui, lorsque l'amant fait donation de lui-même, la dame est libre d'accueillir ou de refuser l'offrande. Néanmoins, si elle accepte, « elle devient à son tour prisonnière, puisque dans cette société, il est établi que tout don mérite un contre-don ».[812] Ce raccourci de la référence maussienne appliqué à la société médiévale et à l'imaginaire chevaleresque rejoint le point de vue défendu par l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro pour qui la finalité de

[809] MAUSS Marcel, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. », dans *Année sociologique*, seconde série, 1923-1924.
[810] MAGNANI Eliana, « Les médiévistes et le don, avant et après la théorie maussienne », dans MAGNANI Eliana (dir.,), *Don et sciences sociales : Théories et pratiques croisées*, Dijon, éditions Universitaires de Dijon, 2007, p. 28
[811] VERDON Laure, « Don, échange, réciprocité. Des usages d'un paradigme juridique et anthropologique pour comprendre le lien social médiéval » dans FAGGION Lucien, VERDON Laure, *Le don et le contre-don : Usages et ambigüités d'un paradigme anthropologique aux époques médiévales et moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010, p. 11
[812] DUBY Georges, « Le modèle courtois », *op.cit.*, p. 324

l'acte de donner est de forcer le partenaire à agir, de provoquer sa réponse « de lui voler, en somme, son âme. Et dans ce sens, il n'existe pas d'action sociale qui ne soit pas un échange de dons »[813]. L'expression maussienne d' « échange de dons » apparaît cependant contradictoire à Alain Testard. Si l'échange est, en effet, fondé sur le droit à exiger une contrepartie, le don n'est pas exigible. Il peut être attendu, sollicité, mais pas exigé sans perdre son caractère[814]. Anthropologiques ou historiques, les études récentes montrent l'incapacité d'appliquer le schéma de Mauss à l'ensemble des sociétés. À ce titre, Ilana F. Silber souligne notamment l'importance d'une approche contextualisée, historicisée et différenciatrice[815]. Anita Guerreau-Jalabert conçoit le don dans l'occident médiéval comme un « échange généralisé » soudant une société chrétienne en relation avec le divin. Le lien social auquel il participe se représente en termes de *caritas, amor* et *amicitia* (amistié). L'homme du Moyen Âge ne se conformerait donc pas au modèle d'une contrepartie obligatoire mais définirait, au contraire, le don comme gratuit, dans l'amour de son prochain, indissociable de celui porté à Dieu. Il n'est donc guère étonnant que le don soit prégnant dans la littérature courtoise comme idéal de largesse[816]. Au-delà de la valeur de charité, l'échange s'avère néanmoins exigible dans une relation seigneuriale où les vassaux prêtent serment à leur suzerain en échange de sa bienveillance[817]. Un tel schéma peut ainsi être reporté sur les rapports amoureux et non moins vassaliques unissant la dame (*domina*) à son amant.

Dans le cadre d'une iconographie interprétée comme relevant du don, Eliana Magnani souligne la nécessité de comprendre le sens de la remise d'un objet dans une représentation. Les images du don impliquent également un certain nombre d'acteurs pouvant jouer différents rôles visibles par leur taille, leurs rapports de hiérarchisation et leurs actions menées[818].

Aussi, pouvons-nous nous demander quelle est la valeur de l'objet fait en don à la femme aristocratique ou à la dame, au regard des postures et des gestes dans les représentations ? Le don influence-t-il le rapport social dans l'image ?

---

[813] VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *Métaphysiques cannibales, op.cit.*, p. 139

[814] TESTART Alain, *Critique du don. Etudes sur la circulation non marchande*, Paris, éditions Syllepse, 2007, p. 20 à 22

[815] SILBER Ilana, « Registres et répertoires du don : avec mais aussi après Mauss », dans MAGNANI Eliana (dir.,), *Don et sciences sociales, op.cit* , p. 126

[816] GUERREAU-JALABERT Anita, « Formes et conceptions du don : Problèmes historiques, problèmes méthodologiques », dans MAGNANI Eliana (dir.,), *Don et sciences sociales, op.cit* , p. 193 à 208

[817] VERDON Laure, « Don, échange, réciprocité. Des usages d'un paradigme juridique et anthropologique pour comprendre le lien social médiéval », *op.cit*., p. 21

[818] MAGNANI Eliana, RUSSO Daniel, « *Histoire de l'art et anthropologie, 1.* Historiographie et représentations du don au Moyen Âge : pour la définition d'un champ d'études », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* | *BUCEMA* [En ligne], Séminaire du 30 mars 2007, mis en ligne le 22 octobre 2009, p. 3-4, Disponible sur : http://cem.revues.org/index4282.html

Notre présente étude sérielle repose sur vingt enluminures tirées de manuscrits produits entre 1300 et 1480. Deux miniatures datées de la première moitié du XVI[e] siècle, ainsi que deux autres scènes figurées sur des supports distincts (tapisserie et valve de miroir), sont également étudiées à titre comparatif.

Nous nous intéressons tout d'abord au don de lecture, à travers l'analyse des miniatures de dédicace féminine et les représentations du don poétique adressé à la dame aimée. Il s'agit ensuite d'interroger la place que le don d'objets inhérents au registre courtois, occupe dans les images et les relations sociales entre féminin et masculin. Le chapitre se clos enfin sur l'examen du passage de l'objet matériel vers une thématique plus spirituelle et symbolique. Deux exemples guideront cette dernière partie, ceux du philtre tristanien et du don du cœur, significatif d'un « don de soi » encouragé par la doctrine de la *fin'amor*.

I- Les représentations du don de lecture à travers les thèmes de la dédicace féminine, de l'offrande poétique et de la correspondance romanesque

Le don médiéval basé sur la gratuité s'accorde donc avec une société aristocratique respectueuse des vertus d'amour et de *caritas* se perpétuant dans les classes aisées comme les plus indigentes. Si le don « affirme l'existence d'une société pérenne dont les hiérarchies sont conçues comme stables » [819], il doit être visible, et d'autant plus au sein du milieu princier. L'engagement d'un auteur ou d'un artiste auprès d'un puissant, par exemple, répond d'un choix politique, celui de satisfaire les demandes d'un riche commanditaire bibliophile pour s'assurer une protection fiable. Le livre, porteur de savoir, fait l'objet de nombreux dons au Moyen Âge. Cette pratique permet d'ailleurs à certaines grandes bibliothèques de se constituer et de s'enrichir au fil des siècles[820]. Dans le cas des manuscrits composant les collections royales, princières ou seigneuriales figurent de nombreux dédicataires masculins[821]. Parfois héritières d'une partie de leurs ouvrages, leurs filles et épouses, telle Marguerite de Bavière, Marie de Berry, Isabeau de Bavière et Anne de Bretagne sont également reconnues comme de grandes bibliophiles et mécènes. L'étude des livres recensés dans ces « bibliothèques féminines » grâce

[819] TABURET-DELAHAYE Elisabeth (dir.), *La création artistique en France autour de 1400*, actes du colloque international, École du Louvre, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Université de Bourgogne : École du Louvre, 7 et 8 juillet 2004, Paris, Ecole du Louvre, 2006, p. 466

[820] CHARON Annie « Usages du livre en France au XV[e] siècle », dans ORNATO Monique, PONS Nicole, *Pratiques de la culture écrite en France au XV[e] siècle*, *op.cit.*, p. 467

[821] Les enquêtes codicologiques que nous avons précédemment menées autour des manuscrits de notre corpus d'étude le révèle notamment (chapitre 2).

aux inventaires et livres de comptes, permettent ainsi de relever les goûts d'une princesse et de la cour au sein de laquelle elle évolue[822]. Par ailleurs, ces femmes ne sont pas uniquement des acquisitrices postérieures. Elles sont également les premières destinataires de manuscrits enluminés par des artistes et des ateliers de grande renommée. Ainsi arborent-elles une posture similaire à celle des seigneurs et des rois recevant les livres dans les miniatures de dédicace. La première partie de ce chapitre est aussi l'occasion de voir quels codes figuratifs relatifs aux images de dédicace politique sont adoptés dans les représentations où l'amant-auteur offre son ouvrage à sa dame. À ce don de lecture amoureuse s'ajoute la réception de poèmes et de missives, remis en main propre par le soupirant ou par l'intermédiaire d'un messager. La place, apparemment éminente, occupée par la femme noble et la dame, n'en est pas moins soumise à certains caractères formels, dont les gestes, les positions et les attributs sont essentiels pour déterminer la hiérarchisation des figures.

1) Les miniatures de dédicace féminine, entre choix politique et transmission courtoise

a) La dédicace aux princesses

L'étude de la commande féminine de manuscrits enluminés permet notamment d'appréhender la manière dont les princesses ont contribué à la naissance de certains foyers artistiques et à leur pérennisation. La présentation du livre dans les miniatures de dédicace obéit à une mise en scène présidée par des rapports hiérarchiques. Le riche destinataire est représenté en majesté, généralement accompagné des membres de son gouvernement, tandis que l'auteur, sujet de rang inférieur, s'agenouille pour offrir le fruit de son travail. Relevant à la fois d'un hommage et d'un don, ancrée dans un réel politique et sujet d'une récurrence figurative, la présentation est une action ritualisée, initiée par le prince ou la princesse dédicataire du manuscrit[823]. Le plus souvent, la miniature de présentation se situe en première page du volume enluminé. Néanmoins, les luxueux manuscrits ne contiennent pas toujours le portrait de leur dédicataire. En l'absence d'image de référence, les armoiries présentes dans les marges ou les initiales rappellent alors son identité. Un exemple se trouve dans notre corpus avec le Ms. Douce 195

[822] JEANNOT Delphine, « Les Bibliothèques de princesses en France au temps de Charles VI : l'exemple de Marguerite de Bavière », dans LEGARE Anne-Marie (dir.), *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, *op.cit*., p. 201

[823] THIRY Claude, « La présentation au prince », dans CORBELLARI Alain, FOEHR-JANSSENS Yasmina, MÜHLETHALER Jean-Claude, TILLIETTE Jean-Yves, WAHLEN Barbara (dir.), *Mythes à la cour, mythes pour la cour*, *op.cit.*, p. 114-115

conservé à la bibliothèque bodléienne d'Oxford. Le volume, composé d'un cycle de cent trente enluminures issues du *Roman de la Rose*, est dédié à la princesse Louise de Savoie, également commanditaire. Le premier folio ne contient pas de scène de dédicace mais une miniature à deux registres montrant l'auteur à son pupitre, puis gagné par le songe. L'hommage, non figuratif, est cependant rendu par l'intégration des armoiries de la veuve de Charles d'Angoulême à l'initiale M débutant le récit.

Au-delà du mécénat actif exercé par Isabeau de Bavière et son époux Charles VI, les années 1400 en France sont également marquées par l'attrait bibliophile de Valentine Visconti. Fille du seigneur de Milan Gian Galeazzo Visconti, elle épouse en 1389 le frère du roi, Louis de Touraine, et accède, dès 1392, au rang de duchesse d'Orléans. L'enjeu d'un tel mariage princier est de resserrer les liens familiaux entre la première dynastie d'Europe et le puissant duché de Milan et, par extension, de conserver la fréquence des rapports politiques et économiques entre la France et l'Italie[824]. À l'appui des inventaires, Didier Lett souligne la différence du contenu des bibliothèques laïques entre les deux sexes. Les plus fournies appartiennent, en effet, aux hommes, avec une prédominance royale de plus de mille volumes en moyenne. Viennent ensuite les bibliothèques princières pouvant atteindre 900 livres, à l'image de celle de Jean 1er de Berry. Les princesses, en revanche, ne possèdent guère plus de cinquante volumes. À sa mort en 1408, Valentine Visconti en détient tout juste quarante-quatre[825]. Parmi ces manuscrits, le Ms. Fr. 811 conservé à la Bibliothèque nationale de France contient un exemplaire de l'*Apparition Maistre Jean de Meun* ou *Songe du Prieur de Salon* d'Honoré Bouvet. Dans ce volume parisien, enluminé vers 1398-1400 par le Maître du Policratique, le fol.1v est occupé par une miniature en pleine page figurant la présentation du livre à la duchesse d'Orléans. Le texte du Songe, qui débute au fol. 3 du volume, est un plaidoyer pour la défense Valentine Visconti, rendue responsable de la maladie du roi Charles VI, en raison de ses origines lombarde et des armoiries à la guivre adoptées par sa famille. Il est précédé, au fol. 2, par une dédicace écrite à la duchesse, en tête de laquelle la rubrique mentionne « *A ma dame d'Orliens* ». L'auteur y vante sa supériorité morale et la prie d'accepter le don de son ouvrage : « *Tres haulte et tres redoubtee Dame, a l'onneur de Nostre Seigneur et de monseigneur d'Orliens, pour le bien commun et par especial des povres gens, j'ay escript une petite chose en la fourme que vous pourrés veoir en cestuy petit livre. Et pour ce que vous vueilliez soliciter ledit monseigneur a*

[824] CREPIN-LEBLOND Thierry, « Le mécénat et les collections de Valentine Visconti : une autre approche des rapports franco-italiens », dans TABURET-DELAHAYE Elisabeth (dir.), *La création artistique en France autour de 1400, op.cit*., p. 95

[825] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 89

mettre et querir les remedes qui s'appartendront sur le dessudit escript, je vous en ay fait copie, laquelle je vous envoye. Car vous, en ce faisant, ferez plaisir a Dieu et tout le royaume priera Dieu pour vous. Sy vous suppli tres humblement que de petite personne vueilliez prendre en gré le petit present, et ly sains esperiz par sa doulce grace vous garde en honneur et vous doint bonne vie et longue »[826]. L'accent est mis sur le lien d'allégeance entre la duchesse et celui qui se présente avec modestie comme son sujet. Décrite comme la représentante d'un haut pouvoir décisionnel, Valentine Visconti est aussi mentionnée comme apte à conseiller au mieux son époux dans la lecture du récit offert. Sincère ou codifiée, l'humilité affichée d'Honoré Bouvet accompagne donc un discours politique, étudié pour convaincre sa puissante protectrice milanaise, mais aussi le grand mécène bibliophile Louis 1er d'Orléans.

En amont de la dédicace manuscrite se trouve, au fol. 1v, la miniature de présentation [Figure 46]. Le bord extérieur de l'image est orné de douze brins de vigneture doublés qui enrichissent les marges. Successeur de la tradition pucellienne, l'artiste réalise une composition en semi-grisaille. À droite figure Honoré Bouvet, vêtu d'une ample tunique et coiffé d'un bonnet. Il se présente à la duchesse agenouillé en posture d'hommage et lui tend son ouvrage des deux mains. Valentine Visconti est représentée assise, précédée de deux dames d'honneur. Elle porte une robe couverte d'un surcot sans manches et arbore, sur sa tête coiffée de *tremplettes*, une couronne dorée sertie de pierreries. Tout en adressant un sourire bienveillant à l'auteur, elle avance sa main gauche vers l'ouvrage, qu'elle effleure du bout des doigts. Ce geste, effectué paume ouverte par la dédicataire, signifie l'accueil favorable du livre dans ses collections. De même, lorsque l'objet est conjointement tenu par le donneur et le receveur, il matérialise une relation, confortée par l'échange des regards[827].

Au-dessus de la scène de dédicace, l'artiste a représenté les armes de la duchesse. Ces armoiries, mi-partie Orléans aux lis, mi-partie Visconti à la guivre, fournissent alors des arguments aux détracteurs politiques de Valentine. La guivre milanaise *d'azur engoulant un enfant de gueules* paraît, en effet, menacer les lis du Royaume de France situés à gauche de l'écartelé[828]. Ces armes sont présentes à l'intérieur de la miniature comme marqueur du pouvoir exercé par la duchesse sur la commande intellectuelle et artistique de son temps. Elles sont également un

[826] HANLY Michael, *Medieval Muslims, Christians and Jews in dialogue, The* « Apparicion Maistre Jehan de Meun » *of Honorat Bovet*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005, p. 58

[827] BEYS Béatrice, « La valeur des gestes dans les miniatures de dédicace (fin du XIVe siècle – début du XVIe siècle) », dans *Le geste et les gestes au Moyen Age*, Sénéfiance n°41, Aix-en-Provence, CUER MA-Université de Provence, 1998, p. 72-73

[828] HABLOT Laurent, « Valentine Visconti ou le venin de la biscia », dans BODIOU Lydie, CHAUVAUD Frédéric, SORIA Myriam (dir.), *Les vénéneuses. Figures d'empoisonneuses de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 179-194

moyen de définir son identité au sein de l'image. Valentine, d'ores et déjà figure dominante de la représentation par sa position surélevée et la couronne qu'elle arbore comme attribut, reçoit un hommage et un présent similaires à ceux que l'on destine son époux princier. Situé au centre de l'image et dans la prolongation de l'écu armorié, le livre tisse un lien matériel entre la duchesse et son auteur-sujet. Ce « trait d'union » semble cependant moins relever d'un rapport d'égalité que d'une relation d'obédience.

Au cours des derniers siècles du Moyen Âge, les représentations du don du livre évoluent dans la mise en scène des spectateurs assistant à la cérémonie. Depuis la sphère intime du dédicataire, la donation s'accomplie de plus en plus au milieu des membres de la Cour[829].

Dans la seconde moitié du XV^e^ siècle, Marie, fille du duc de Bourgogne Charles le Téméraire, débute une courte activité de mécène, dès son mariage en 1477 avec Maximilien d'Autriche, jusqu'à sa mort prématurée en 1482. 1477 est également l'année où l'auteur bourguignon Philippe Bouton quitte la protection du roi Louis XI pour entrer au service de la jeune duchesse. Il compose pour elle *Le Mirouer des dames*, poème de 57 strophes de 7 vers inscrit dans la tradition littéraire des « miroirs des princes ». L'auteur y prend la défense des femmes contre les satires misogynes, en valorisant une série d'héroïnes profanes (Reines, Amazones, Preuses…), chrétiennes (Sainte Hélène, Clothilde…) et bibliques (Déborah, Esther, Judith). À travers ces nombreux exemples, il loue les vertus de chasteté, d'humilité, de générosité ou de dévotion dont font preuve les femmes. Elles sont donc considérées, mieux que les hommes, capables de combattre les vices[830]. Les deux seules copies de l'œuvre connues à ce jour sont le ms. 10557 conservé à la Bibliothèque royale de Belgique et le ms. 3463, conservé à la Bibliothèque municipale de Dijon. Ce second manuscrit réalisé en Bourgogne vers 1480 est dédié à Marie de Bourgogne. Il présente au fol. 1 une miniature en pleine page où l'auteur fait don de son ouvrage à la duchesse [Figure 47]. La scène se déroule dans une majestueuse salle à la voûte en forme de carène de bateau renversé. Au centre de la pièce, sous un dais, est placé un trône massif, celui de Marie de Bourgogne. Aux pieds de la duchesse est agenouillé l'auteur, Philippe Bouton, vêtu d'un large mantel noir. Sans la quitter des yeux, il lui présente son livre de la main gauche. Marie, assise sur son trône, porte un surcot rose ouvert bordé d'hermine et arbore sur sa coiffe un *chapel* de fleurs. La mode du surcot ouvert est, à cette époque, déjà vieille d'un siècle. Il est l'apanage des reines dans certaines enluminures de la fin du XIV^e^

[829] MAGNANI Eliana, RUSSO Daniel, « *Histoire de l'art et anthropologie, 1.* Historiographie et représentations du don au Moyen Âge : pour la définition d'un champ d'études », *op.cit.*, p. 5

[830] KARASKOVA Olga, « Une princesse dans le miroir : Marie de Bourgogne est-elle la dédicataire du Miroir des dames de Philippe de Bouton ? », dans BROWN Cynthia J., LEGARE Anne-Marie, *Les femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, *op.cit.*, p. 294-297

siècle, mettant en scène de grandes occasions, comme un mariage[831]. Il est aussi revêtu vers 1400 par Valentine Visconti dans la miniature parisienne du *Songe du Prieur de Salon* [Figure 46]. La duchesse de Bourgogne n'accorderait cependant qu'une valeur cérémonielle et officielle à un tel habit[832]. Marie ne semble pas chercher à saisir ou évaluer l'ouvrage qui lui est offert. Elle apparaît presque figée, dans une attitude qui inspire la majesté. Ce type de comportement correspondrait, selon Béatrice Beys, non pas à un accueil du livre mais à une volonté de possession, sans gratification pour le donateur[833]. Trois petits chiens blancs sont représentés devant la scène du don. Attributs des dames, et particulièrement de la duchesse, ils sont l'incarnation des vertus de dévouement et de fidélité[834]. Autour du trône, les femmes de la Cour à qui s'adresse également l'ouvrage de Philippe Bouton, forment une grande assemblée. Les robes et les chaperons noirs qu'elles portent correspondent à la mode aristocratique des années 1470-1480. Quant aux hommes, ils demeurent des silhouettes lointaines assistant à la cérémonie depuis les tribunes et sous les fenêtres hautes. Philippe Bouton est donc le seul à approcher d'aussi près cette Cour féminine et à jouir d'un rapport privilégié avec Marie de Bourgogne, rapport cependant autorisé par offrande du livre.

Trois couleurs dominent l'ensemble de la composition. Le rose, couleur de la duchesse, orne son surcot, mais aussi les collants de l'auteur et quelques robes des dames d'honneur. Le bleu, celui du tapi fleurdelisé sous les pieds de Marie, est un bleu royal, qu'arbore aussi certains personnages de l'assistance. Enfin, s'impose le noir des coiffes et des costumes. Il est également intéressant de mentionner que le livre, objet du don, possède une couverture bleu et or, aux couleurs du dais central sous lequel trône la duchesse.

Cette unique miniature du volume met véritablement en scène Marie de Bourgogne dans l'exercice de son pouvoir. Sa position au centre de l'image accompagne certains attributs symboliques renforçant sa pleine légitimité politique : le tapis azur aux fleurs de lis à ses pieds, le trône massif sur lequel elle est représentée, ainsi que deux bas reliefs au premier plan où figurent le combat d'Hercule contre le lion de Némée et la victoire de Samson sur le lion. L'évocation, au sein de l'image, des exploits réalisés par ces deux héros mythique et biblique n'est pas anodine puisque, comme le rappelle Olga Karaskova, le grand-père et le père de la

[831] Par exemple, le mariage de Marie de Brabant et du roi Philippe III (Londres, British Library, Royal MS 20 C VII, fol. 10).
[832] KARASKOVA Olga, « Une princesse dans le miroir : Marie de Bourgogne est-elle la dédicataire du Miroir des dames de Philippe de Bouton ? », *op.cit.*, p. 297
[833] BEYS Béatrice, « La valeur des gestes dans les miniatures de dédicace (fin du XIVe siècle – début du XVIe siècle) », *op.cit.*, p. 72
[834] ILSLEY SOWLEY Katherine, *op.cit.*, p. 291

duchesse tenaient Hercule en haute estime et considéraient les prouesses de Samson comme la préfiguration du salut de l'humanité, concrétisé par la venue du Christ[835].

À la manière des images de dédicace dédiées à son aïeul Philippe le Bon[836], la jeune duchesse domine la représentation d'un cérémonial où s'affirme la continuité dynastique de la maison de Bourgogne. Cependant, contrairement aux scènes de dédicaces masculines, où le prince apparaît entouré de ses proches conseillers politiques, les images du don du livre féminin montrent une princesse souvent secondée par ses dames de compagnie, dont la fonction diffère de celle des représentants du gouvernement.

Ces deux premières miniatures de dédicace aux princesses, révèlent surtout l'importance accordée au don de l'auteur, le livre-objet. Il est, en effet, placé au centre de l'image, dans le prolongement du dais surmontant un trône ou sous l'écu armorié de la duchesse célébrée. À la fois hommage et don, la dédicace officialise une relation politique entre un auteur et une femme de la noblesse. La représentation d'une telle allégeance utilise, par ailleurs, certains codes visuels (attitudes et postures) également identifiables dans les scènes d'hommage amoureux liant un amant à sa dame.

b) Le don du codex, une dédicace à la dame ?

En dehors de la sphère officielle du pouvoir, certaines images de dédicace, plus intimes, mettent également en scène l'offrande d'un livre ou plutôt d'un codex, entre un poète et une dame. Dans *Le Livre des Quatre Dames* qu'il rédige vers 1416, le clerc et diplomate Alain Chartier se défini « humble et serviteur des dames ». Le récit se déroule au lendemain de la défaite d'Azincourt et condamne le relâchement des mœurs affectant une trop grande partie de la noblesse chevaleresque[837]. Quatre dames prennent tour à tour la parole pour exprimer leur désarroi face à la perte de leur amant au cours de la bataille. Le poète doit alors décider laquelle subi le sort le plus cruel. À la fin du poème (v. 3100 à v. 3531), il rentre à Paris pour mettre à l'écrit son expérience qu'il transmet ensuite sous la forme d'un ouvrage à sa dame en la priant d'y apporter son jugement. Cette demande est accompagnée d'une déclaration et d'un éloge amoureux du poète : « *A la plus belle que je voye/ Ou jay en épargne ma joie* »[838]. Plus tôt dans le récit (v.129

[835] KARASKOVA Olga, « Une princesse dans le miroir : Marie de Bourgogne est-elle la dédicataire du Miroir des dames de Philippe de Bouton ? », *op.cit.*, p. 306

[836] Par exemple, la miniature de dédicace située au fol. 1 du Ms. Fr. 12476 (Paris, BnF), dans laquelle Martin le Franc fait don de son livre au duc Philippe Le Bon assit sur son trône et entouré de ses armoiries.

[837] DESCHAUX Robert, « Au lendemain d'Azincourt. Le *Livre des quatre dames* du poète Alain Chartier », dans *Recherches et Travaux de l'Université de Grenoble*, 42, 1992, p. 50

[838] Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 2940, f. 62

à 132), il témoigne également de son affection pour elle en considérant sa qualité d'opinion : « *J'ay pris en gré ma penitance,/ Actandant la bonne ordonnance/ De la belle qui a puissance/ De me mectre en meilleur parti* »[839]. Parmi la trentaine de manuscrits contenant une copie de l'œuvre, le ms. 2940 conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal est orné de cinq miniatures mettant en scène différents passages du récit. Le volume fut probablement enluminé à Paris vers 1417. Il est donc contemporain de l'écriture du livre. Une miniature située au fol. 62, figure l'instant où le poète offre l'ouvrage à sa dame [Figure 48]. Comme sur les quatre autres pages enluminées, le feuillet est encadré par une draperie multicolore, nouée en plusieurs endroits. À l'extérieur se déploie un riche décor marginal, composé d'abondants rinceaux de fleurs bleu, de pensées et de roses rouges, que l'on retrouve davantage dans certains luxueux manuscrits exécutés au cours de la seconde moitié du XV^{e} siècle. La marge inférieure est également occupée par une belette, représentée sur une motte de terre esquissée. La scène de dédicace se déroule dans l'espace intime et clos d'une chambre. L'espace de la composition est délimité par un lit en baldaquin orné de tapisseries bleu et vertes à fleurs et entrelacs dorés. À son sommet courre également une frise rouge décorée de médaillons. Au pied du lit est représenté le poète, vêtu d'un *mantel* brun et coiffé d'un long chaperon noir. À l'image d'Honoré Bouvet dans la copie parisienne du *Songe du Prieur de Salon* [Figure 46], il présente, à deux mains, un épais ouvrage relié de rouge, le codex contenant son œuvre. En face, la dame porte une houppelande bleue brodée, maintenue à la taille par une ceinture dorée. Elle est aussi coiffée de *hautes cornes* couvertes d'un voile fin. Le regard entièrement dirigé vers le poète, elle accueille favorablement le codex en avançant ses deux mains, paumes tournées vers le haut. Comme dans les exemples de dédicace aux princesses que nous avons précédemment abordés [Figures 46 et 47], l'ouvrage occupe une place centrale dans la composition. Juste en dessous, une belette, animal renvoyant à l'idée d'une jeune femme magnifiée[840], émerge des plis de la houppelande féminine pour s'accrocher aux jambes du poète et provoquer son attention. Satoshi Hosokawa suppose également que la belette puisse être symbolique des armoiries de la commanditaire du manuscrit. En marge du fol. 62v se trouve, en effet, l'inscription « *nota pour madamme de vandome* ». Il n'est pas impossible que cette dernière soit la destinataire du volume, d'autant que le comte Louis 1er de Bourbon-Vendôme est l'un des prisonniers de la bataille d'Azincourt[841]. En admettant que « *madamme* » réponde au nom de Blanche de Roucy, la

[839] HOSOKAWA Satoshi, *Alain Chartier, Le livre des Quatre Dames. Pour un établissement du texte*, Tokyo, 1978, p. 78
[840] MESNIL Marianne, POPOVA Assia, « Sois belette et tais-toi ! Ou la mégère répudiée », dans *Langage et société*, n°60, 1992. D'où parlent les mots ? Le terrain de l'étymologie, p. 80
[841] HOSOKAWA Satoshi, *Alain Chartier, Le livre des Quatre Dames, op.cit.*, p. 113

première épouse dudit comte, morte en 1421, une question demeure. Est-elle l' « ymage réelle » de la dame à qui le poète présente ici son codex ?

Le discours poétique et politique qu'Alain Chartier dévoile au fil de son récit trouve sa conclusion dans le jugement de la dame. Cette demande d'engagement, tout d'abord adressée à l'amant-auteur, est finalement accomplie par son amie qui, dans l'image, ouvre ses mains pour consentir au don et par là même, à l'accord de sa sentence.

L'exemple du don du livre abordé à travers ces quelques miniatures de dédicace, permet de constater la transmission d'un modèle figuratif caractéristique de la dédicace politique, à un registre plus poétique et courtois. L'importance de l'ouvrage offert est rappelée par sa position au centre de l'image. La femme ou la dame à qui il est destiné est représentée assise sur un siège [Figures 46 et 48] ou un trône [Figure 47]. Elle fait parfois montre de sa réceptivité envers le donateur (avancement des mains, contact avec le livre) ou garde davantage ses distances. Les images de dédicace et de l'offrande du codex instaurent une solennité dans une relation directe entre l'auteur du texte et le dédicataire du manuscrit. Le caractère officiel de ces représentations demeure cependant éloigné d'une réalité, celle du circuit marchand des livres de luxe où libraires et hommes d'affaires servent souvent d'intermédiaires entre les ateliers de productions et les puissants commanditaires.

2) La parole dans l'image, le rouleau comme don poétique

a) L'écrit poétique et le blanc marginal, deux récurrences figuratives du phylactère offert à la dame

Outre la dédicace et son apanage cérémoniel, d'autres dons de lecture se traduisent par la réception de missives ou de poèmes d'amour. La lecture et l'offrande poétique sont des thèmes récurrents au sein de la littérature médiévale. Les poèmes, écrits en langue vernaculaire pour une dame aimée, ont une portée affective et privée. Il n'est donc pas étonnant que certains textes fassent mention de demoiselles lisant leur correspondance dans l'intimité d'une chambre[842]. L'écriture et la récitation du poème dépendent parfois de la volonté du destinataire féminin. Le don poétique mis en image prend généralement la forme d'un rouleau, support de la parole, ou d'un phylactère, support de l'écrit, possiblement voués à être intégré à un codex. Dans le *Remède de Fortune*, la deuxième étape du récit où l'amant-auteur, fraîchement diplômé par Amour, compose un éblouissant *lai* pour sa dame, est décisive pour la suite de ses agissements.

[842] AURELL Martin, *Le chevalier lettré*, *op.cit.*, p. 234

Encore tout en joie, il affirme sa volonté d' « *Honnourer,/ Servir, doubter,/ Et oubeïr* » à sa dame « … *et li tant chierir/ Qu'en son effort* »[843]. Il se présente à elle avec son poème, bien qu'elle ignore tout de son amour. Aussitôt, elle lui « *command*(e) *au lire* ». L'amant, s'exécute alors, non sans crainte de lui déplaire : « *Si ne li osay escondire,/ Einsi li lus tout de chief en chief,/ A cuer tramblant, enclin le chief* »[844]. La dame lui demande ensuite qui est l'auteur du poème. Paniqué à l'idée de se révéler, le compositeur s'enfuit et trouve refuge au Parc de Hedin. Cette situation préfigure la *complainte* monodique de l'amant (v. 905 à v.1480) qui prend fin à l'arrivée salvatrice d'Espérance[845]. La première lecture du poème prenant place dans le récit au 668ème vers, est représentée dans une miniature du Ms. Fr. 1586 (Paris, BnF) située au fol. 28v [Figure 49]. Des brins de vignetures doubles et des entrelacs floraux émergent en grisaille des bords de l'image pour peupler les marges. Une rubrique bleu précède également la miniature et mentionne « *comment la dame fait lire à l'amant le lay qu'il a fait* ». Le Maître du Remède de Fortune dresse la scène de lecture poétique sur un fond ornemental bleu orné de rinceaux dorés. Les personnages en semi-grisaille évoluent dans un paysage de prés en fleurs. À droite de la composition, cinq d'entre eux semble séparés du couple, à gauche, par deux arbres à tronc fin. Ce groupe, formé de trois hommes et deux femmes, arborent pour vêtements surcots, pourpoints et chaperons à cornettes, caractéristiques de la mode des années 1350. L'un d'eux apparaît couronné et domine son auditoire depuis le sommet d'une motte herbeuse. Le texte mentionne aux vers 769 et 770, que ces jeunes gens « … *s'esbatoient bonnement/ A jouer au Roi qui ne ment* »[846]. L'artiste figure le jeu de manière plus ambigüe, octroyant à son faux roi le physique, les attributs et les gestes d'un véritable souverain d'âge mûr, barbu et aux cheveux blancs. Il détient une épée et lève un index pour lancer un ordre à l'un de ses « sujets ». Une dame de son auditoire répète d'ailleurs le geste pour souligner son importance. La partie gauche de la composition est consacrée au duo amoureux que forment le poète et sa dame. À la fois amant et auteur, Machaut semble, en outre, se mêler à la figure du « roi ». Il se présente à son aimée en laïc, vêtu d'un chaperon à frange passé au-dessus d'un surcot à coudières. Une épée, semblable à celle du roi, bat son flanc. Son physique est même similaire à celui faux souverain, à la différence que sa barbe est plus finement taillée. Tout entier tourné vers sa dame, il tient entre les mains son poème qui se déploie comme un long phylactère enroulé aux extrémités [Figure 49(a)]. François Garnier considère le rouleau comme un élément iconographique

[843] *Œuvres de Guillaume de Machaut*, vol. 2, éd. HOEPFFNER Ernest, *op.cit.*, p. 25, v. 668 à v. 672.
[844] *Ibid.*, p. 26, v. 693 à v. 696.
[845] Espérance lui apprendra à devenir un bon amant et l'encouragera finalement à déclarer son amour à sa dame.
[846] *Œuvres de Guillaume de Machaut*, vol. 2, éd. HOEPFFNER Ernest, *op.cit.*, p. 28, v. 769-770.

important, à la signification précise. Le situer dans l'image est nécessaire pour l'interpréter correctement[847]. Il s'agit ici d'un phylactère écrit et tenu en présentation, contenant en citation les vers où la dame ordonne à l'amant de lire son poème : « *Quand elle me commanda au lire/ Si ne li osay escondire,/ Einsi li lus tout de chief en chief* »[848]. Ce passage précis du texte choisit par l'artiste révèle l'action du poète envers son aimée et inspire le thème de la représentation. Dans le contenu écrit de l'œuvre, le long poème fait simplement l'objet d'une lecture. Or, puisqu'il est composé seulement en l'honneur d'une dame, il pourrait également être interprété comme un don. Au sein de l'image, les mots du phylactère ne sont pas directement orientés vers la dame. Elles sont en partie lisibles mais aussi cachées par les mains de l'amant qui semble sur le point d'offrir le poème. Vêtue d'un surcot à coudières, la dame de Machaut est reconnaissable à la toque rose qu'elle porte sur sa coiffe à *tremplettes*. Elle tient dans sa main gauche un petit chien blanc, attribut de fidélité, et lève l'index de sa main droite. Le rouleau n'est pas directement désigné. La dame s'adresse au poète avec un geste d'autorité, significatif de l'ordre de lecture qu'elle lui adresse. Elle le domine aussi en taille. Afin de déterminer la place du couple en tant que sujet dans la représentation, il peut être intéressant de le comparer avec la figure du roi. L'amant-auteur entretient une nette ressemblance physique avec le faux souverain. Il dispose également d'une épée similaire à la sienne. Néanmoins, le geste ordonnateur de l'index est repris par sa dame. Ces différents aspects du roi répartis dans le couple sont-ils alors significatif d'une certaine égalité, du moins visuelle ? Enjeu de la relation courtoise, le poème se situe entre le soupirant et son amie. Si l'amant choisit seul de le composer, il obéit ensuite à la volonté d'une dame d'essence noble[849], dont l'autorité traditionnellement établie par les codes de la *fin'amor*, se teinte d'un mimétisme souverain.

Le don poétique n'est uniquement figuré au travers d'un phylactère écrit faisant le lien entre le texte et la représentation. Le poème adressé à la dame peut également apparaître dans l'image sous la forme d'un rouleau vierge. Une copie toulousaine du *Décret de Gratien* conservé à la Bibliothèque municipale d'Avignon sous la cote ms. 659 contient, en marge inférieure du fol. 2, une miniature mettant en scène deux couples dans la nature [Figure 50]. Au centre de la composition se trouvent les armes des Lartessuti[850], la famille commanditaire du volume autour des années 1340. Les fonds ornementaux où prédominent les couleurs

[847] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge II : Grammaire des gestes*, Paris, le Léopard d'Or, 1989, p. 229

[848] *Œuvres de Guillaume de Machaut*, vol. 2, éd. HOEPFFNER Ernest, *op.cit.*, p. 26, v. 693 à v. 695.

[849] Nous avons précédemment vu (chap. 3) qu'elle pouvait être la représentation idéalisée de Bonne de Luxembourg, épouse du roi Jean II le Bon.

[850] Ecartelé aux 1 et 4, d'or à six tourteaux de gueules mis en ordre; aux 2 et 3 d'or, au porc passant de sable.

rouge, bleu et l'or, sont divisés en quatre registres correspondant aux quatre personnages représentés. Ils sont constitués d'une alternance de damas et de bandes verticales croisées. Les deux couples évoluent dans une prairie au milieu de laquelle un arbre aux ramures croisées sépare l'homme de la femme. Sur la partie droite de la miniature, un jeune homme blond vêtu d'un surcot sans manches et d'un chaperon broché, s'incline face à une pucelle en robe blanche, recueillant dans son giron une colombe, symbole de fidélité amoureuse. Les conceptions de pureté féminine et de déférence masculine figurées ici, sont conforme aux codes de la *fin'amor*, et donc à un ordre idéel établi. La partie gauche de l'image qui nous intéresse particulièrement pour cette étude, est scindée en deux registres ornementaux, à savoir un fond rouge croisé à l'emplacement de l'homme et un fond doré à celui de la femme. L'arbre aux ramures doubles qui sépare le couple est un arbre fruitier, comme l'attestent les fruits rouges présents sur son feuillage. L'artiste à, cette fois-ci, représenté une scène de don poétique. L'homme arbore un surcot bleu à coudières passé au-dessus d'une tunique rouge. Il porte également à son menton un long bouc, mis en avant par le chaperon vert couvrant une partie de sa tête. L'accentuation de cette pilosité éloigne l'idée d'une noble barbe finement taillée. Le bouc du soupirant est semblable à la barbiche de l'animal caprin, considéré au Moyen Âge comme une bête lascive empestant la luxure. Il tend à la femme un rouleau vierge, dont l'extrémité franchi largement le registre où elle figure. La destinataire du don ne jouit cependant guère des caractéristiques inhérentes à la dame idéale. Les traits de son visage sont effacés, comme si les possesseurs successifs du manuscrit avaient voulu gommer son image indécente. Elle est également vêtue d'une robe mi-partie bleu et rouge. Dans son étude sur les signes de hiérarchie sociale à la fin du Moyen Âge d'après le vêtement, Christian de Mérindol considère le parti, ainsi que l'écartelé, comme des signes d'infamie ou d'infériorité[851]. Parmi les couleurs communes au couple, le rouge est ici un mauvais rouge, relatif au péché de chair et à la prostitution. Deux valeurs entrent ainsi en opposition dans la même miniature, celle, positive, de l'amour courtois à droite et celle, pernicieuse, de l'amour lascif à gauche.

L'image marginale est réalisée en indépendance avec le texte latin du *Décret*. Il n'est donc pas nécessaire que ce dernier apparaisse sur le rouleau représenté. La prostituée tend sa main gauche pour le recevoir et pointe l'index de son autre main en direction de l'homme. Ce geste, similaire à celui de la dame de Machaut [Figure 49], pourrait signifier un ordre lancé. Le poème est figuré

[851] DE MERINDOL Christian, « Signes de hiérarchie sociale à la fin du Moyen Âge d'après le vêtement. Méthode et recherches », dans PASTOUREAU Michel (dir.), *Le Vêtement, vol 1. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, Les Cahiers du Léopard d'Or, 1989, p. 210

au centre d'un registre, entre les amants lascifs. Il semble pourtant les réunir en franchissant le tronc de l'arbre qui les isole. Une telle disposition témoigne alors de la portée symbolique que l'artiste accorde à ce don.

b) L'exemple d'une tradition visuelle indépendante du texte

L'intervention de l'écrit dans l'image, que nous abordons au travers de l'exemple des rouleaux, amène à mieux comprendre comment les interactions multiples entre signes alphabétiques et signes iconiques concourent à la construction d'un même objet visuel[852]. Un autre rouleau annoté intégré à une représentation est visible au fol. 53 du Ms. Fr. 580 conservé à la Bibliothèque nationale de France. Cet imposant volume contient des copies de cinq ouvrages, dont quatre relèvent de la littérature morale. Le seul n'appartenant pas à cette catégorie est l'*Epistre à la Reine* de Christine de Pizan. Il est aussi le plus politique et le plus court, puisqu'il n'occupe qu'un bi-feuillet (ff. 53-54). Christine Reno rappelle à ce titre que l'épître, composé en octobre 1405, est un appel à la paix lancé par la poétesse à la reine Isabeau de Bavière pour remédier au conflit opposant les ducs d'Orléans et de Bourgogne[853]. Les premiers vers qui introduisent la demande font ainsi preuve de déférence à l'égard de la reine : « *Tres exxellent de grant haultesse/ Couronnee poissant princesse,/ Tres noble royne de France,/ Le corps enclin vers vous m'adresce/ En saluant par grant humblece* »[854]. Le manuscrit, réalisé à Paris la même année 1405, comporte, à la fin de l'épître (fol. 54v), un rondeau-colophon adressé au commanditaire : « *Vostre treshumble obeissant Creature/ (crist)ine de pizan. Pre(n)nez en gré s'il vous plaist cest esc(ri)pt/ De ma main fait après mienuit une heure/ Noble seigneur pour qui je l'ay escript/ Pre(n)nez en gré/ Quant vous plaira mieulz vous sera resc(ri)pt/ Mais n'avoye nul aut(re) clerc a l'eure./ Pre(n)nez en gré* ». Ce « noble seigneur » mentionné est probablement Jean 1er de Berry, dont l'intérêt pour les manuscrits de Christine de Pizan est le mieux documenté. Le prince apprécie également le travail de l'artiste qui œuvre sur le volume, à savoir le Maître de l'Ovide[855]. Les dix-sept enluminures du recueil sont exécutés par ce même miniaturiste, dont celle de l'épître, au fol. 53 [Figure 51]. En dessous de l'image se trouve une première dédicace « *A très excellent Redoubtée & puissant princesse. Ma dame ysabel Royne de France* ». La bordure jaune pâle de la miniature présente, en deux endroits, un décor de

[852] LEE Hye-Min, PEREZ-SIMON Maud, « Relations texte/image », dans BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval, op.cit.,* p. 292
[853] RENO Christine, VILLELA-PETIT Inès, « Du Jeu des échecs moralisés à Christine de Pizan : un recueil bien mystérieux (BnF, fr. 580) », *op.cit*., p. 264
[854] *Œuvres poétiques de Christine de Pizan*, éd ROY Maurice, t.1, Paris, Librairie Firmin Didot, 1886, p. XIV, v. 1 à 5.
[855] OUY Gilbert, RENO Christine, VILLELA-PETIT Inès, *Album Christine de Pizan, op.cit.,* p. 570

feuilles lobées et de baies. Le traitement intérieur de la composition (figures et décor) est en semi-grisaille sur fond de parchemin en réserve. Un couple apparaît assis sur une banquette, dans un édicule ouvert reposant sur des colonnettes au premier plan. À gauche, l'homme se présente tête nue, vêtu d'une houppelande. Il tient du bout des doigts un phylactère qu'il présente à la dame en le désignant de sa main gauche. Comme dans le cas du poème de Machaut [Figure 49], le phylactère contient des écritures et se déploie à la verticale. En dessous de sa partie enroulée, il porte les mots « *mort ou merci* » [Figure 49(a)]. Ce message est indépendant du contenu textuel de l'épître. Il amène une demande de grâce qui semble se substituer à certains gestes (par ex : la jonction des mains) ou à des attitudes (hommage) figurant, dans de nombreuses représentations, une supplique amoureuse. La dame en face de lui arbore une robe et une coiffe simples. Elle ne dispose d'aucun attribut royal, ce qui l'éloigne de l'image d'Isabeau. Elle tend sa main droite, prête à recevoir les mots que lui transmet l'amant, par l'intermédiaire du phylactère. Le parchemin, situé entre la dame et son soupirant, figure également au centre de l'image, comme nous l'avons vu précédemment.

Les examens codicologiques du paléographiques du manuscrit menés notamment par Gilbert Ouy, Christine Reno ou Charity Cannon Willard révèlent que l'épître ne figurait sans doute pas au projet initial du recueil. La main ayant copié le bi-feuillet de l'*Epistre à la Reine* n'intervient, en effet, nulle part ailleurs dans le volume. Quant à la miniature, elle montre une offrande poétique, dont le thème, commun au registre figuratif courtois, n'entretient aucun lien avec le texte de l'épître. Le feuillet ayant été terminé rapidement afin de satisfaire le commanditaire, il est probable que Christine de Pizan ne se soit pas impliquée dans la conception de l'enluminure[856]. Le seul lien symbolique qu'entretiendrait l'image avec le contenu engagé de l'œuvre repose sur deux éléments : le motif échiqueté du sol, possible référence de la place occupée par la reine comme pièce maîtresse du jeu d'échec politique, et le message « *mort ou merci* » contenu dans le phylactère, dont le caractère inhérent à la supplique amoureuse pourrait faire écho avec la demande de grâce que lance la poétesse à Isabeau de Bavière.

Nombreuses sont les images à présenter un don poétique masculin, réalisé dans le contexte d'une demande amoureuse. Le poème concerné prend alors la forme d'un phylactère. Il contient parfois une citation du texte inspirant la représentation ou se démarque, vierge comme annoté, du contenu scriptural. La remise du phylactère ou du rouleau se déroule, le plus souvent, dans un lieu intime (ex : le jardin, Figure 50] ou un espace intérieur [Figure 51] dévolu au soupirant et à son amie. La dame, destinataire du don, reçoit favorablement le poème. À l'occasion, elle

[856] RENO Christine, VILLELA-PETIT Inès, « Du Jeu des échecs moralisés à Christine de Pizan : un recueil bien mystérieux (BnF, fr. 580) », *op.cit*., p. 264 et 268

use d'un geste ordonnateur de l'index par lequel elle instaure sur l'amant une relation d'autorité [Figures 49 et 50]. La place centrale du phylactère ou du rouleau dans la composition et au milieu du couple rappelle également son importance symbolique comme motif principal et objet visuel du langage.

3) Le messager intercesseur des amants dans le *Tristan* et le *Lancelot* en prose

La réception d'un message, poétique ou plus prosaïque, est un thème également répandu dans la littérature arthurienne. Des missives amoureuses et privées, politiques et publiques, s'échangent ainsi au gré des bouleversements romanesques. Le plus souvent, rois, reines et chevaliers font appel à un messager pour transmettre leur billet auprès d'un destinataire. Lorsque ce personnage intercesseur est une femme, il s'agit généralement d'une proche suivante ou d'une demoiselle. Au fil des aventures, la recherche du destinataire peut prendre au messager des semaines. Ayant atteint son but, il se met alors à genoux devant le récepteur et lui remet la lettre[857]. Dans les romans en prose, les amants adultères séparés recourent aux services d'un intermédiaire pour s'échanger des nouvelles. Le dernier tiers du *Lancelot* en prose ou « Préparation à la *Queste* » marque un tournant dans le récit. Le discours courtois des débuts laisse place à un registre plus religieux et orienté vers l'horizon mystique du Graal. Certaines thématiques amoureuses et ludiques persistent néanmoins au travers d'épisodes comme celui de la Forêt Perdue où Lancelot doit se libérer des enchantements d'une carole magique[858]. Parangon de vertus chevaleresques, Lancelot rencontre, au cours de son errance, de nombreuses demoiselles à qui il prête secours. Après avoir triomphé des troupes du duc Kalès, sauvé une demoiselle du bûcher et empêché un mariage forcé, il revient à sa reine en pensées. Le chapitre LXXXIV débute ainsi avec une chevauchée en direction Camelot. Conscient de ne pouvoir se rendre immédiatement auprès de Guenièvre, Lancelot missionne une demoiselle qui l'avait guéri près d'une fontaine : « *Damoisele, je ne vos puis plus mener avec moi, car il me couvient a aller en .I. mien afaire ou vos ne porriez mie venir. Mais vos en iroiz a ma dame la roine Genievre et porterez avec vos .I. letres que je vos baillerai* »[859]. Le lendemain matin, Lancelot lui remet la lettre. La demoiselle gagne Camelot et, à son arrivée, demande la reine. Puis, « *ele*

[857] AURELL Martin, *Le chevalier lettré*, *op.cit*., p. 234-235
[858] MORAN Patrick, « L'épisode de la Forêt Perdue dans le Lancelot en prose : jeux et divertissements périlleux en terre de Bretagne », *Questes* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 janvier 2014, Disponible sur : http://questes.revues.org/671, p. 87 et 91
[859] *Lancelot (D'une aventure d'Agravain jusqu'à la fin de la quête de Lancelot par Gauvain et ses compagnons)*, tome IV, éd. MICHA Alexandre, *op.cit*., LXXXIV, 1-3, p. 346

vient a li, si s'agenoille et la salue »[860] avant de lui remettre la missive de Lancelot. Toute en joie, Guenièvre prend la lettre et rejoint sa chambre pour la lire, en compagnie de la demoiselle. Elle remercie enfin la jeune fille en lui promettant des terres et un bon mariage[861]. Si un tel épisode marque une accalmie dans l'action chevaleresque, il est parfois autant mis en image que d'autres passages clés du récit. Il est particulièrement représenté au fol. 59v du Ms. Fr. 333 conservé à la Bibliothèque nationale de France. Dans ce volume parisien daté de 1320, le Maître du Roman de la Rose de Rennes rend ses compositions expressives par un jeu de mouvements et de contrastes. Ses personnages, sertis dans un contour noir, se détachent sur des fonds ornementaux[862]. La miniature du fol. 59v est précédée de la rubrique rouge : « *ci dit comment lancelot fist son message de la damoisele qui avec lui aloit et comment il li bailla ses letres por porter à la roine genievre et comment la royne fist grant feste à la damoisele qui les letres li bailla por l'amor de lancelot...* » [Figure 52]. Sur un fond à l'or bruni se distinguent deux scènes correspondant à deux moments du récit. À gauche, Lancelot et la demoiselle sont représentés en train de chevaucher dans un sous-bois, symbolisé par quatre arbres stylisés au tronc fin. Le chevalier arbore une cotte de maille couverte d'un tabard bleu. Il porte dans sa main droite un écu[863] et, de l'autre, tend la missive à la demoiselle. Cette dernière, vêtue d'une robe rose et coiffée d'un voile, se retourne pour réceptionner le message. À droite de l'image est figuré le deuxième temps du récit. La demoiselle vient d'arriver au château de Camelot, matérialisé par une haute tour crénelée. Depuis la large ouverture située à l'entrée apparaît Guenièvre, habillée d'une robe rouge, d'une cape doublée d'hermine et couronnée au-dessus de sa guimpe. La reine tient également dans sa main gauche un brin de rosier rouge, révélateur de sa passion pour Lancelot. La messagère agenouillée face à elle, en posture d'hommage, voit ses jambes et ses pieds franchir la bordure de l'image. Elle n'est, en revanche, plus vêtue comme dans le premier registre. Elle porte désormais une robe bleue, agrémentée d'un gorget. Ce changement pourrait ne pas être un choix anodin de l'artiste. La couleur bleu est, en effet, celle du tabard de Lancelot. En devenant l'intermédiaire du chevalier, la demoiselle rappelle à Guenièvre l'image de son amant, rendue concrète par le don de ses mots.

La lettre, marquée d'un sceau fleurdelisé, jouit d'une grande valeur symbolique. Saisi par les deux femmes, elle semble tisser entre elles un lien semblable à celui qu'entretient Honoré

[860] *Ibid*., p. 347

[861] « *Car bien saichiez, damoisele, fait ele, que pour amor de Lancelot qui ça vos envoia ne partirez vos jamais de moi, se vos volez, devant que vos soiez mariee bien et hautement et avrez plus de terre et honor que vostre peres n'ot onques.* », *Ibid*., p. 347-348

[862] DELCOURT Thierry (dir.), *La légende du roi Arthur*, *op.cit.*, p. 161

[863] Cet écu ne porte pas les armoiries *d'argent à trois bandes de gueules*, traditionnellement attribuées à Lancelot dans de nombreuses représentations du bas Moyen Âge.

Bouvet et Valentine Visconti dans la dédicace du Ms. Fr. 811 [Figure 46]. Elle est également représentée au centre du premier registre, entre Lancelot et la demoiselle, puis entre la messagère et la reine. Le don ainsi montré à deux reprises dans la même composition, trouve également un achèvement cérémoniel grâce à l'hommage du personnage intercesseur.

Selon Dominique Demartini, le destinateur qui transmet sa parole amoureuse à un messager, l'investit de son pouvoir de « nuntius ». Porteur du message, le médiateur fini par s'identifier au message lui-même[864]. L'insertion de correspondances privées dans le discours narratif est l'une des particularités du *Tristan* en prose. L'édition de Renée L. Curtis contient onze lettres, dont neuf sont consacrées à l'amour[865]. Parmi les quatre lettres situées dans le deuxième volume, l'une d'elles est envoyée par Iseut à Tristan, peu de temps après son mariage avec Iseut aux Mains Blanches en Petite-Bretagne. Désespérée par la nouvelle, Iseut envoi tout d'abord à Guenièvre une première missive dans laquelle elle lui demande conseil. La réponse de la reine de tarde pas et réconforte l'épouse de Marc[866]. De son côté, Tristan souffre d'être séparé de son ancien amour. En grande tristesse, il demande à Lancelot que faire : oublier Iseut ou la rejoindre ? Lancelot console à son tour Tristan dans un billet et lui suggère d'aller en Cornouailles. Iseut décide alors d'envoyer une lettre à Tristan pour « *que il s'en viegne en Cornoaille sanz faire nul delaiement* ». Cela peut lui permettre ainsi de savoir « *se Tristan l'aime autretant* […] *car il ne lera en nulle manière del monde s'il autretant l'aime qu'il ne viegne en Cornoaille* »[867]. Afin que soit remit en toute confiance le mot contenant les élans de son cœur, elle choisit sa dame de compagnie Brangiain et l'envoie « *en la Petite Bretaigne a Tristan qui mout estoit durement en malese* »[868]. Lorsqu'elle arrive auprès de Tristan, Brangiain refuse d'abord de découvrir son identité puis se dévoile à Tristan qui la reconnaît et pleure. Puis, elle lui révèle le nom du destinateur ainsi que le motif de la lettre, à savoir la douleur d'Iseut. Tristan prend la missive et « *quant il voit le scel d'Yselt, le comence a besier tot en plorant* ». À cet instant, la lettre se fait présence du corps de l'autre[869].

De toutes les copies du *Tristan* en prose, le Ms. Fr. 100-101 conservé à la Bibliothèque nationale de France contient le texte complet du roman, correspondant à sa troisième version (V.III)[870].

---

[864] DEMARTINI Dominique, *Miroir d'amour, miroir du roman : Le discours amoureux dans le Tristan en prose*, Paris, éditions Honoré Champion, 2006, p. 225

[865] Deux d'entre elles sont présentes dans le premier volume, quatre dans le deuxième et cinq dans le troisième.

[866] « *Tot autresi di je, Yselt, que nos corons orandroit entre moi et vos par divers sentiers, et ce est ma response, ce est mon dit, et ce vos doit durement reconforter, et moi metre auques en dotance*. », CURTIS Renée Lilian, *Le Roman de Tristan en Prose*, tome II, *op. cit*., §581, p. 173, 47-50.

[867] *Ibid*., §582, p. 174, 10-14.

[868] *Ibid*., §582, 18-19.

[869] DEMARTINI Dominique, *Miroir d'amour, miroir du roman, op.cit.,* p. 233

[870] BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le « Tristan en prose » : essai d'interprétation d'un roman médiéval*, *op.cit.*, p. 67-68

Ce luxueux manuscrit, réalisé à Paris vers 1410 pour le duc Louis II de Bourbon, est enluminé par plusieurs artistes issus de la mouvance du Maître de Bedford. Le second volume, Ms. Fr. 101, contient au fol. 233 une miniature où l'épisode de la lettre à Tristan est mis en scène [Figure 53]. Une nouvelle fois, deux moments du récit, la transmission et le don par intercession, sont représentés. Ces deux étapes visuelles semblent, en revanche, s'inscrire dans un seul et même espace, alors que l'auteur mentionne, à l'origine, deux lieux différents : la Cornouailles et la Petite-Bretagne. Le paysage où évoluent les personnages en semi-grisaille est composé d'un château implanté dans un sous-bois clairsemé, sous un ciel bleu azur. L'ordre des évènements textuels est amené de droite à gauche au sein de la composition. Le château d'Iseut en Cornouailles émerge ainsi du bord droit de l'image. Il s'agit d'un ensemble palatial percé d'une large baie révélant une scène d'intérieur. Au-devant d'une tenture rouge, Iseut couronnée et vêtue d'une houppelande, tend à Brangiain la lettre marquée de son sceau. La suivante tend sa main droite pour réceptionner la missive et accepte ainsi son rôle d'intermédiaire amoureuse. À gauche de la miniature, deux personnages sont représentés au pied d'une fontaine. Brangiain est arrivée auprès de Tristan. Elle vient de descendre de son cheval qui émerge du sous-bois. La messagère s'agenouille en hommage devant le chevalier et lui remet la lettre d'Iseut. Tristan, vêtu d'une cotte et coiffé d'un chaperon, tend sa main gauche pour saisir la missive. Ses doigts touchent d'ailleurs le bord de l'objet, geste significatif de son impatience à lire le message amoureux. Ce contact permet également au chevalier d'établir un lien avec Iseut, au travers de son émissaire.

Le fait que les deux scènes (transmission de la lettre et remise finale) semblent appartenir au même registre n'est finalement pas anodin. À travers une composition simple, l'artiste montre que la force du don par intercession est capable de réunir les amants séparés dans un même lieu. L'écriture épistolaire arthurienne s'élabore dans le récit comme un art de persuasion. La lettre d'amour des amants nobles est traditionnellement remise par l'intermédiaire d'un messager. De la transmission à la réception, l'épisode occupe, le plus souvent, une seule et même représentation. Les deux scènes apparaissent tantôt sur deux registres, tantôt dans un seul espace. L'interprétation visuelle que les miniaturistes font de ces passages textuels pourrait signifier leur bonne connaissance des récits concernés, à moins qu'ils ne se conforment davantage à un modèle figuratif. La posture d'hommage qu'adopte le messager face au destinataire renforce la puissance symbolique de sa communication. Ainsi, le don octroie à l'intercesseur le pouvoir de rappeler l'image d'un expéditeur amoureux ou rassemble les amants éloignés par les affres de l'aventure.

À la fin du Moyen Âge, les représentations du don de lecture révèlent une récurrence de caractères formels (gestes, positions, attributs), similairement observables dans le registre politique de la dédicace ou celui, plus courtois, de l'offrande du codex, du rouleau contenant un poème et de la correspondance amoureuse. Ce type de don devient également une action ritualisée à travers la posture d'hommage adoptée par le donateur. Au cours de la première partie de cette étude iconographique, nous avons pu constater que la figure de l'auteur, du poète et du messager apparaît souvent agenouillée en position d'hommage [Figures 46, 47, 52 et 53]. Ouvrage, lettre ou poème, l'objet du don jouit aussi dans les images d'une grande valeur symbolique, trouvant majoritairement une place centrale dans l'ensemble de la composition ou du registre concerné [Figures 46,47, 48, 50, 51 et 52]. Parfois conjointement tenu par le destinateur et le récepteur, il créer entre eux un lien matériel fort, relevant moins d'une forme d'égalité que d'un rapport d'obédience [Figures 46, 52 et 53].

Princesse dédicataire ou dame désirée, la bénéficiaire du don réserve au donateur un accueil variable, révélé dans le champ sériel par une répétition de gestes et d'attitudes. Sa réceptivité se traduit ainsi par un contact avec l'objet présenté [Figures 46 et 52] mais aussi deux mains tendues [Figure 48]. La dame se fait également distante à travers une posture plus figée [Figure 47]. Elle exprime enfin sa supériorité sur l'amant en gardant un index levé comme geste d'autorité [Figures 49 et 50].

La diversité de ces caractères confère à la femme noble et à la dame un véritable rôle dans la représentation en tant que sujet. Cela se confirme d'autant plus lorsqu'elle domine le destinateur depuis un siège, un trône ou un terrain surélevé [Figures 46, 47 et 50]. Parfois, l'homme figure à son niveau [Figures 48 et 51], position qui induit une certaine forme d'égalité. Cependant, l'amant-poète demeure l'impétrant de sa dame. Elle seule peut décider, par ses gestes, d'accepter son don. Contrairement à la dame cependant, l'identification de la princesse dédicataire passe par la lecture de ses armoiries, voire l'évocation visuelle de figures mythiques inhérentes à sa famille. Le don et l'échange d'objets propres au registre amoureux et courtois font l'objet de notre prochaine étude. Il s'agira de questionner leur centralité dans les images, leur rapport matériel entre les amants et leur interprétation visuelle au regard des textes.

II- La mise en image du don des présents d'amour et de l'échange des alliances face à leur controverse textuelle

Au sein de l'aristocratie du Moyen Âge tardif, le don et l'échange de cadeaux contribuent à l'affirmation d'un rang social ainsi qu'à la pérennité d'alliances tissées entre les princes et leurs heureux bénéficiaires. De nombreux bijoux, chef d'œuvres d'orfèvreries ou manuscrits recensés dans les inventaires sont offerts au cours d'un « rite des présents »[871], indispensable pour sceller les amitiés politiques. La nature des objets mis en cadeaux est révélatrice d'un contexte social et symbolique déterminé. Dans le registre courtois et sa part d'imaginaire, le cadeau consacre une relation ou un sentiment entre deux personnes. Michael Camille rappelle justement que les échanges formels unissant au Moyen Âge les communautés, lient également les individus, notamment dans leurs rapports préliminaires au mariage. Le cadeau représente alors une étape fondamentale de la cour amoureuse[872]. Nous allons aborder cette nouvelle analyse du don courtois à travers quatre exemples d'objets offerts et échangés par la dame et son amant ou la femme noble et son promis. Parfois mentionnés par les auteurs, la marguerite, la coupe, l'anneau et le chapel peuplent l'imagerie de la *fin'amor*. Ces motifs sont fréquemment reproduits dans les manuscrits enluminés, mais aussi sur d'autres supports comme les tapisseries ou les ivoires sculptés. À l'aube de la Renaissance, le goût pour le thème de l'offrande amoureuse persiste encore. La place, souvent centrale, accordée à ces objets dans les représentations, est-elle néanmoins similaire à celle que les textes leur réservent ? Il est également nécessaire de comprendre quelles répétitions gestuelles et symboliques rituelles émergent de l'interaction du couple avec ces formes de don.

1) La marguerite et la coupe comme dons emblématiques des valeurs féminines

a) Entre texte et image : la personnification visuelle de la marguerite

À côté des traditionnelles représentations de couples dans un jardin en marge des livres d'Heures, où l'amant et sa dame se promènent avec un bouquet de fleurs à la main[873], certains artistes accordent une grande valeur symbolique à un seul bouton de rose ou de marguerite. Selon Jean-Pierre Jourdan, la rose autant que la marguerite se partagent, dans le cœur de

[871] PLAGNIEUX Philippe, « Jean de Montaigu ou la résistible ascension d'un parvenu à la lumière des arts », dans, TABURET-DELAHAYE Elisabeth (dir.), *La création artistique en France autour de 1400*, *op.cit*., p. 107
[872] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 52-53
[873] Citons pour les années 1440-1460, la promenade située au fol. 4 du NAL 3244 (Paris BnF), exemplaire des Heures à l'usage de Paris, peint par le Maître de Jouvenel des Ursins.

l'amant, la beauté, la bonté, la douceur, la vertu et la grâce. La marguerite se distingue, en revanche, par son « humilité » et sa « persistance ». Elle est également une itération du lien d'amour[874]. Guillaume de Machaut, dans ses dits, fait de la fleur un symbole de la dame. Fidèle à l'héritage du *Roman de la Rose*, le *Dit de la Marguerite* célèbre deux marguerites, la fleur et la dame. Devenu un thème usuel de la poésie amoureuse, l'évocation allégorique de la dame-fleur sera reprise quelques années plus tard par Machaut dans son *Dit de la Fleur de Lis et de la Marguerite*, aussi bien qu'Eustache Deschamps ou Jean Froissart au sein d'un même *Dit de la Marguerite*[875]. Dès le commencement du poème, le *je* de l'amant-auteur livre une description de cette fleur qu'il aime : « *Ses pétales ont, au-dessus, la couleur du sang,/ Ils sont, au-dessous, d'une blancheur plus pure/ Que celle de la gracieuse hermine./ La tige est plus verte que la verdure,/ Où la fleur est fixée avec art,/ Sa graine est jaune, par nature* »[876]. Isabelle Bétemps rappelle que l'union du blanc et du vermeil, deux couleurs chères à l'esthétique médiévale, se retrouvent sur les visages de Beauté et Jeunesse, décrits par Guillaume de Lorris. Le vert est synonyme de reverdie, quant au jaune, il colore la « *greinne* », ce trésor que la marguerite dissimule sous ses pétales[877]. Comme le narrateur du *Roman de la Rose* qui, épris de la rose, est aussi subjugué par son parfum, Machaut accorde au parfum de la marguerite une grande puissance évocatrice. Accéder à ces fragrances nécessite, en revanche, une amoureuse délicatesse : « *Chaque fois que ma main la touche,/ Et que je puis la contempler à mon gré,/ La porter à mes lèvres, à mes yeux,/ Et, à loisir,/ Lui donner des baisers, la caresser, la respirer et la sentir,/ Et de sa beauté, qui ne cesse de s'épanouir,/ Comme de sa douceur tendrement me réjouir,/ Je ne désire rien de plus* »[878]. Le parfum de la fleur renvoi ainsi à la contemplation de la dame, que l'amant espère atteindre, malgré son absence formelle. Puisque dame et fleur se confondent, la marguerite ne fait pas l'objet d'un don direct dans le texte. Cependant, puisque le poète ne souhaite que la protéger et la servir, il n'hésite pas à lui faire don de son cœur entièrement (v. 70) : « *Comme je lui voue mon cœur, mon corps et ma vie,/ Amour, son cœur et le mien sont si liés/ Qu'ils ne font qu'un, tant ils s'aiment tous trois/ parfaitement* »[879]. Ce schéma de la « trinité amoureuse » que Machaut évoque fréquemment dans ses œuvres, est vu

[874] JOURDAN Jean Pierre, « Le *langage amoureux* dans le *combat* de *chevalerie* à la *fin* du M*oyen Âge* (France, Bourgogne, Anjou) », *op.cit*., p. 96-97
[875] Jean Froissart, *Dits et débats*, *op.cit*., p. 46
[876] Guillaume de Machaut, *Quatre Dits* traduits et annotés par Isabelle Bétemps, *op.cit*., p. 103 à 105, v. 6 à v. 11.
[877] BETEMPS Isabelle, *L'imaginaire dans l'œuvre de Guillaume de Machaut*, *op.cit*., p. 143
[878] Guillaume de Machaut, *Quatre Dits* traduits et annotés par Isabelle Bétemps, *op.cit*., p. 108-109, v. 37 à v. 44.
[879] *Ibid*., p. 111, v. 77 à v. 80.

au Moyen Âge comme une source d'harmonie. Appliqué à l'art d'aimer, il constitue un modèle à suivre[880].

Une copie du *Dit de la Marguerite* occupe les fol. 198v à 199v du Ms. Fr. 22545 conservé à la Bibliothèque nationale de France. Au cœur de ce grand volume parisien daté des années 1390, Perrin Remiet livre, au fol. 198v, une rare interprétation visuelle du dit [Figure 54]. Le décor marginal est constitué de brins de vignetures émergeant du bord de l'image, accompagnés d'une alternance de ronds d'or. Le fond azur de la miniature est quadrillé de doubles lignes d'or, enserrant des motifs floraux. En dehors de ce décor ornemental, aucun élément paysagé ou architectural ne délimite la scène. À gauche, l'amant est représenté jeune, les cheveux mi-longs et peignés en arrière. Il porte, au-dessus d'une tunique rose, une houppelande rouge, bordée d'un chaperon effilé. Il présente à deux mains une marguerite, dont les couleurs, le vert de la tige et le dégradé blanc et rouge des pétales, sont fidèles à sa description textuelle. Le modelé de la fleur paraît néanmoins assez grossier, la marguerite devenant presque une coupe entre les mains de l'amant. Celle a qui elle est destinée n'est autre que la dame de Machaut, désincarnée dans le dit mais bien réelle au sein de l'image. Blonde et couronnée, elle fait face à l'amant, vêtue d'une cottardie rose, dont elle relève les plis pour dévoiler le rouge d'une tunique. Amant et dame portent ainsi les mêmes couleurs, le rouge et le rose, chacune inversée pour les vêtements du dessus et du dessous. La dame partage également avec la marguerite le blanc, celui de sa carnation qui s'accorde aux pétales et le même rouge, décidément dominant dans la palette chromatique, ce rouge symbole d'amour et de beauté féminine[881], teintant l'ébauche d'une étoffe et l'extrémité de la corolle. Le schéma trinitaire courtois, cher à Machaut, pourrait donc être reproduit au cœur de l'image par une transmission codifiée des couleurs entre l'amant, la marguerite et la dame.

Perrin Remiet semble prendre ici de subtiles libertés avec le texte. L'existence de la dame, à l'origine sous-entendue derrière l'éloge de la fleur, devient tangible au sein de la représentation. La dame personnifiée accepte l'offrande de l'amant en présentant la paume de sa main droite ouverte. Le don de la marguerite mis en évidence au centre de l'image, se substitue alors au don du cœur évoqué dans le dit.

Plus d'un siècle après les écrits de Guillaume de Machaut et Jean Froissart, le symbole courtois de la marguerite s'inscrit toujours dans la tradition visuelle. Il figure vers 1527 dans un manuscrit de catéchisme luthérien, le ms. 5096 conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal. Le fol.

[880] *Ibid.*, p. 112

[881] PASTOUREAU Michel, JUNOD Philippe, *La couleur : regards croisés sur la couleur du Moyen âge au XXe siècle*, *op.cit.*, p. 57

1 de ce volume, exécuté pour Henri II de Navarre et son épouse Marguerite de Navarre, présente une miniature en pleine page [Figure 55 (comparative)] en-dessous de laquelle se situent les armoiries du couple ainsi qu'un phylactère contenant les mots : « *Inveni unam preciosam Margaritam quam intimo corde collegi* ». La scène se déroule au premier plan des jardins d'Alençon. Depuis un enclos, Henri II de Navarre tient dans sa main une marguerite qu'il vient de cueillir. En dehors de la clôture, un petit groupe de personnages de la Cour, présidé par Marguerite de Navarre se rapproche de lui. Henri tend son bras gauche en direction de la reine. La marguerite dont il semble lui faire offrande du bout des doigts est aussi l'emblème de son épouse. Tandis qu'il opère ce geste, l'un des bords effilés du phylactère franchit le cadre de la miniature et le rejoint. En reliant l'écrit dans l'image, l'artiste rappelle que les mots de la citation latine à propos de précieuse marguerite sont prononcés par roi. Bien qu'Henri II et la reine soient représentés à distance et séparés par la clôture, la marguerite, ce « don indirect », semble les réunir par le truchement d'un effet de perspective.

Associant le blanc de la pureté au le rouge de la passion amoureuse, la marguerite est souvent figurée, dans l'imagerie courtoise, comme un don fait par l'amant à sa bien-aimée. Fleur d'humilité, elle rassemble le couple, tout en partageant son identité avec la dame, dont elle est aussi le symbole.

b) Largesse et sa coupe : l'offrande d'une vertu

Au Moyen Âge, donner sans compter est considéré comme la qualité aristocratique par excellence. L'éloge de la largesse est fréquent chez les auteurs médiévaux qui dépendent souvent de la protection d'un prince[882]. La coupe, offerte dans le milieu royal comme un cadeau de bienvenu ou de réconciliation, est aussi un motif visuel aux multiples significations. Mis en image comme un don, elle sert une manifestation de générosité. Dans la première partie du *Roman de la Rose* écrite par Guillaume de Lorris (v.1 à v.4056), de nombreuses figures allégoriques entrent en scène dans la carole du dieu Amour (v. 635). Elles sont dix, parmi lesquelles Courtoisie, Liesse, Beauté, Richesse, Franchise, Jeunesse et Largesse. La description de Largesse intervient au vers 1124, suite à l'éloge de Richesse. Le narrateur la présente « *sage et bien aprise/ De faire honor et de despendre* ». Elle est aussi issue du lignage d'Alexandre et rien ne lui cause une telle joie « *Com quant ele pooit dire « tien »*. » Largesse jouit d'une grande estime et d'un grand renom. Elle tient « *ot les sages et les fous/ Outreement a son bandon,/ Tant avoit fait par son biau don* »[883]. Sa générosité est ainsi universelle, en témoigne sa devise par

[882] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose, op.cit.*, p. 99
[883] *Ibid.*, p. 97, v. 1125 à v. 1139.

laquelle elle souhaite l'amour des pauvres et des riches (v.1143-1144). À travers son portrait, l'auteur dispense ensuite un conseil moral. Un avare ne peut conquérir ni terre, ni seigneurie, car il n'a guère d'amis pour suivre sa volonté. En revanche, celui qui « *amis voura avoir,/ Si n'ait mie chier son avoir,/ Mes par biaus dons amis acquiere* »[884]. Par l'intermédiaire de son amant-narrateur, Guillaume de Lorris s'attarde davantage sur la beauté de Largesse et ses atours : « *Largesce ot robe tout fresche/ D'une porpre sarazinesche,/ Sot le vis*[age] *bel et bien forme* »[885]. Bien que l'écriture du premier auteur du *Roman de la Rose* soit moins érotisée que celle de son successeur, l'accent est mis sur le col de la jeune fille, ouvert depuis qu'elle avait fait cadeau de son agrafe à une dame. Loin de condamner, le narrateur s'en réjouit « *Car la gorge ere descoverte,/ Si que par outre la chemise/ Li blancheoit la char alisse* »[886]. Largesse qui, parmi ses nombreuses qualités, se distingue par sa sagesse, tient par la main un « *chevalier dou lignage/ Le bon roi Artu de Bretaingne* ». L'homme, de noble ascendance est aussi un preux. C'est lui qui « *porta l'enseigne/ De valeur et le gonfanon,/ Qu'encor est il de tel renon/ Que l'en conte de lui les contes/ Et devant rois et devant contes* »[887]. Largesse, rassemblant les hommes par ses dons et inspirant les plus braves d'entres eux, peut ainsi être considérée comme l'anti-Avarice, défenseuse de la vertu de munificence contre le vice et l'usure. Afin de mettre en image sa générosité, certains artistes octroient à Largesse un attribut, la coupe, qui devient entre ses mains l'objet d'un don.

Une telle représentation est visible au fol. 10 d'une copie parisienne du *Roman de la Rose* réalisée vers 1350, le Ms. Fr. 1567 conservé à la Bibliothèque nationale de France [Figure 56]. À l'instar de nombreux manuscrits enluminés, exécutés entre la seconde moitié du XIV^{e} siècle et le début des années 1400, le décor marginal composé de brins de vignetures dorés émerge du cadre de la miniature. L'image présente un fond ornemental rouge, parcouru d'entrelacs végétaux blancs. L'espace dans lequel la scène prend place est cependant délimité par un sol tortueux d'où s'élèvent trois arbres à tronc fins et au feuillage en forme de champignon. Les deux personnages, Largesse et le chevalier, sont figurés en semi-grisaille. L'allégorie a l'apparence d'une jeune fille vêtue d'un surcot clos et coiffée de longues tresses blondes. Elle tient à deux mains une luxueuse coupe en or qu'elle offre au chevalier. Ce dernier apparaît à gauche de la miniature, sans armes, ni armures. Il porte un surcot court ceint d'une besace, au-dessus duquel il arbore un chaperon effilé. Aucun attribut ne permet de reconnaître sa fonction

[884] *Ibid.*, p. 98, v. 1152 à v. 1154.
[885] *Ibid.*, v. 1160 à v. 1162.
[886] *Ibid.*, v. 1169 à v. 1171.
[887] *Ibid.*, v. 1173 à 1179.

militaire. Sa tenue est celle d'un homme noble du XIV^{e} siècle, à la mode de son temps. La scène dépeinte par l'artiste est avant tout représentative de la tradition galante. Le chevalier rend son regard à Largesse et accepte la coupe en saisissant son socle de la main gauche. Cette coupe, pourtant absente du texte, est placée au centre de l'image par l'artiste qui lui confère une importance symbolique première. Superposée à l'un des arbres qui constitue l'arrière plan de la composition, elle semble marquer une séparation entre les protagonistes. L'objet permet néanmoins aux amants d'établir un contact, par l'intermédiaire des gestes de don et de réception. Cette relation est alors renforcée par le jeu des regards. Comme dans le premier registre de la miniature parisienne du *Lancelot* en prose [Figure 52], homme et femme partagent l'offrande sur un pied d'égalité apparente. Lancelot et la messagère disposent, en effet, de leur propre monture lors de la transmission du message. Ici, Largesse ne domine guère le chevalier en taille. Elle reste pourtant l'initiatrice du don, la coupe matérialisant sa nature généreuse qu'elle accorde à deux mains. Louée en tant que sujet du texte, elle se distingue aussi comme actrice de la représentation.

Fleur d'humilité ou calice de munificence, la marguerite et la coupe trouvent une place centrale dans les images, en tant que symboles majeurs. Parfois de formes semblables, elles font l'objet d'un don, féminin comme masculin. Qu'elles soient mentionnées dans le texte ou seulement rendues visibles par l'artiste, elles se situent entre les amants courtois, à la manière d'un trait d'union matériel capable de les rassembler. La pureté, l'amour et la charité dont elles traduisent les emblèmes, sont-elles autant de valeurs attribuées à la femme médiévale ?

2) L'anneau, objet d'échange amoureux ou politique dans le rite des fiançailles

a) L'anneau, médiateur d'une promesse amoureuse à la dame

La démonstration visuelle du présent courtois se manifeste également à travers le don et surtout l'échange de l'anneau. Objet d'un rite propre au mariage, l'anneau se transmet, de même, au cours des fiançailles. Michael Camille considère l'anneau comme lié au corps de la dame et relatif à un cercle d'amour infini[888]. Échangé simultanément par les deux membres du couple, il s'inscrit davantage dans une symbolique rituelle que dans une action exigeant une contrepartie, puisque celle-ci prend effet instantanément.

Le thème des anneaux échangés au cours des fiançailles aristocratiques est souvent récupéré par la littérature de la fin du Moyen Âge. Ainsi, la dernière partie du *Remède de Fortune* de

[888] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 103

Guillaume de Machaut, où l'amant-narrateur, riche des conseils d'Espérance, retrouve sa dame et lui avoue son amour, s'accompli avec leur fiançailles (v.4037 à v.4114). La dame, engagée dans un dialogue avec l'amant, annonce en premier sa volonté d'échanger les anneaux : « *Et je vueil qu'amiablement/ De vostre anel au mien changeons,/ Et que ce soient nos changons* »[889]. En grande joie, le narrateur observe son aimée procéder au rituel : « *Et de sa main blanche polie,/* […] *Me mist un trop biau diamant/ En mon doy, et prist l'anelet/ D'Esperence, tel comme il est* »[890]. Arrive alors dame Espérance qui se rapproche des amants pour présider la cérémonie et lui accorder sa solennité : « *... soudeinnement venoit/ Entre nous deus Douce Esperence,/ Pour parfaire ceste alience,/ Dont moult lié et moult joieus fumes* »[891]. Au terme de l'échange rituel, le narrateur déclame un rondelet à sa dame, au sein duquel il réitère sa promesse d'amour et rappelle que son cœur lui est tout entier lié[892].

Le Ms. Fr. 1586 conservé à la Bibliothèque nationale de France contient, au fol. 56, une représentation de la cérémonie des anneaux entre Machaut et son amie, exécutée vers 1356 par le Maître du Remède de Fortune [Figure 57]. La rubrique bleue qui précède la miniature mentionne : « *comment la dame et l'amant changent d'aniaus* ». Le décor marginal est formé de cinq brins de vigneture accompagnés de ronds vrillés en grisaille, qui sortent du cadre de l'image, avec une abondance croissante au niveau des angles. Le fond ornemental bleu de l'enluminure est parcouru de lignes doubles enserrant un motif géométrique. Ce type de décor, récurrent au sein même du volume [Figure 3], se retrouve également chez d'autres manuscrits enluminés au cours de la seconde moitié du XIV^{e} siècle, comme le Ms. Fr. 22545, par exemple [Figure 54]. L'espace dans lequel évoluent les trois personnages en semi-grisaille est simplement délimité par une surface verte uniforme, symbolisant une prairie. À gauche figure l'amant-narrateur, vêtu d'un surcot aux manches effilées et couvert d'un chaperon brodé. Ses traits, ceux d'un homme d'âge mûr arborant des cheveux mi-longs et une barbe finement taillée en pointe, correspondent à la représentation que le milieu aristocratique du XIV^{e} siècle se fait de Guillaume de Machaut[893]. Il se tient face à sa dame tout en procédant, avec elle, à l'échange des anneaux d'or. Cette dernière porte un surcot à coudières bordé d'hermine et, au-dessus de sa coiffe à *tremplettes*, une toque rose. Le rôle qu'elle tient ici paraît semblable à celui que

[889] *Œuvres de Guillaume de Machaut*, vol. 2, éd. HOEPFFNER Ernest, *op.cit.*, p. 149, v. 4064 à v. 4066.
[890] *Ibid.*, p. 149-150, v. 4071 à v. 4076.
[891] *Ibid.*, v. 4078 à v. 4081.
[892] « *Dame, mon cuer en vous remaint,/ Comment que de vous me departe./ De fine amour qui en moy maint,/ Dame, mon cuer en vous remaint,/ Or pri Dieu que li vostres m'aint,/ Sans ce qu'en nulle autre amour parte./ Dame, mon cuer en vous remaint,/ Comment que de vous me departe.* » : *Ibid.*, p. 151, v. 4107 à v. 4114.
[893] MADUREIRA Margarida, « Le Recueil d'auteur au XIV^{e} siècle : Guillaume de Machaut et la compilation de ses œuvres », *op.cit.*, p. 204

Machaut lui attribue dans le texte. Tandis que, de la main gauche, elle réceptionne l'anneau de l'amant, elle tend son bras droit pour donner le sien [Figure 57(a)]. En créant une telle dynamique dans le jeu de l'échange régit par les gestes d'acceptation (paume ouverte) et d'offrande (index et pouce pliés), elle semble s'imposer comme une véritable actrice de la représentation. Elle devient ainsi complémentaire d'un Machaut plus statique. Entre le couple, au centre de l'image, est figurée Espérance. Sous l'apparence d'une jeune fille à la mode de son temps, elle déploie ses bras de part et d'autre des amants. Elle accorde à la dame un doux regard. Dans un même temps, le voile fixé sur sa coiffe s'envole en direction de l'aimée. L'étape la plus importante de l'échange est superposée à son niveau, celle que Guillaume de Machaut met en avant au sein du poème où la dame offre son anneau à l'amant. Ces trois éléments symboliques tendent à renforcer la transmission du rôle joué par la dame entre texte et image ainsi que l'influence politique de celle qu'elle incarne, Bonne de Luxembourg, épouse de Jean II le Bon et destinataire du volume.

Le texte poétique du *Remède de Fortune* et l'interprétation visuelle de la promesse amoureuse montrent de quelle façon auteur et artiste empruntent les codes des fiançailles aristocratiques pour les appliquer à un évènement courtois, dont la finalité ne se conforme pas nécessairement à l'exigence du mariage.

b) La mise en scène courtoise d'une alliance aristocratique

Le goût pour les scènes de fiançailles se retrouve également dans les enluminures des Livres d'Heures à destination de puissants laïcs. Parmi les douze miniatures en pleine page du calendrier des *Très Riches Heures du Duc de Berry* (le Ms. 65 conservé à la Bibliothèque du château de Chantilly) celle du mois d'Avril située au fol. 4v montre des fiançailles princières impliquant l'entourage proche de Jean 1er de Berry [Figure 58]. Millard Meiss attribue sa réalisation à Jean de Limbourg, autour de 1412-1416. Raymond Cazelles, quant à lui, se décide davantage pour le Limbourg B[894]. L'élégant naturalisme du gothique international caractérise le paysage de la miniature qui se déploie sous un ciel azuré et sert de cadre à la scène. À l'arrière plan, la représentation du château de Dourdan et de son lac au milieu duquel flottent quelques barques de pêcheurs, est marquée par l'influence de la peinture flamande et italienne. S'étend ensuite une prairie verte de laquelle jaillissent des bosquets d'arbres. Plus près du groupe de jeunes gens se dessine finalement, au premier plan, l'ébauche d'une tour palatiale donnant sur un jardin clos. Sept personnages sont figurés de gauche à droite de l'image. Selon Saint-Jean

[894] CAZELLES Raymond, ECO Umberto, *op.cit.*, p. 26

Bourdin et Patricia Stirnemann, la scène représente les fiançailles de Marie de Berry et de Jean de Bourbon, comte de Clermont en mai 1400[895]. Le fiancé porte une houppelande azurée, brodée au fil d'or de soleils couronnés. Il est aussi coiffé d'un chaperon rouge. En face de lui, la jeune Marie de Berry est vêtue d'une robe bleue à motifs damassés d'azur, couvrant une tunique dorée. Elle arbore, au-dessus d'une longue tresse blonde, un chapeau noir fiché de deux plumes, blanche et or. Si le regard de Jean de Bourbon lui est tout entier adressé, la future épousée garde, quant à elle, les yeux baissés. Une telle manifestation de pudeur est aussi visible dans la miniature du mois de Mai, où la fiancée, couronnée de rameaux, adopte ce même regard discret [Figure 21]. Cette répétition de formule traduit peut être un choix de l'artiste ou du commanditaire, celui de montrer que la vertu de pudeur caractérise avant tout la personnalité de Marie. La duchesse ne figure pas en retrait pour autant. Tandis qu'elle relève, de sa main gauche, les plis de sa robe, elle tend le bras droit pour offrir son anneau au futur promis [Figure 58(a)]. Jean de Bourbon répond au geste de sa dame. Index et pouce pliés, il procède à l'échange de son anneau. Le fou de Jean 1er de Berry précède le couple. Entre les deux fiancés se tiennent le duc lui-même et sa jeune épouse, Jeanne de Boulogne. À droite de l'image, plus à l'écart du groupe, Bonne d'Armagnac et la comtesse de Montpensier sont représentées assises dans le pré, en train de cueillir des fleurs. Bien que cette scène s'inscrive visuellement dans un registre courtois associé à la naissance du printemps, elle est aussi représentative de la vie intime du duc et de ses proches. Ainsi, l'instant des fiançailles aristocratiques figuré dans cette miniature du mois d'Avril reflète autant l'échange d'une promesse amoureuse qu'une alliance politique à laquelle Jean 1er de Berry prend part en personne.

Un siècle plus tard, aux alentours de 1500, la thématique des fiançailles aristocratiques est encore fréquemment mise en image. Un exemple se trouve dans l'unique volume de l'*Histoire d'amour sans paroles*, l'un des rares manuscrits enluminé sans texte, qui relate l'idylle quelque peu fictionnelle de Jean III de Brosse et de Louise de Laval[896]. L'histoire se lit d'images en image par l'interprétation des gestes et des regards des personnages, mais aussi l'identification des lieux et des attributs traditionnellement associés à la *fin'amor*. Conservé à la Bibliothèque du château de Chantilly sous la cote ms. 388, il présente, au fol.10, une scène de fiançailles en pleine page, qui fait suite à la déclaration amoureuse de Jean à Louise (fol. 9) [Figure 59 (comparative)]. Trois protagonistes sont figurés dans un intérieur palatial à fenêtres hautes,

[895] VILLELA-PETIT Inès, STIRNEMANN Patricia, *Les Très Riches Heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XVe siècle*, *op.cit*., p. 43

[896] SCAILLIEREZ Cécile, STIRNEMANN Patricia, *L'art du manuscrit de la Renaissance en France*, 2, « Histoire d'amour sans paroles », Exposition présentée au Musée Condé, Château de Chantilly, du 26 septembre 2001 au 7 janvier 2002, Paris, Somogy éditions d'Art, 2001

décoré d'une tenture à fleurs de pensées et de digitales. Louise de Laval coiffée d'un chaperon noir, porte une ample robe rose. Celle-ci souligne les formes arrondies de son ventre, peut être fécond. La jeune femme tend sa main droite pour recevoir l'anneau de son fiancé. Contre toute attente, le promis n'est pas Jean III de Brosse, mais un jeune homme inconnu. Le comte assiste à la scène depuis la gauche de la miniature, comme s'il faisait irruption au moment de l'échange des anneaux. Les deux « fiancés » sont assis, ce qui est contraire au rituel des fiançailles et du mariage tel qu'il est connu dans les images médiévales[897]. Peut être l'artiste a-t-il volontairement transgressé cette posture cérémonielle pour mieux montrer le désordre émanant d'une telle situation incongrue. Les gestes de Louise et du jeune homme trouvent cependant une parfaite réciprocité. Tous deux présentent une main ouverte en signe d'acceptation mutuelle et utilisent, cette fois, le même mouvement de la main, index et pouce pliés, pour donner et recevoir l'anneau. Ce déploiement précis du langage gestuel s'explique également par la nécessaire expressivité corporelle des acteurs de la représentation, en l'absence de support textuel. De cette façon, l'anneau, objet de prime valeur symbolique, occupe une place parfaitement symétrique entre les futurs époux.

Bien que mis en scène dans un environnement visuel courtois, le couple reste constitué de personnalités du monde nobiliaire. Il sollicite un cycle peint ambitieux, au sein duquel un évènement célébrant une nouvelle alliance politique, telles que les fiançailles, apparaît presque sous un jour fictif.

L'anneau échangé au sein du couple, devient, à travers le texte et l'image, significatif d'un double rapport d'union. Il est, en effet, l'objet par lequel vient un serment amoureux, dont la dimension courtoise, quoique rituelle, préserve les amants des obligations du mariage. Il entre également dans un type de représentations révélant, sous un jour galant, des fiançailles déterminées par des enjeux politiques. Ce rite d'échange révèle cependant plusieurs récurrences figuratives, qu'il soit rattaché à l'idéal de la *fin'amor* ou ancré dans un réel aristocratique. Ainsi, le geste formé par la jonction de l'index et du pouce est fréquemment utilisé pour montrer le don de l'anneau. La paume de la main ouverte signifie l'accueil de l'objet. Assistent à cette cérémonie ou la président également des vertus personnifiées, comme des personnalités du milieu nobiliaire. Les futurs promis échangent leurs anneaux debout, selon le rite des fiançailles en vigueur durant la période médiévale, mais certains artistes transgressent parfois ce code visuel. Les figures de la dame apparaissent autant actives que l'homme dans l'échange. Elles le sont même davantage, puisque que l'instant où elles offrent leur anneau est le plus souvent mis

[897] CHATELET Albert, STIRNEMANN Patricia (dir.), *Un manuscrit du Musée Condé : Histoire d'amour sans paroles*, Art de l'enluminure n°5, Juin/Juillet/Août 2003

en scène. Ce don partagé engage alors l'amant ou le futur époux à une promesse d'amour indéfectible.

3) Le *chapel* fleuri, entre tradition visuelle d'un don amoureux et dénonciation morale

a) L'interprétation figurative d'une offrande traditionnelle, à l'épreuve d'une déloyauté scripturale

L'expression visuelle du serment d'amour trouve un pareil écho dans la représentation du don de couronnes ou « chapels ». Parfois exécutées en or ou en perles à la demande d'amants royaux et aristocratiques, elles évoquent le printemps sous leur forme la plus éphémère, en fleurs et en feuillages naturels. Selon Michael Camille, la couronne exprime le désir perpétuel de l'amour. Sa circularité rappelle également le simulacre d'un miroir[898]. Souvent tressée par la dame dans la tradition courtoise, elle marque le commencement de la relation amoureuse[899]. Les fleurs qui l'ornent allient symboliquement deux nobles vertus, l'honneur et l'amour, caractéristiques de la perfection féminine médiévale[900]. Le don de couronne entre les amants est une thématique largement reproduite à la fin du Moyen Âge sur de nombreux supports comme les miniatures ou une diversité d'objets sculptés en ivoire (peignes, coffrets, miroirs…). Bien que ce type de scènes induise généralement des rapports courtois positifs[901], certaines répétitions visuelles accompagnent un discours moral et poétique plus critique à l'égard du don de cette couronne, devenue une arme de séduction et de tromperie.

Prendre conscience des dangers d'un faux amour passe parfois par une quête initiatique. L'aventure que Guillaume de Machaut vit dans son *Dit du Lion*, par l'intermédiaire du *je* narratif, débute avec un voyage. L'amant-auteur arrive à un verger inaccessible grâce à une simple barque sans voiles, ni rames. Il est presque aussitôt attaqué par un lion qui s'apaise dès que l'infortuné énonce à vive voix une pensée pour sa dame. Le félin propose alors de le guider à travers le verger. Il le mène à une belle dame vivant près d'une fontaine. Mais alors que le lion se couche devant elle pour lui témoigner sa soumission, une bête cornue détourne le regard de la dame par son cri. Désespéré, le lion cherche à se tuer, mais la dame revient vers lui et il

[898] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 54-55
[899] ROY Bruno, « Archéologie de l'amour courtois. Note sur les miroirs d'ivoire. », dans POMEL Fabienne (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 233-251
[900] ILSLEY SOWLEY Katherine, *op.cit.*, p. 357
[901] Nous les avons déjà appréhendé en étudiant l'enluminure marginale de la chasse au vol de Verdun (ms. 107, fol. 32). Une dame à cheval tend, de sa main gauche, une couronne de fleurs en direction d'un chevalier [Figure 22].

reprend espoir[902]. L'animal, apprivoisé dès son plus jeune âge par sa maîtresse, doit patiemment supporter la souffrance afin de mieux triompher des bêtes malfaisantes du verger incarnant l'Envie. Aucune clôture matérielle ne défend l'endroit qui peut seulement être conquis par l'humilité et la douleur. Le lion apprend ainsi à l'amant quelles étapes d'humilité, de loyauté et de soumission à la dame amènent au perfectionnement de soi[903]. Tout d'abord étonné de voir de tels évènements survenir dans le verger, Guillaume trouve réponse auprès d'un vieux chevalier. Il lui raconte que jadis, les lieux était accessible à tous, paysans, vilains, amants loyaux comme déloyaux. Mais à la demande du roi, vint un enchanteur qui entoura le verger d'une rivière. Nul faux amant ne pourrait impunément la franchir sans que le lion ne le mette à mal. Depuis, le verger se nomme « l'Epreuve des fines amours ». Machaut consacre une part importante de son récit au passé du jardin et à ses acteurs. Les agissements des anciens amants sont relatés avec précision. Des vers 1657 à 1666, l'auteur mentionne le don d'une couronne de fleur tressée par une amante déloyale : « *L'autre faisoit un chapelet/ Et entre gieu et gabelet,/ Quand il estoit fais, le donnoit/ A celui qui l'arraisonnoit* »[904]. Les conditions dans lesquelles la dame offre son chapel dérogent cependant avec les règles du don médiéval et courtois. Loin d'agir gracieusement, elle « … *requeroit d'avoir s'amour* »[905] de son ami en échange.

Une copie du *Dit du Lion* est contenue dans le Ms. Fr. 1584 (folios 80 à 96), vaste manuscrit rémois des *Œuvres poétiques* de Guillaume de Machaut conservé à la Bibliothèque nationale de France. Parmi les deux miniatures situées au fol. 92v du volume, celle figurant le don du chapel fleurie préside le feuillet [Figure 60]. Les figures sont réalisées suivant la technique du « portrait d'encre », en usage vers 1370, où le dessin à l'encre est rehaussé de grisaille sur fond de parchemin[906]. Le décor marginal composé de brins de vignetures est également exécuté en grisaille. À l'intérieur du cadre de la miniature, nul repère ne délimite l'espace dans lequel évoluent les deux personnages. La dame et son amant semblent presque flotter, tandis que leurs pieds franchissent le bord inférieur de l'image. L'amante est représentée à droite, vêtue d'un surcot à coudières. Elle tient dans sa main droite la couronne de fleur et la présente à l'homme qui lui fait face. Ce dernier porte également un surcot, assorti d'un chaperon rabattu. Son visage lisse peut être révélateur de sa jeunesse. Tout en rendant à la dame son regard, il prend, de la main gauche, la couronne offerte. Bien que l'objet se situe davantage du côté de l'amante, il est

[902] *Œuvres de Guillaume de Machaut*, vol. 2, éd. HOEPFFNER Ernest, *op.cit.*, p. LV
[903] BETEMPS Isabelle, *L'imaginaire dans l'œuvre de Guillaume de Machaut, op.cit.*, p. 160 à 162
[904] *Œuvres de Guillaume de Machaut*, vol. 2, éd. HOEPFFNER Ernest, *op.cit.*, p. 217, v. 1657 à v. 1660.
[905] *Ibid.*, v. 1661.
[906] AVRIL François, « Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut », dans *Guillaume de Machaut, op.cit.*, p. 126

conjointement saisit par les deux personnages. Un tel contact renforce la valeur du don et instaure une relation immédiate entre la dame et son ami.

Ce type de modèle figuratif se retrouve fréquemment sur un grand nombre d'objets précieux en ivoire, comme les boitiers de miroirs. L'une de ces pièces, conservée au Victoria and Albert Museum de Londres et datée des années 1320, met en scène quatre couples dans un environnement courtois [Figure 61 (comparative)]. Un arbre au tronc noueux et à trois branches divise les quatre registres dans lesquels évoluent les personnages. Plusieurs thèmes sont abordés, tous fidèles à la casuistique de la *fin'amor*. Celui du don de la couronne occupe les premiers et quatrièmes registres. Les deux autres sont consacrés à l'étreinte amoureuse (2ème registre) et à la fauconnerie (3ème registre). Il apparaît difficile de savoir si les quatre registres composent un même récit visuel, ou si chacun des couples est figuré indépendamment l'un de l'autre[907]. Le premier registre montre un homme et une femme tenant ensemble une couronne. Le don semble émaner de la dame, à droite. L'amant, représenté plus en hauteur, pourrait s'en saisir avec assurance. Bruno Roy propose autour de cette image, la thématique de la « Couronne disputée », selon laquelle l'homme tenterait d'enlever la couronne à la femme[908]. Dans un tel cas, l'amant et la dame ne seraient pas rassemblés par le don du chapel, qui deviendrait entre eux un objet de dissension. Le quatrième registre offre une scène où le don féminin se mêle à l'hommage masculin. L'amant agenouillé joint sa main droite à celle de la dame, en réplique de l'*immixtio manuum*. La dame lui fait alors don du chapel par l'intermédiaire d'un rite de couronnement courtois[909]. Le motif de la couronne et le miroir, son support, partagent ici, dans leur forme arrondie, une même idée d'amour licencieux.

Si la miniature Ms. Fr. 1584 s'accorde, dans son thème général, avec contenu textuel du poème, elle ne révèle pour autant les manœuvres déloyales de l'amante sur lesquelles Guillaume de Machaut avait insisté. L'artiste semble avant tout dépeindre une scène de don amoureux qui emprunte aux codes visuels du répertoire courtois traditionnel.

b) Le présent visuel du chapel comme leurre, en marge du texte moral

Le cadeau, d'apparence galant, est également dénoncé comme objet de tentation et intermédiaire d'un crime dans les traités juridiques médiévaux. Vers 1140, le moine Gratien

[907] Pour une étude plus approfondie des valves de miroirs sculptées : KOECHLIN Raymond, *Les ivoires gothiques français*, Paris, éditions Picard, 1924, p. 381-382

[908] ROY Bruno, « Archéologie de l'amour courtois. Note sur les miroirs d'ivoire. », *op.cit.*, p. 233-251

[909] Le couronnement de l'amant au chapel de fleurs devient, en ce début de XIVe siècle, une thématique visuelle fréquente, que l'on retrouve, par exemple, au sein du Codex Manesse (Cod. Pal. germ. 848, fol. 151). La dame, exécutrice de ce rite amoureux, est la première actrice d'une telle représentation.

rédige un *Décret* compilant près de quatre mille textes canoniques. L'œuvre est d'ailleurs considérée jusqu'à la fin du Moyen Âge comme la somme du droit de l'Église pour les autorités ecclésiastiques et les glossateurs de l'Université. La seconde partie du *Décret* est consacrée à des « causes », à savoir des cas d'interventions de la justice ecclésiastique après un délit[910]. Les Causes 27 à 36 sont ainsi dédiées aux problématiques du mariage. Le dernier des cas, évoqué à la Cause 36, interroge l'exemple d'un possible rapt. Gratien résume tout d'abord les faits. Un jeune homme attire la fille d'un autre par des cadeaux, sans que le père de celle-ci n'en sache rien et l'invite à dîner. À la fin du repas, il viole cette vierge. Quand les parents de la jeune fille l'apprennent, ils la donnent au jeune homme. Celui-ci la dote, conformément aux coutumes nuptiales, et la prend publiquement pour épouse[911]. Deux questions sont alors posées : Le jeune homme a-t-il commis un rapt ? Une jeune fille enlevée peut-elle épouser son ravisseur, si son père donne son accord ? Gratien défini le rapt comme un *illicitus coitus* (accouplement illicite). Celui qui commet un rapt, profite d'un stupre, à savoir viole une vierge. L'auteur rappelle ensuite les différents cas où le coït illicite n'est pas un rapt. Il fait mention de la fornication concernant les relations avec les prostituées ou les concubines, du stupre si le père ne proteste pas aussitôt, de l'adultère et de l'inceste[912]. Le rapt est puni de mort, mais si le ravisseur se réfugie avec la jeune fille dans une église, il échappe à la mort. S'il est établi que la femme est victime de violence, elle doit être libérée du pouvoir de son ravisseur. Dans le cas où la jeune fille a encore son père et consent à son ravisseur, elle est rendue à l'autorité paternelle et le malfaiteur fini soumis au père, en réparation[913]. En conclusion, Gratien considère que le jeune homme n'a pas usé de violence. Il n'a fait que séduire une jeune fille par des promesses et des présents. Voilà pourquoi, il ne doit pas être appelé ravisseur. Il y a cependant rapt, puisqu'il a arraché de force à la jeune fille et contre sa volonté, la fleur de sa virginité[914]. L'auteur ne mentionne guère par quels cadeaux le rapineur parvient à séduire la jeune fille. Il les défini par le simple adjectif *muneribus*.

Parmi les nombreux volumes du *Décret* de Gratien enluminés au début du XIV^{e} siècle, le Ms. lat. 3898 conservé à la Bibliothèque nationale de France contient une interprétation visuelle des faits relatés dans la Cause 36. La miniature située au fol. 361 de ce manuscrit parisien, exécuté vers 1300, a pour sujet le don d'une couronne entre un homme et une jeune femme [Figure 62].

[910] CHARLES Corinne (dir.), *« Plus est en vous » : images de la femme au Moyen-Âge (XIII^{e}-XV^{e} siècle), op.cit.*, 44
[911] GRATIEN, *Décret de Gratien, causes 27 à 36 : le mariage*, éd. WERCKMEISTER Jean, Paris, éditions du Cerf, 2011, p. 679, C. 36
[912] *Ibid*., p. 681, C. 36. 1. 2
[913] *Ibid*., p. 681, C. 36. 1. 3
[914] *Ibid*., p. 683-658

Le fond ornemental de l'image est composé d'un damas rouge qui empli l'ensemble de l'arrière-plan. Seul le bord inférieur bleu de la miniature offre un support aux personnages. Leurs pieds y prennent appui et franchissent même la limite du cadre. La composition se divise en deux registres. À gauche, l'homme vêtu d'un bliaud, porte des cheveux mi-longs bouclés. L'absence de pilosité sur son visage est aussi un indicateur de sa jeunesse. Il tend le bras droit pour présenter une couronne fleurie à la jeune fille, tandis que son autre main lui enserre déjà la taille. Cette immédiate proximité n'incommode guère la femme dans un premier temps. Celle-ci est vêtue d'un bliaud orange, ceint à la taille et arbore un voile sur sa coiffe. Elle plonge son regard dans celui du jeune homme et passe nonchalamment un bras derrière son épaule. Sa main gauche saisit le chapel offert que l'homme tient encore. Elle accepte ainsi le don qui lui est destiné, l'objet par lequel vient son consentement. La couronne, conjointement saisie et placée au niveau du ventre de la jeune fille, établit entre les deux personnages une intimité matérielle. Sur le second registre, à droite de l'image, l'homme garde son attention portée sur la jeune fille mais lui tourne le dos de trois-quarts. Il a également récupéré le chapel qu'il tient désormais éloigné d'elle. Débarrassé de sa valeur d'offrande courtoise et gracieuse, l'objet devient un simple instrument, un leurre que l'homme utilise encore pour persuader la jeune fille de le suivre. Il lui présente également la paume de sa main droite ouverte en signe de proposition. Cette fois-ci, l'attitude de la femme ne révèle pas de consentement enthousiaste. Son corps est plus en retrait, ses yeux baissés et sa tête penchée sur le côté. Elle lève une main pour présenter sa paume ouverte en signe d'acceptation mais ce geste trahit une contrainte. Elle est désormais soumise à la décision de l'homme[915]. Ce dernier, en état d'action, avance déjà sa jambe gauche. Son pied semble heurter celui de la jeune fille du registre précédent. Peut-être est-ce une façon pour le concepteur de l'image de suggérer son comportement répréhensible. Selon Michael Camille, l'artiste insiste sur les avances inconvenantes du jeune homme mais ne montre guère l'aboutissement juridique de l'histoire développée par Gratien. L'aspect circulaire de la couronne pourrait évoquer, au sein de la représentation, un symbole de sexualité[916]. La transgression commise par l'homme à l'égard de la jeune fille n'est pas ici visible dans un acte de rapt, ni de viol. Elle se manifeste à travers l'offrande du chapel fleurie, présenté comme courtois dans le premier registre, puis détourné de sa fonction pour devenir un leurre au service

[915] La signification de ce geste, caractéristique d'une relation d'inférieur à supérieur est notamment développée par François Garnier dans GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique*, *op.cit*., p. 174

[916] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 56

d'une intention d'autorité. Le don, ainsi retiré des mains de la dame, perd sa prime valeur de gratuité et la promesse d'amour perpétuel qui l'accompagne.

Le plus souvent, la couronne de fleurs apparaît dans les œuvres visuelles comme un motif dont usent les amants aristocratiques pour témoigner d'un amour durable. Au Moyen Âge tardif, les représentations de couples au chapel se développent sur un grand nombre de supports. La plupart sont des scènes respectueuses de la casuistique courtoise, dans lesquelles le don de la couronne est privilégié. Quelques textes poétiques ou moraux se montrent néanmoins critiques à l'égard des présents amoureux. Le chapel, symbole circulaire de désir, paraît tout indiqué pour signifier la tentation. Certains miniaturistes pourtant attentifs au contenu scriptural des œuvres, livrent des interprétations parfois moins dénonciatrices à l'égard de l'objet qu'ancrées dans les codes traditionnels de la *fin'amor*. Les postures et les gestes des personnages permettent alors de mieux considérer les variations visuelles présentes dans ces scènes. Elles se manifestent notamment par la position détournée qu'adopte l'amant, la manière dont il saisit ou reprend la couronne, de même que par la paume ouverte de sa compagne, significative d'une attitude soumise [Figure 62]. Lorsqu'elle est représentée, la violence est donc surtout masculine. L'étude de ces images révèle que le chapel ainsi offert par l'un des personnages, est fréquemment tenu par les deux amants. Il est cependant davantage placé du côté de dame, qu'elle soit donneuse ou réceptrice. Un tel choix artistique peut lui conférer un plus grand pouvoir en tant qu'initiatrice de l'offrande ou destinataire d'un attribut caractéristique de sa féminité.

Le don de cadeaux entre deux membres d'un couple permet de consacrer un sentiment ou le commencement d'une relation. Cette étape rituelle s'inscrit dans le processus d'une cour amoureuse et des préliminaires au mariage. L'offrande de présents ainsi que l'échange des anneaux présidant aux fiançailles peuplent les enluminures des calendriers liturgiques ou les copies d'œuvres issues de la littérature poétique, allégorique, voire didactique. Les modèles visuels transmis par ces thèmes se déploient, par ailleurs, sur une diversité de supports. Les objets que nous avons abordés à travers cette étude sont de forme circulaire. Certains d'entre eux comme la fleur ou la coupe renvoient à une idée de pureté et de charité, deux vertus liées au monde féminin. Leur circularité est également significative d'un désir perpétuel, à l'image de l'anneau et du chapel fleuri.

L'objet représenté n'est, en revanche, pas toujours nommé dans les textes. Son interprétation visuelle se base parfois sur une évocation générique des présents ou le caractère généreux d'une dame [Figures 56 et 62]. La bien-aimée du poète, dont l'éloge est sous-entendu à travers la

célébration textuelle d'une marguerite, est aussi personnifiée, dans l'image, aux côtés de la fleur qu'elle reçoit [Figure 54].

Les cadeaux assurent un lien entre les deux membres du couple et se situent quelquefois au centre de la composition [Figures 54, 56 et 57]. Cette analyse sérielle permet d'observer des récurrences dans la gestuelle du don et de la réception. Le donateur offre l'objet tantôt à deux mains [Figures 54 et 56], tantôt index et pouces pliés [Figures 57 et 58]. Le destinataire accepte quand à lui le présent en affichant la paume de sa main ouverte [Figure 54]. Les deux membres du couple sont également figurés à l'instant où ils saisissent conjointement le cadeau [Figures 56, 60 et 62]. Ce geste renforce la relation entre les personnages, par l'intermédiaire du contact commun avec l'objet du don. Quelle place tiennent cependant les femmes et les dame représentées dans ce jeu de don rituel ? Notre analyse révèle qu'elles apparaissent davantage donatrices [Figures 56, 57, 58 et 60] que réceptrices [Figures 54, 57, 62]. Si leur rôle varie en fonction de l'interprétation du support textuel ou des modèles visuels, les objets offerts sont parfois davantage positionnés de leur côté que de celui de leur homologue masculin [Figures 56, 60 et 62]. Au cours du Moyen Âge tardif, la reproduction des scènes de don amoureux connaît donc un vif succès auprès du public aristocratique. La dame sublimée et célébrée pour ses actes prend fréquemment l'initiative du don. La femme mise en image se retrouve, quant à elle, plus souvent impliquée dans l'évocation figurée de ses propres fiançailles.

III- Le philtre tristanien et le cœur amoureux, deux motifs spirituels du don courtois

Nous allons maintenant clore ce chapitre par l'étude de dons à la croisée de la transmission spirituelle et de l'abnégation amoureuse. À l'appui des textes émanant du lyrisme de la *fin'amor*, Daniel Poirion considère que le poète fait souvent don de lui-même avec insistance. Cette attitude apparaît d'ailleurs justifiée dans une société reposant encore sur des liens personnels de service, de dévouement et de fidélité. Ainsi, la dame devient l'objet de déclarations significatives des rapports hiérarchiques de prince à vassal ou serviteur[917].

Notre présente analyse repose sur deux motifs issus de la littérature arthurienne pour l'un, et, pour l'autre, d'une tradition iconographique incluant une pluralité de support mais aussi une interprétation visuelle de textes poétiques, allégoriques ou de recueils de nouvelles. Administré par erreur, le vin herbé ou philtre conduit Tristan et Iseut à la passion adultère. Au sein de

[917] POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince*, *op.cit.*, p. 117

l'imagerie courtoise, le cœur, organe vital et siège des émotions, est offert comme symbole d'un individu entier se liant pour l'éternité à l'être aimé récepteur. Il apparaît nécessaire de comprendre comment, au regard du texte, la portée spirituelle de ces objets se transmet dans l'image par les gestes du don et d'accueil. Quelle influence la dame exerce-t-elle alors sur ces présents métaphoriques en tant que donneuse ou réceptrice ? Quel rôle joue-t-elle au sein couple dans un tel contexte ?

1) Le philtre à la coupe d'or, les prémisses de l'adultère tristanien

a) Le don et le partage du philtre, entre fidélité au texte et écarts figuratifs

La première thématique clôturant cette approche spécifique du don se situe entre les frontières du don matériel et du don spirituel. Le principe d'échange rituel que nous avons précédemment abordé à travers les représentations du partage des anneaux, est également traité au sein de la littérature arthurienne. Il en est ainsi du philtre d'amour échangé par Tristan et Iseut dans le *Tristan en prose*. Après avoir triomphé du Morholt, venu d'Irlande pour réclamer en jeunes hommes le tribut des Cornouaillais, Tristan, alors gravement blessé, est soigné en Irlande par la nièce du mauvais chevalier, Iseut. Puisque la jeune fille est promise au roi Marc, Tristan embarque avec elle pour la Cornouailles, accompagné de son tuteur Gouvernal et de la servante d'Iseut, Brangiain. Au quatrième jour de la traversée, vers midi, « *Tristan jooit aus eschés avec Yselt* »[918]. L'épisode qui suit est retranscrit dans le deuxième tome du roman en prose, édité par Renée L. Curtis, §445 à §449. L'auteur du récit décrit tout d'abord la mise des futurs amants : « […] *si que Tristanz n'avoit vestu que une cote de soie legiere,* […] *Yselt estoit vestue d'un vert samit* »[919]. Accablé par la chaleur, Tristan demande à boire à Gouvernal et Brangiain. Ceux-ci trouvent alors le « *boire amorox* ». Sans prendre garde, ils le verse dans une coupe d'or et l'apportent au chevalier de Léonois. Tristan « *qui estoit chauz et grant talent avoit de boire boit la cope tote plene* ». Puis, « *il comande que l'en doint le vin a Yselt, et l'en li done, et ele boit* »[920]. Ils ne le savent pas encore mais leur destin bascule en cet instant. Le philtre, initialement destiné au roi Marc et à Iseut pour leur nuit de noce, est bu par erreur. La passion de Tristan et d'Iseut vient de naître et elle les mènera à leur fin. En effet, « *il ont beü lor destrucion et lor mort* ». A présent, « *lor cuer change et si lor mue.* […] *li uns regarde l'autre, et sont aussi com tuit esbahi. Or pensent a autre chose qu'ils ne pensoient devant. Tristanz*

[918] CURTIS Renée Lilian, *Le Roman de Tristan en Prose*, tome II, *op.cit*., §445, p. 65
[919] *Ibid.*
[920] *Ibid.*

pense a Yselt, et Yselt a Tristan. Toz est obliez li rois Mars. Tristanz ne demande autre chose fors que l'amor d'Yselt »[921]. Le texte en prose prend ses distances avec la légende celtique d'origine, au sein de laquelle Tristan (Diarmait) témoignait distance et refus face aux avances d'une Iseut (Grainne) déjà reine. L'adaptation continentale de la légende introduit un philtre qui fait s'aimer les amants mutuellement et permet de rompre avec la froideur de Tristan. Après la version de Béroul, tous les auteurs rendent même l'action du philtre illimitée[922]. Dans le texte en prose, Iseut parle la première pour confier son amour à Tristan[923]. L'acte charnel est ensuite consommé « *car il sont en chambre sol a seul, qu'il n'ont garde de sorvenue ne paor d'un ne d'autre. Il fait de li ce que il veust et li tost le non de pucele* »[924]. Les premières conséquences de l'absorption du philtre surviennent peu après dans le récit (§483 à §486). Brangiain se voit contrainte de prendre la place d'Iseut dans le lit du roi Marc, afin que ce dernier ne découvre pas la relation naissance et d'ores et déjà consommée entre son neveu et sa jeune épouse.

La scène du don et du partage du philtre est fréquemment mise en image par les miniaturistes travaillant sur de luxueux volumes du cycle tristanien en prose à la fin du Moyen Âge. L'une des représentations les plus fidèles au texte en prose se trouve dans la luxueuse compilation arthurienne qu'Evrard d'Espinques enlumine vers 1470 à Ahun, pour le duc de Nemours Jacques d'Armagnac. Ce manuscrit, divisé en trois volumes depuis sa restauration en 1980, est conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote Ms. Fr. 112. Le premier tome contient une version du *Tristan en prose*. Une miniature située en bas du fol. 239 met en scène la prise du philtre [Figure 63]. Elle est précédée d'une rubrique rouge mentionnant : « *comment messire tristan et yseult la bloye beurent ensemble le bruvage amoureux* ». L'embarcation au premier plan vogue sur une mer peu agitée, dont les flots sont figurés en une constellation de vaguelettes. Plus loin, vers l'horizon, le ciel bleu azur se mue en dégradé vers le blanc. La nef est entièrement occupée par les quatre protagonistes de l'épisode, à savoir Tristan, Iseut, Gouvernal et Brangiain. Comme l'auteur le mentionne au §445, les futurs amants sont représentés attablés, devant un échiquier. À gauche, Iseut porte une robe en samit vert brodée et arbore une coiffe rose au-dessus de sa chevelure blonde laissée libre. Son attention est encore dirigée vers la partie d'échecs. De sa main droite, elle saisit une pièce blanche qu'elle s'apprête à déplacer. À côté d'elle, Brangiain, coiffée de bourrelets, observe le jeu mené par sa maîtresse

[921] *Ibid.*
[922] CAZENAVE Michel, *Le philtre et l'amour : La légende de Tristan et Iseut*, Paris, Librairie José Corti, 1969, p. 73 à 75
[923] « *Tristanz, fait ele, se tu m'aimes, de ce sui je mout liee et mout joiant, car autresi n'aime je riens ou monde fors que toi, ne n'aimerai tant com je vive ; et si ne sai d'où ceste volenté m'est venue, ce saiches de voir* » : CURTIS Renée Lilian, *Le Roman de Tristan en Prose*, tome II, *op.cit.*, §448, p. 67
[924] *Ibid.*

et le chevalier. Gouvernal se tient à l'arrière du bateau. Dans sa main droite figure la cruche contenant le philtre qu'il a déjà, en partie, servi. Son autre main levée et tournée vers l'intérieur pourrait indiquer sa stupeur face à l'erreur qu'il vient de commettre. Face à Iseut est représenté Tristan, habillé d'une cote de soie rose, passée au-dessus d'une tunique. L'une de ses mains est posée sur le plateau de l'échiquier, l'autre soulève la coupe qu'il porte à ses lèvres afin d'en boire le contenu. Evrard d'Espinques livre une interprétation visuelle se référant au début de l'épisode. Tristan boit en premier le philtre. Iseut n'y a pas encore goûté mais semble accepter cette idée, sinon la situation, en présentant au chevalier la paume de sa main gauche ouverte. Le philtre a déjà été offert à l'un des protagonistes, cependant l'acte du don n'est pas directement mis en image. La table d'échecs située entre Tristan et Iseut occupe davantage la partie centrale de la composition, en tant que jeu courtois réunissant les futurs amants. L'expression que le miniaturiste donne à Tristan à l'instant où il boit le philtre, yeux clos, correspond pleinement à la sensation d'ivresse provoquée par le vin herbé. Selon Michel Cazenave, il s'agit d'une ivresse mystique, par laquelle vient la transcendance de l'amour. Tristan est comme « ivre de Dieu, mais du Dieu intérieur et non de l'Église – par la grâce d'Iseut »[925].

Au cours du 1er quart du XVe siècle, un atelier parisien dirigé par Haincelin de Haguenau réalise également pour Jean 1er de Berry le cycle iconographique du Codex 2537, un riche volume du *Tristan en prose*, conservé à la Bibliothèque nationale d'Autriche. L'ambitieux programme que le maître flamand exécute pour ce manuscrit témoigne d'une connaissance relativement bonne du texte en prose, ou d'instructions claires provenant de son mécène bibliophile. Le volume contient, au fol. 50v, une miniature offrant une interprétation visuelle de la scène du philtre amoureux. Le fond de la composition est encore marqué par la tradition ornementale du XIVe siècle [Figure 64]. Il se compose d'une alternance de damas or, bleu et rouge poinçonnés de blanc. Le navire à voile blanche transportant les personnages évolue dans une eau aux remous esquissés, tout près d'anse rocheuse parsemée d'herbes, dont les reliefs s'élèvent à mi-hauteur de l'image. Des cinq protagonistes figurés sur le pont, il est aisé de reconnaître Tristan et Iseut, accompagnés de trois serviteurs masculins, dont certainement Gouvernal. En revanche, Brangiain demeure absente. Cet oubli est-il pour autant significatif d'une interprétation approximative du texte ? Haincelin de Haguenau paraît surtout vouloir représenter l'instant où le don du philtre s'accompli. Vêtue d'une robe verte et coiffée de bourrelets rouge, Iseut fait face à un serviteur qui lui présente une coupe en or contenant vraisemblablement le philtre. À

[925] CAZENAVE Michel, « L'amour impossible » dans CAZENAVE Michel, POIRION Daniel, STRUBEL Armand, ZINK Michel, *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 117

côté d'elle, Tristan, habillé d'un pourpoint bleu, reçoit également une coupe. Le double don du calice est effectué à deux mains, l'une d'entre elles soutenant le socle de l'objet. Ce même geste est d'ailleurs observable chez Largesse, sur la miniature du Ms. Fr. 1567, où l'allégorie personnifiée en dame offre une coupe à un chevalier [Figure 56]. Tristan et Iseut n'ont pas encore bu le philtre. Ils restent éloignés l'un de l'autre, sans s'accorder un regard, et n'ont pas conscience du lien indéfectible que le breuvage exercera bientôt sur eux.

Le philtre, accidentellement partagé par le neveu du roi de Cornouailles et sa future épouse, provient d'Irlande. Son symbolisme est celui est celui des îles et de la mer. Il permet à Tristan d'aimer Iseut et de la désirer dans sa personne, jusque dans son corps. Michel Cazenave suppose même que la boisson puisse être « l'expression matérialisée d'Iseut »[926], émerveillant Tristan et révélant la jeune fille dans sa sensibilité.

b) L'épisode du philtre mis en image au cœur d'une réécriture

Si de nombreux cycles iconographiques du *Tristan en prose* restent fidèles au déroulement du récit tardif, quelques copies produites à la fin du Moyen Âge puisent directement leur inspiration dans les anciennes versions de la légende. L'analyse de ces manuscrits permet alors de mieux cerner quelles modifications sont engagées par la réécriture et la mise en prose d'épisodes repris aux récits en vers[927]. Le Ms. Fr. 103 conservé à la Bibliothèque nationale de France présente, à ce titre, de grandes similitudes avec les versions d'Eilhart von Oberg ou de Béroul. Tristan ne meurt plus de la lance du roi Marc mais de la traitrise d'Iseut aux Mains Blanches. L'épouse délaissée annonce au chevalier que la voile du bateau transportant Iseut est noire[928]. Comme dans les textes en vers, Iseut tombe morte sur le cadavre de son amant après avoir constaté son décès. La prise accidentelle du philtre demeure cependant commune à ces versions. La réécriture du *Tristan en prose* présente dans le Ms. Fr. 103 accompagne deux autres récits arthuriens, le *Perceval en prose* et les *Prophéties de Merlin*. Cette compilation rouennaise, réalisée vers 1470 pour le seigneur flamand Louis de Bruges contient un frontispice, enluminé par le Maître de l' Échevinage de Rouen [Figure 65]. L'unique miniature du volume, située au fol. 1, est cernée par un riche décor marginal composé d'un réseau de vignetures dorées, d'entrelacs de fleurs de pensées, de roses ou de fruits (des fraises) réunis autour d'une petite fontaine. Un écu armorié aux trois lys de France prend également

[926] CAZENAVE Michel, *Le philtre et l'amour, op.cit.,* p. 64
[927] BAUMGARTNER Emmanuèle, « Du manuscrit BNF Fr. 103 du *Tristan en prose* à l'imprimé du *Tristan* par Jehan Le Bourgoys (1489) », dans CROIZY-NAQUET Catherine (dir.), *Texte et image,* Ateliers 30, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université Charles-de-Gaulle –Lille 3, 2003, p. 12
[928] DELCOURT Thierry (dir.), *La légende du roi Arthur, op.cit.*, 73

position au centre de la marge inférieure. Ces armes sont celles du roi Louis XII, possesseur du manuscrit autour de 1500[929]. Une bordure dorée ornée d'entrelacs de feuillages bleu et rouge encadre l'image mais aussi une partie textuelle, divisée en deux colonnes : « *Après ce que je vous ay par maintes fois contee l'istoire du Saint Girial, mout me merveil que aucun ne vient qui translate le latin en françoys, car ce seroit une chose que volentiers orroient povres et riches. Et pour conter belles adventures qui advindrent en la grant Brethaigne au temps du bon roy Artus, je Luces, chevaliers du chastel de Gast, voisin prouchain de Salesbieres, empraing a translater du latin en françoys une partie de ceste hystoire. Non mie pour ce que je soye pourray je translateray ce que le latin en devise chevalier qui oncques fust en la Grant Brethaigne devant le roy Artus et après, fors que Galaas et Lancelot du Lac. Et ce devise bien le Saint Girial. Car ils ne furent au monde que trois chevaliers qui feussent a prisier fors Galaas, Lancelot et Tristam. Et pour ce que je sceis que c'est voir, vueil je commencer l'istoire en ceste maniere* ». Le prologue de l'auteur Luce del Gast est ici associé à la miniature et paraît assumer le rôle de rubrique[930]. La composition de l'image repose sur trois registres non compartimentés. Le traitement soigné des figures et la profondeur de champ sont imprégnés du naturalisme flamand, cher à l'artiste. Le texte est également présent à l'intérieur de la miniature. Les noms des protagonistes figurés au premier plan sont inscrits et servent de repère au lecteur-spectateurs. L'épisode du philtre est d'ailleurs mis en scène dans ce premier registre. À gauche, sur la terre d'Irlande nommée en lettre d'or, figure son roi, escorté de quelques seigneurs de son entourage. Ils viennent de quitter un château massif, crénelé et percé d'étroites baies. Le roi désigne de l'index la nef emportant sa fille Iseut, ainsi que Tristan vers la Cornouailles. Le navire occupe le reste du premier plan. Sur son pont arrière, deux hommes sonnent le départ, tandis que les marins lèvent la grande voile blanche. La scène du philtre est représentée proche des cotes d'Irlande. Les noms des quatre personnages principaux de l'épisode (Brangiain, Iseut, Tristan et Gouvernal) sont écrits sur la coque du bateau. Trois dames coiffées d'un hennin figurent sur la partie gauche de la nef. Parmi elles, Brangiain se penche pour servir le breuvage à sa maîtresse. Iseut, vêtue d'une robe bleue, ne lui accorde pas de regard mais tend une coupe pour recevoir le philtre. Elle présente également sa main droite, paume tournée vers l'extérieur, comme marqueur de son consentement. Son attention presque entièrement orientée vers Tristan. Le chevalier arbore un pourpoint rouge, assorti d'un haut chapeau en feutre bleu, à la mode au

[929] Section romane, notice de "PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 00103" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/74724
[930] LEE Hye-Min, PEREZ-SIMON Maud, « Relations texte/image », dans BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval*, *op.cit.*, p. 299

cours de la seconde moitié du XV[e] siècle. Il soulève de sa main droite la coupe contenant le philtre et la porte à ses lèvres. Comme dans la miniature du Ms. Fr.112 [Figure 63], Tristan boit en premier et Gouvernal, présent à ses côtés, réalise un geste affolé de la main. Parmi tous les personnages représentés, Tristan et Iseut occupent l'espace central du bateau. L'importance que leur confère le Maître de l'Échevinage de Rouen semble égale. Leur passion n'est pas encore née qu'ils apparaissent déjà comme un couple à part entière. Une continuité narrative et visuelle régit le basculement vers le deuxième plan de l'image. Une autre nef est représentée, et s'inscrit dans le temps final du récit. Des personnages de noir vêtus hissent une voile également noire. Sur la terre proche, une assemblée réunie en Petite-Bretagne au pied d'un imposant complexe palatial, observe le départ du navire. Sur la coque, les noms de Tristan et Iseut sont une nouvelle fois inscrits. Ils sont présents, dans deux cercueils couverts d'un drap bleu brodé d'une croix. À l'arrière-plan, une forteresse est lointaine apparaît sur les flancs d'une haute montagne. Selon Emmanuèle Baumgartner, il pourrait s'agir de Tintagel, le lieu d'ensevelissement des amants et du miracle de la ronce. Son architecture, proche de celle des édifices castraux du haut Moyen Âge, contraste avec l'agrément civil et tardif des trois autres châteaux. Peut-être l'artiste a-t-il voulu rappeler la dimension légendaire et ancienne de cette construction[931] ? La miniature du frontispice réalise à elle seule une synthèse d'un roman en prose nourri de versions anciennes, depuis la naissance d'une passion adultère, jusqu'à la mort des amants. Hye-Min Lee et Maud Pérez-Simon considèrent que l'image fonctionne comme une antithèse à valeur de symbole où le blanc de l'amour s'oppose au noir de la mort. L'image rappelle également une tradition au lecteur-spectateur, devenu coutumier des récentes versions en prose[932]. Cette représentation singulière enclos dans sa totalité le drame amoureux de Tristan et Iseut mais passe outre la dimension chevaleresque du héros[933]. L'artiste insiste davantage sur la scène du philtre au premier plan, le don à travers lequel l'amour se manifeste.

La prise accidentelle du philtre d'amour par Tristan et Iseut est un partage rituel, duquel nait un amour adultère et tragique. Les représentations de l'épisode ne montrent pas l'acte charnel aussitôt consommé mais l'instant clé où le breuvage est offert, puis consommé. Le réceptacle du philtre est une coupe en or, mentionnée dans le texte en prose et significative de munificence. Les exemples que nous venons d'étudier offrent une interprétation visuelle plus ou moins fidèle

[931] BAUMGARTNER Emmanuèle, « Du manuscrit BNF Fr. 103 du *Tristan en prose* à l'imprimé du *Tristan* par Jehan Le Bourgoys (1489) », *op.cit.*, p. 13

[932] LEE Hye-Min, PEREZ-SIMON Maud, « Relations texte/image », dans BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval*, *op.cit.*, p. 295

[933] BAUMGARTNER Emmanuèle, « Du manuscrit BNF Fr. 103 du *Tristan en prose* à l'imprimé du *Tristan* par Jehan Le Bourgoys (1489) », *op.cit.*, p. 13

avec le texte dont ils s'inspirent. Dans certaines représentations, Tristan se désaltère bien du philtre en premier, tandis que Gouvernal lève une main, saisit de stupeur [Figures 63 et 65]. D'autres images présentent une composition basée sur une réécriture du texte en prose, alimentée d'anciennes versions en vers [Figure 65]. Par choix ou demande d'un commanditaire, l'artiste peut également livrer une mise en scène plus détachée du texte, en privilégiant l'acte du don, au détriment d'interactions complètes entre les principaux personnages [Figure 64]. Iseut, dame et future reine à ce moment de l'épisode, n'apparaît pas en train de boire le philtre mais consent à le recevoir en présentant la paume de sa main ouverte. Lorsque son attention n'est pas déjà portée sur Tristan, elle poursuit une partie d'échecs, ce jeu des amants courtois qui pourrait s'apparenter ici à un jeu des destins, les leurs en occurrence.

2) L'offrande du « *fin* » cœur, entre abnégation courtoise et amour spirituel

a) Le don du cœur féminin ou la transmission d'une force spirituelle

Au-delà du philtre tristanien matérialisant l'expression de la dame aimée, la dimension spirituelle et amoureuse du don se manifeste également dans l'offrande d'une partie de son corps. Ce don de soi permettant de créer un substitut au corps adoré et manquant peut être, par exemple, un don de cheveux. L'amante qui se déleste d'une mèche de sa chevelure pour l'offrir, accepte de perdre, certes temporairement mais réellement, une partie de sa beauté pour le plaisir de l'autre. Ce sacrifice traduit une fidélité inconditionnelle. L'homme peut ensuite emporter avec lui un peu de sa beauté et de sa séduction[934]. La littérature et les œuvres visuelles du Moyen Âge mettent également en scène le motif du cœur au centre d'une thématique courtoise. Cet organe, source de vie, mais aussi siège des sensations, des sentiments ou de la pensée, détermine la qualité du lien qui attache le poète à sa dame et à son être entier[935]. Selon Michael Camille, le don du cœur renvoi à un rite fondamental de la vie chrétienne, la transformation du corps du Christ durant le miracle de la messe. Ainsi, l'élévation du cœur transcende le matériel en spirituel, « l'organe corporel en lien éternel »[936].

Roy Rosenstein considère, de même, que le cœur offert constitue une sorte de règlement pour une entrée, soit au Paradis avec l'approbation de Dieu, soit avec l'accord de la Dame à un autre

[934] ROLLAND-PERRIN Myriam , « Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen Âge », *op.cit.*, p. 224
[935] GUERREAU-JALABERT Anita, « Aimer de fin cuer. Le cœur dans la thématique courtoise », *Micrologus : Natura, Scienze e Societa Medievali*, Tome XI, 2003, p. 352
[936] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 111

paradis plus intime[937]. Le don de cet organe, séparé du corps et tenu à la main comme un présent d'amour apparaît dans l'iconographie courtoise à partir du XIII[e] siècle et se développe tout au long du Moyen Âge tardif. La plupart des représentations montrent le personnage offrant son cœur à distance, tenu d'une main ou brandit à bout de bras[938]. Au regard des images, Michael Camille estime que le don est surtout accompli par l'homme qui extirpe son cœur pour le remettre à sa bien-aimée. L'exposition de son organe vital à l'autre écarte ainsi le risque de voir la dame usurper le rôle masculin[939].

Bien que répandu, un tel code visuel ne régit pas forcément l'ensemble des représentations attachées à cette thématique. Parmi les manuscrits enluminés du *Champion des Dames*, le Ms. Fr. 841 contient une miniature mettant en scène un don du cœur féminin. Cette interprétation est basée sur un épisode du récit, situé entre les vers 14777 et 20480, soit le quatrième volume de l'œuvre de Martin Le Franc, édité par Robert Deschaux. Engagé dans la défense des femmes, le champion des dames Franc Vouloir se confronte au quatrième avocat de Malebouche, Lourt Entendement. Le Livre IV est donc un long débat, au cours duquel Franc Vouloir, parfois interrompu par son adversaire, cite les vertus de déesses antiques, des muses ou encore des preuses qui se sont illustrées dans l'art de gouverner et de combattre. Il joint également à ses démonstrations l'exemple de grandes femmes contemporaines de son époque telle la comtesse de Montfort, Jeanne de Bavière, mais aussi de femmes instruites, à l'image de Christine de Pizan, tout en déplorant le silence qui les entoure en France. Enfin, il traite en conclusion le cas des saintes vertueuses (v. 19625 à v. 20480). Il les qualifie aussitôt de dames et rappelle leur courage dans la souffrance : « *S'il ne te souffist de ces dames,/ De celles faisons mencion/ Lesquelles de corps, de cueur, d'ames/ En toute tribulacion,/ En toute persecucion,/ En toute mort, en tout tourment,/ Chrestienne religion/ Ont essaussié tres vaillament* »[940]. Il associe ensuite leurs qualités et leurs « *bonnes euvres* » à des vertus essentiellement féminines qu'il énumère[941]. À cela, l'avocat de Malebouche réplique que jadis « *Dieu volut aucunes avoir/ En son glorieux paradis*. » Et si depuis, quelques unes ont été sauvées par sa miséricorde « *Ne*

[937] ROSENSTEIN Roy, « "Celi que del cuer voit" : le don du coeur, d'Yvain à la chanson de croisade », dans *Le cuer au Moyen âge : réalité et sénéfiance*, Senefiance n° 30, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991, p. 370

[938] DROBINSKY Julia, « L'amour dans l'arbre et l'amour au cœur ouvert. Deux allégories sous influence visuelle dans les manuscrits de Guillaume de Machaut », dans HECK Christian (dir.), *L'allégorie dans l'art du Moyen âge : formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, Turnhout, Brepols Publishers, 2011, p. 279

[939] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 113

[940] Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, éd. DESCHAUX Robert, tome 4, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, p. 234, v. 20369 à v. 20376.

[941] « *Prudence, justice, attrempance,/ Force, foy, vergongne, amistié,/ Charité, chasté, esperance,/ Abstinence, sobriété,/ Pacience en adversité,/ Devocion es humbles ames/ N'avons, se tu as tout conté,/ Ainsy bien que les nobles dames.* », *Ibid*., p. 235, v. 20393 à v. 20400.

sçay, mais pour vray […]*/ Que femme or a bien ne s'accorde* »[942]. Franc Vouloir invoque en réponse la nature de leur désaccord et questionne directement l'adversaire à propos de sa haine contre les femmes. Pour tenter de la vaincre, il rappelle ce que certaines saintes ont accompli[943]. Puis, il clos sa démonstration en citant les noms de Catherine, Magdalaine, Agnès, Lucye, Marguerite, Agathe ou encore Marthe et Sabine, avant d'évoquer l'exemple des onze mille vierges.

Le fol. 142v du Ms. Fr. 841 comprend une représentation basée sur ce dernier débat consacré aux figures de saintes. Elle précède une rubrique rouge correspondant au titre du chapitre : « *Comme pour conclusion faire de la valeur et excellence des dames, en la fin le champion parle de plusieurs tres vertueuses sainctes* » [Figure 66]. Il s'agit de l'un des 179 dessins rehaussés de coloris pastels que le Maître du Dit de Remord et de Cheminant exécute pour ce manuscrit à Lille, vers 1470. Ici, la palette chromatique est dominée par le bleu, le rose ainsi que le vert d'une campagne parsemée de quelques arbres. À l'arrière plan, au-devant d'un paysage montagneux, apparaît une tour jouxtant l'esquisse d'une bâtisse fortifiée. L'ensemble sert de cadre à la scène qui se déroule au premier plan. Franc Vouloir est représenté face à trois figures féminines. Le champion est représenté sous les traits d'un jeune homme, vêtu suivant la mode aristocratique des années 1470. Il porte un court pourpoint matelassé bleu assorti de hauts-de-chausses rose et arbore un bonnet haut. Il se tient également sur une petite butte de terre qu'il pique à l'aide d'un bâton. Sa main gauche est orientée, paume ouverte, en direction des trois dames. Celles-ci arborent une robe ceinte d'un *pièche* à la taille ainsi qu'un hennin agrémenté d'un long voile. Malgré leur mise, ces trois personnages féminins sont probablement des saintes, associées chacune à un attribut. Leur présence se réfère donc au cas défendu par Franc Vouloir dans le texte. Sur la droite, l'artiste à probablement représentée Sainte Catherine tenant dans sa main droite l'un de ses emblèmes, une épée. À gauche est figurée une autre sainte arborant un flambeau. La troisième, au centre, fait directement face au champion. Elle tend de sa main droite un cœur, et touche son ventre de l'autre. Le rouge du cœur présenté se distingue des pastels du dessin par sa vivacité. L'auteur ne fait pas mention d'un don du cœur dans ce dernier épisode du Livre IV mais rappelle que « *de corps, de cueur, d'ames* », les saintes ont vaillamment enduré leur persécution. La proposition de l'artiste ne semble pas infidèle au texte. La richesse du cycle iconographique qu'il réalise pour ce manuscrit témoigne, au contraire, d'une bonne connaissance du récit allégorique. Le dessin du fol. 142v semble donc basé sur

[942] *Ibid*., p. 235-236, v. 20403 à v. 20408.
[943] « *Touteffois pour nostre descord/ Parfournir et vaincre l'athaine/ Que tu as pris d'eure loingtaine/ Contre les dames, te supplie : Regarde se no foy certaine/ Par elles fut mains accomplie.* » : *Ibid*., p. 237, v. 20435 à v. 20440.

une volonté d'interpréter plus largement le contenu textuel d'origine[944]. Associé à l'amour comme symbole, le cœur véhicule plusieurs significations attribuées à la thématique courtoise ou au domaine spirituel. Selon le théologien Jean Gerson, le cœur est un sixième sens, interne et spirituel, siège des passions et du désir, mais aussi de la vie moral et du libre arbitre. Il doit, en effet, montrer le bon exemple aux cinq sens corporels, à l'aide de la raison, afin de mieux garder l'âme vierge de tout péché mortel, et de la protéger contre la luxure, notamment[945]. Dans une société chrétienne introduisant une opposition cardinale entre charnel et spirituel, l'amour comme union des cœurs apparaît davantage comme l'un des aspects fondamentaux des conceptions de la *caritas*[946]. La sainte offrant son cœur dans le dessin du Ms. Fr. 841 ferait avant tout don de sa force spirituelle au champion. Néanmoins, elle se révèle aussi dame sous la main de l'artiste, conformément à son évocation textuelle. Ce don du cœur féminin, mis en valeur au centre de la représentation, semble donc plus ancré dans le répertoire traditionnel de l'imagerie courtoise.

b) Le cœur et la mort de la dame face à la tradition figurative

Le pendant aristocratique et laïque de l'offrande du cœur inclus un rapport *cuer/cor*. La dame, louée pour ses qualités morales, pour son rang social, l'est plus encore pour la beauté de son corps[947]. La beauté frappe par les yeux et va directement au cœur. Le don du cœur masculin, si fréquemment mis en image, obéit à certaines règles émises par les doctrines médiévales de l'amour. L'amant ou le poète permet à celle qui ravi ses yeux de posséder entièrement le foyer de sa passion et de sa source vitale. Cette expérience « hors du corps » peut néanmoins se révéler dramatique dans certaines œuvres littéraires et visuelles. La nouvelle contée lors de la quatrième des dix journées du *Décameron* en donne notamment la parfaite illustration. Le récit original de Boccace daté des années 1350, connait durant tout le XV^{e} siècle un grand succès européen, qui lui vaut d'être traduit jusqu'en France par l'humaniste Laurent de Premierfait. Le *Décameron* s'ouvre sur l'épidémie de Peste qui ravage Florence en 1348. Sept nobles demoiselles et trois jeunes gens courtois se réfugient sur les hauteurs de Fiesole pour se distraire en racontant dix nouvelles par jour sur des sujets libres ou imposés la veille par le « roi » ou la « reine ». Ces nouvelles, dont les sujets sont issus de récits savants ou populaires, alternent le

[944] D'autres manuscrits enluminés du *Champion des Dame,* tels le Grenoble, BM, ms. 352, présentent ce même type d'interprétation figurative : CHARRON Pascale, *Le Maître du Champion des dames, op.cit*., p. 202
[945] BOUDET Jean-Patrice, « La Dame à la licorne et ses sources médiévales d'inspiration », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France,* 1999, p. 61-78
[946] GUERREAU-JALABERT Anita, « Aimer de fin cuer. Le cœur dans la thématique courtoise », *op.cit*., p. 360 à 362
[947] *Ibid.,* p. 351

registre comique, sentimental, tragique mais se révèlent aussi dans leurs écarts entre la sensualité la plus bestiale et la spiritualité la plus haute[948]. La première nouvelle de la quatrième journée est précédée d'une introduction au sein de laquelle Filostrato prend la parole pour louer la beauté et la nature des femmes depuis la morale d'un court récit jusqu'à sa propre expérience en matière d'amour[949]. Puis, il demande à une jeune dame, Fiammetta, de conter la première nouvelle avec pour thème ceux dont les amours connurent une fin malheureuse. Elle choisit celle de Ghismonda, la fille du prince de Salerne Tancredi. Ghismonda est aussitôt décrite « *de visage et de corps plus belle qu'aucune autre, jeune, forte et intelligente, plus qu'on ne le demande en général à une femme* »[950]. Cette veuve, affectée par l'amour possessif de son père, sait que ce dernier ne se soucie désormais plus de la marier. Elle décide alors de prendre secrètement un valeureux amant et jette son dévolu sur un jeune page nommé Guiscardo « *d'origine fort obscure mais noble de cœur et de mœurs* »[951]. Tous deux ne tardent pas à s'aimer et se retrouvent régulièrement en cachette dans la chambre de la princesse. Un jour cependant, Fortune conduit Tancredi à être témoin des retrouvailles entre sa fille et le page. Il fait emprisonner Guiscardo et convoque Ghismonda le lendemain pour lui faire part de sa douleur. Outre son reproche porté sur la chair en-dehors des liens du mariage, il déplore qu'elle ait jeté son dévolu sur « *un jeune homme de très basse condition, élevé par charité* […] *depuis sa tendre enfance* »[952]. Il laisse cependant à sa fille s'expliquer avant de rendre son jugement. Persuadée que son amant est déjà mort, Ghismonda adresse à son père une longue réponse, non pour se défendre de ce dont il l'accuse, car elle l'assume pleinement, mais en faveur de son bien-aimé, dont elle considère la noblesse d'âme supérieure à la richesse matérielle des hommes de la Cour[953]. Elle conclu enfin par l'annonce de sa propre fin : « *Et sois bien sûr que si tu ne me réserve pas le sort que tu as déjà réservé ou que tu t'apprêtes à réserver à Guiscardo, je le ferai de mes propres mains* »[954]. Le vieux prince renonce alors à sévir contre sa fille et décide

[948] Boccace, *Le Décameron illustré par l'auteur et les peintures de son époque*, éd BRANCA Vittore (dir.), Paris, Diane de Selliers éditeur, 2010, p. 10
[949] « *Seuls ceux qui ne vous aiment pas, ceux qui ne recherchent pas votre amour, tels les êtres qui ne ressentent ni ne connaissent les plaisirs et la force de ce sentiment propre à notre nature, peuvent ainsi me reprendre : mais moi, je n'en cure*. », *Ibid*., p. 258
[950] *Ibid*., p. 261-262
[951] *Ibid*., p. 262
[952] *Ibid*., p. 263
[953] « *Nous tous qui sommes nés et qui naissons égaux, c'est la vertu qui fut notre premier signe de disctinction*. […] *C'est pourquoi celui qui agit vertueusement démontre évidemment sa noblesse.* […] *Regarde tous les nobles hommes de ton entourage, vois leur vie, leurs mœurs et leurs manières, et regarde par ailleurs celles de Guiscardo : si tu veux bien juger sans animosité, tu conviendras que la noblesse est du côté de Guiscardo, alors que tous tes nobles ne sont que des vilains.* […] *La pauvreté n'enlève rien à la noblesse de quelqu'un, la richesse si*.», *Ibid*., p. 264
[954] *Ibid.*

de calmer l'ardeur de son amour aux dépens de Guiscardo. Il commande donc à ses hommes de « *l'étrangler sans bruit et de lui arracher le cœur* »[955] pour l'apporter à Ghismonda. Le lendemain, un serviteur présente le cœur à la princesse, dans une « *belle coupe d'or* ». Déjà résignée, Ghismonda rend à l'organe un dernier hommage rituel. Elle l'embrasse puis se penche sur la coupe et se met à « *verser des larmes comme si sa tête était devenue fontaine, couvrant le cœur du mort de ses baisers* »[956]. Rien ne lui importe plus désormais que de lier son âme à celle de son défunt amant. Elle s'empare ensuite d'une cruche remplie d'eau empoisonnée, la verse dans la coupe et boit le contenu sans trembler. Enfin, elle regagne son lit et place « *le cœur de son amant mort à côté du sien* ». Lorsque Tancredi arrive dans la chambre de sa fille, celle-ci, mourante, rejette son chagrin. Elle demande cependant une grâce ultime : « … *que dans la mort mon corps soit uni au sien au su de tout le monde* »[957]. Puis, elle meurt en serrant le cœur de Guiscardo contre sa poitrine.

L'interprétation visuelle que font certains artistes de la nouvelle, est basée sur des moments clés du récit comme la représentation des amants au lit (Paris, BNF, Ms. It. 63, fol. 133), l'assassinat de Guiscardo (Paris, BNF, Ms. 240, fol. 104) ou, plus largement, le don du cœur à Ghismonda, suivi de son suicide. Parmi les manuscrits du *Décameron*, copiés à partir de la traduction française de Laurent de Premierfait, le Ms. Fr. 239 conservé à la Bibliothèque nationale de France contient au fol. 112v, une miniature introduisant l'histoire de Ghismonda et Guiscardo [Figure 67]. Le volume est enluminé à Paris, vers 1430 par le Maître de Fastolf, un ancien disciple du Maître de Boucicaut. L'image précède la rubrique rouge mentionnant : « *Cy apres s'ensuit au long le compte de la XXXIe nouvelle comptee par flamette sur la IIIIe journee dont philostrate est roy* ». Un paysage de prairies vallonnées parsemées de bosquets se déploie sous un ciel bleu azur et sert de cadre à la composition. Au premier plan, deux moment de la nouvelle sont figurés ; le don macabre et la mort de Ghismonda. Si le texte précise que la scène finale se déroule dans la chambre de la princesse, l'artiste s'en éloigne quelque peu en peignant un environnement extérieur. À gauche de l'image, le premier registre s'ouvre sur un serviteur vêtu d'un mantel rouge bordé de fourrure, qui émerge du bord de la miniature. Il fléchit sa jambe gauche devant la princesse et lui présente, de sa main droite, une coupe en or contenant le cœur du défunt page. Ghismonda semble vouloir rester droite et impassible mais le regard qu'elle jette à la coupe offerte trahit sa crainte. Elle est habillée d'une robe dorée à motifs floraux et arbore une coiffe à bourrelets rose, agrémentée de résilles. Ses mains sont croisées et posées

[955] *Ibid*., p. 266
[956] *Ibid.*
[957] *Ibid.*

contre sa poitrine. Ce geste traduit, selon François Garnier, l'acceptation d'une situation[958], en l'occurrence ici, la mort d'un amant. Les représentations de l'offrande du cœur amoureux mettent parfois en scène le donneur en train de poser une main sur sa poitrine pour indiquer l'origine de l'organe[959]. Le Maître de Fastolf inverse cette règle visuelle afin, sans doute, de mieux révéler le lien qui uni le cœur de Ghismonda à celui de son bien-aimé. La carnation pâle du cœur est d'ailleurs similaire à celle de sa peau. Ce don peut également faire référence, dans sa lecture textuelle et visuelle, au thème littéraire du « cœur mangé », hérité de certains troubadours, tel Guilhem de Cabestanh, et pouvant signifier la perversion du don du cœur. En l'absence de compartimentation, l'étoffe de la robe féminine créé un lien entre les deux registres. À droite, la princesse est à nouveau figurée, seule. Son regard profondément triste est dirigé vers le sol où se trouve désormais la coupe. La position de son corps chavirant laisse à supposer qu'elle a déjà avalé le poison. Faible et mourante, elle tend sa main gauche pour attraper le cœur dans un dernier effort.

Les œuvres visuelles du Moyen Âge tardif ayant pour thème le don du cœur amoureux situent souvent le couple d'amants dans un environnement extérieur et printanier, et plus précisément un jardin fleuri, le *locus amoenus*. Au-delà du support manuscrit, la tapisserie de l'*Offrande du cœur* montre une approche traditionnelle de ce sujet courtois, imprégnée des codes de la Reverdie [Figure 68 (comparative)]. Cette pièce, exécutée à Paris entre 1400 et 1410 est actuellement conservée à Paris, au Musée du Louvre. L'espace de la composition est envahit par une prairie forestière parsemée de touffes d'herbes et de fleurs, qui s'épaissit en profondeur pour laisser place à de petits arbustes et des arbres au feuillage épais. Au centre, coule un ruisseau d'eau claire. Ce paysage naturaliste sert de cadre à la scène galante. Sur la gauche, la dame, assise, porte une robe et un mantel bleu doublé d'hermine. Elle arbore également une coiffe ornée de perle au-dessus de son front épilé, signe de beauté en vigueur chez les femmes de l'aristocratie à la fin du Moyen Âge. Elle tient dans sa main droite une fleur, rappelant sa virginité et porte à son autre main ganté un faucon. Lorsque l'oiseau de proie, traditionnellement présent dans l'imagerie cynégétique courtoise, est placé au poing d'une dame, il constitue un témoignage amoureux [Figure 23]. Il est aussi, selon Michael Camille, significatif du pouvoir que la dame exerce sur l'amant[960]. L'homme porte un même mantel doublé d'hermine, en accord avec son pourpoint rouge. Il est aussi coiffé d'un chaperon en crête de coq. Ces riches

[958] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique*, *op.cit*., p. 185
[959] Un exemple se trouve dans l'enluminure marginale du Ms. Bodl. 264, fol. 59, conservé à la Bibliothèque bodléienne d'Oxford : CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 113
[960] *Ibid*., p. 96

vêtements indiquent son appartenance au même milieu social que la dame. Il avance, avec assurance, une jambe en sa direction, si bien que son pied frôle presque l'étoffe de la robe. Entre le pouce et l'index de sa main droite figure un cœur minuscule qu'il tend à sa bien-aimée. Il signale également son origine en désignant sa poitrine de l'autre main. La dame garde les yeux baissés et ne porte pas directement attention au cœur qui lui est offert. En revanche, le faucon qu'elle tient à son poing observe l'organe. L'amant n'adopte guère la posture du soupirant impétrant. Une démarche confiante accompagne sa preuve d'amour ultime, ce don de lui-même qu'il fait à la dame. Le couple est environné d'animaux, des lapins évocateurs du sexe féminin, ainsi qu'un chien, symbole de la sexualité masculine[961], sautant après la fleur de virginité tenue par la dame. L'essence spirituelle du don se mêle ici au significatif charnel de l'environnement. L'artiste du Ms. Fr. 239 respecte donc majoritairement le texte qu'il interprète, tout en puisant dans le répertoire courtois de l'offrande du cœur. Il rend visible la détresse de Ghismonda, autant que sa résignation. Malgré la tragédie qui frappe son couple, elle choisit seule de s'unir, dans la mort, à l'organe le plus emblématique de la passion amoureuse, le cœur de son défunt amant.

c) L'élévation du cœur, renfort spirituel de l'hommage amoureux

L'offrande du cœur accomplie envers une dame révèle aussi, selon Anita Guerreau-Jalabert, l'expression de la soumission volontaire de l'amant. Celui-ci remet la source de sa vie et de ses sentiments à celle qu'il désire par les mains ou le souffle d'un baiser. Cet usage du cœur dans les images contribuerait à définir la *fin'amor* comme une relation spirituelle. L'abnégation sollicitée par cet acte rappelle, en effet, le modèle de l'amour de Dieu qui saisit et auquel on s'abandonne librement[962].

Une représentation du cœur humblement soufflé en hommage est visible dans l'unique manuscrit connu du *Songe mis en livre par George de Chasteaulens,* le Ms. 498 conservé à la Bibliothèque du Musée Condé, à Chantilly. Ce poème allégorique raconte le tourment d'amour d'un écuyer, Dur Penser. Une dame, Dure Détresse l'incite à mettre par écrit les douleurs de son cœur. Sa complainte occupe les neuf premiers feuillets du volume. Il la remet ensuite à celle qu'il aime, tout en se soumettant à elle, genoux à terre : « *O excellent dame de grant science,/A qui on doit honneur et révérence,/ Plus que mille cuers en leur conférence,/ Pourront sommer...* ». Au don de la complainte s'ajoute alors son propre cœur qu'il exhale dans un soupir.

[961] *Ibid*., p. 96
[962] GUERREAU-JALABERT Anita, « Aimer de fin cuer. Le cœur dans la thématique courtoise », *op.cit*., p. 352 et 367

Après lecture du texte, la dame interpelle l'ensemble de ses semblables, dont elle un fait un éloge appuyé en citant notamment des passages de la *Cité des Dames* de Christine de Pizan. Elle souhaite bénéficier de leur accord pour montrer à Dur Penser qu'elle n'est pas insensible et le récompenser de son long service. Le narrateur apparaît et raconte comment il voit en songe Honneur s'entretenir avec la dame. Sur ses conseils, elle délègue le soin de sa réponse à Courtoisie et Douceur. Celles-ci s'adressent au héraut Espoir et qui s'en va transmettre à l'amant la lettre écrite par Douceur. Dur Penser lit à haute voix la missive et achève le songe par une ballade de remerciement dans laquelle il requiert l'indulgence des dames : « *Car ce qu'il fait est en l'onneur des belles./ A la requeste et merveilleuse instance*
D'un qui reluist en tous biens excellens,/ Petitement, selon sa cognoissance,/ Ce livre a fait Georges de Chasteaulens ». Le *Catalogue détaillé de ses manuscrits* rédigé par Henri d'Orléans, duc d'Aumale, mentionne que George de Chasteaulens et le poète flamand Georges Chastelain, sont bien deux personnes différentes[963]. Les deux auteurs sont pourtant contemporains et le Songe n'est pas sans rappeler l'une des rares œuvres courtoise de Chastelain, l'*Oultré d'amour*. Sylvie Lefèvre suggère d'y voir une œuvre de jeunesse de Georges Chastelain, réalisée au cours des années 1440 qu'il passe en France, sous la protection du sénéchal d'Anjou et du Poitou, Pierre de Brézé. Les neuf miniatures du Ms. 498 sont exécutées par le Maître de Pierre II de Bretagne, actif dans l'Ouest de la France à la même période. Si les datations du texte et du manuscrit semblent coïncider, l'identification de l'auteur prête encore à débat et seule une édition de l'œuvre permettrait de trancher la question[964]. La miniature située au fol. 3 est composée d'un fond ornemental damassé, où le bleu, le rouge, le vert et l'or forment des motifs géométriques [Figure 69]. Ce choix de l'abstraction, en vigueur entre la fin du XIVe siècle et le début des années 1400, permet de mieux comprendre pourquoi le manuscrit est parfois associé par l'iconographie au 1er quart du XVe siècle. Au premier plan d'une prairie semée d'arbres aux feuillages tronqués par le bord de l'image, est représenté un couple. La scène correspond au début du récit. Dur Penser apparaît vêtu d'un mantel noir, dont le capuchon a été rabattu dans son dos. Il est agenouillé humblement devant sa dame et lui remet sa complainte de la main droite. La dame, Dure Destresce, lui fait face debout, habillée d'une robe rose à *pièche* et coiffée de bourrelets, dont une partie de l'étoffe tombe librement sur son flanc. Elle n'accorde pas son regard directement à l'amant mais au texte de la complainte qu'elle saisit de la main droite dans un même temps. Situé au centre de l'image, le document tisse entre

[963] Henri d'Orléans, duc d'Aumale, *Catalogue détaillé de ses manuscrits,* Ms. 0498 CHASTEAULENS. « UN SONGE FAIT DE GEORGE DE CHASTEAULENS », 1856-1897
[964] GUENEE Bernard (dir.), *L'enluminure en France au temps de Jean Fouquet, op.cit.,* 2003, p. 25 et 27

l'humble écuyer et son amie un lien amoureux, dont les codes visuels se retrouvent également dans l'acte de transmission des messagers intercesseurs [Figures 52 et 53]. L'offrande de la complainte n'est pas le seul moyen par lequel Dur Penser témoigne de son amour et de son indéfectible soumission. Tout près de la dame est figuré le cœur, à demi écaillé, de l'amant. Il ne le tient pas entre ses doigts comme dans la tradition figurative mais l'exhale en un soupir, permettant ainsi à l'organe de s'élever et de parvenir jusqu'à celle qu'il aime. La montée du cœur accroit ainsi la valeur spirituelle de la complainte. Dur Penser, déjà en posture d'impétrant, émet une double déclaration à sa dame qui le domine certes de stature mais accepte son obédience amoureuse en accomplissant un geste d'union.

Issue de la littérature patristique, l'offrande du cœur conserve, dans sa dimension courtoise, la signification donnée par les représentations chrétiennes à cet organe, un lieu où se concentrent les facultés spirituelles de l'homme et où s'ordonne le rapport hiérarchique entre chair et esprit[965]. Le don du cœur, encouragé par la doctrine de la *fin'amor* comme un « don de soi » destiné à l'être aimé, est largement représenté au sein du corpus d'étude. Le croisement sériel dans lequel il s'insère pourrait amener à le rapprocher d'un thème dominant, d'une dimension cependant moindre que celle de son thème générique, le don, ou encore de l'hommage. Ces quelques exemples permettent de comprendre quels gestes et postures dominent les images du don du cœur amoureux. D'essence courtoise, la représentation d'une telle offrande se décline, à la fin du Moyen Âge, sur un certain nombre de supports comme les coffrets, les miroirs en ivoire, les tapisseries ou les manuscrits. Le cœur est, dans la tradition figurative, souvent remis en main propre [Figures 66 et 67], voir au milieu d'une coupe, selon les précisions que le texte apporte. Déclaration fervente et acte de dévouement masculin, le don de cet organe s'opère debout mais aussi en position d'hommage [Figure 69]. La signification spirituelle d'une telle abnégation devient plus forte lorsque le poète agenouillé élève son cœur par le souffle jusqu'à sa dame. Moins nombreuses sont, en revanche, les images mettant en scène des dons du cœur féminins. La dame apparaît surtout réceptrice du cœur de son amant. Quand elle offre le sien, certains artistes la représentent sous les traits d'une aristocrate de leur temps, mais se reportent avant tout au contenu d'un texte la louant en tant que reine, ou sainte [Figure 66]. Elle ne fait plus seulement don de son amour mais communique une force spirituelle à un homme capable de défendre la cause de ses semblables.

Le philtre et le cœur sont donc mis en avant dans les images comme des objets révélateurs d'un don spirituel et d'une offrande de soi, encouragés par la casuistique de la *fin'amor*. Leur rapport

[965] GUERREAU-JALABERT Anita, « Aimer de fin cuer. Le cœur dans la thématique courtoise », *op.cit.*, p. 365

avec l'environnement de la composition oscille entre l'interprétation fidèle d'un texte, et un choix délibéré de l'artiste ou du commanditaire du manuscrit. Le breuvage tristanien comme le cœur dans certaines représentations, ont pour réceptacle une coupe en or [Figures 63, 64, 65 et 67]. Un certain nombre de caractères formels régissent les attitudes de don et de réception de ces présents spirituels. La paume de la main tournée vers l'extérieur constitue un geste d'acceptation récurrent et souvent féminin [Figures 63 et 65]. Quand à l'offrande, elle peut être accomplie à une [Figures 66 et 67] ou deux mains [Figure 64]. La dame se confond parfois aux autres protagonistes dans l'interprétation d'un épisode textuel spécifique mais se trouve également mise en scène en tant que dominatrice du jeu courtois [Figure 63]. Parfois donatrice [Figure 66] placée au centre de la représentation, réceptrice tragique ou galante, amante ou sainte, elle conserve l'apparence aristocratique d'une époque.

La société aristocratique du bas Moyen Âge demeure fidèle à un don basé sur la gratuité et le respect des vertus d'amour et de *caritas*. La question des relations entre don et rapport marchand soulève une position anthropologique plus vaste. Selon Marilyn Strathern (*The Gender of the Gift,* 1988), le contraste entre les socialités du don et de la marchandise est interne au monde marchand. Eduardo Viveiros de Castro estime davantage que le point de vue du don sur la marchandise n'est pas le même que le point de vue de la marchandise sur le don[966]. Ce fond mercantile nuirait alors, d'après Daniel Poirion, à la pureté courtoise émanant de l'amour médiéval. Les valeurs du don et de la fidélité deviendraient ainsi menacées par la loi du marché[967].

Trois axes thématiques ont permis d'aborder cette analyse sérielle consacrée aux rituels du don courtois. Nous avons tout d'abord confronté les représentations du don de lecture dans le registre politique de la dédicace et celui, plus courtois, de l'offrande poétique et de la correspondance amoureuse. Il s'agissait ensuite d'interroger la mise en scène du don de présents amoureux consacrant le début d'une relation ou l'engagement de toute une vie. Enfin, il était important de comprendre comment les motifs du philtre et du cœur mis en offrande au sein des images agissaient comme des objets révélateurs d'un don spirituel et d'un don de soi. Afin de déterminer la position occupée par la femme aristocratique et la dame au milieu de ces scènes de dons et d'échange, il est essentiel de reconsidérer les caractères formels qui se sont distingués au cours de cette étude, dans leurs variations et leurs récurrences.

[966] VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *Métaphysiques cannibales, op.cit.,* p. 92
[967] POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince, op.cit.,* p. 492

Dans plus de la moitié des images analysées pour ce corpus, l'objet du don ou de l'échange se situe au centre de la représentation [Figures 46, 47, 48, 50, 51, 54, 56, 57, 60 et 66] ou du registre concerné [Figures 52 et 67]. Cette prime valeur accordée par l'artiste à l'offrande comme à l'acte, est renforcée grâce au commun contact exercé par le donneur et le récepteur autour de l'objet. Ce geste peut être un effleurement des doigts [Figure 46] ou la prise de l'objet par les deux protagonistes [Figures 52, 56, 60 et 62] qui instaure entre eux une relation mais aussi un rapport plus égalitaire. Dans six cas observés, l'objet est également représenté plus proche du donneur que du récepteur, quel que soit son genre [Figures 48, 49, 54, 56, 60 et 66]. En revanche, le don accompli en position agenouillée est souvent masculin [Figures 46, 47, 69]. Destiné à une princesse de l'aristocratie ou à une dame, à l'exception de deux rôles féminins intercesseurs [Figures 52 et 53], il est directement associé à la dominante sérielle de l'hommage. Le don est généralement accompli à une ou deux mains. Il arrive cependant que l'objet soit remis différemment, entre l'index et le pouce dans le contexte d'échange propre aux fiançailles aristocratiques [Figures 57 et 58] ou, plus rarement, élevé par un soupir, en conformité avec le texte concerné [Figure 69]. Femmes et dames sont majoritairement les réceptrices des présents, mais il arrive qu'elles s'illustrent en tant que donatrices. Au-delà du rôle exercé par les messagères porteuses de lettres [Figures 52 et 53], les dames courtoises ou allégoriques remettent à leurs amants et aux hommes de confiances, coupe [Figure 56], chapel fleuri [Figure 60], voire même jusqu'à leur propre cœur [Figure 66]. En tant que destinataires, elles acceptent les objets en présentant majoritairement la paume d'une main ouverte [Figures 46, 54, 63, 65, 69] ou les deux bras tendus [Figure 48]. Elles brandissent également un index en signe d'autorité envers l'amant [Figures 49 et 50] ou pour désigner l'importance de l'objet représenté. Parfois même, une double désignation donneur/récepteur est accordée à l'offrande [Figure 51]. Les attitudes de contrainte ou de résignation féminines sont plus rares. Elles se manifestent cependant en référence au passage d'un texte. Les yeux baissés et la tête penchée sur le côté [Figure 62] sont figurés en réaction à l'oppression masculine, tandis que les mains croisées sur la poitrine rappellent un assentiment fataliste [Figure 67].

Dans la moitié des images de ce corpus, la dame et parfois même la femme aristocratique sont figurées en position égalitaire avec l'amant ou l'homme qui leur font face. Elles partagent avec eux la même taille et exécutent parfois des gestes de don et de réception similaires [Figures 48, 51, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 64, 65]. De nombreux exemples les révèlent cependant en posture ascendante. Elles dépassent non seulement l'homme par leur taille [Figures 49, 54, 67, 69], mais également depuis un siège, un trône [Figures 46, 47], ou un terrain surélevé [Figures 50 et 66]. Le don participe de rites sociaux aristocratiques, visuellement interprétés dans toute leur

complexe codification. En tant que dédicataire d'un ouvrage, la princesse de sang royal domine son impétrant auteur mais échange l'anneau de ses fiançailles à égalité avec son futur époux. La dame ne se contente pas de recevoir le présent de son amant, tout en devenant elle-même l'objet de ses attentions et de son désir. Si elle accompli l'acte du don, elle s'affirme comme le sujet principal de la représentation. Réceptrice, elle dispose alors du pouvoir d'accepter ou de refuser l'offrande amoureuse.



Figure 46 : Honoré Bouvet offrant son ouvrage à la duchesse d'Orléans, Apparition Maistre Jean de Meun, Maître du Policratique, France (Paris), vers 1398-1400, Paris, BNF, Ms. Fr. 811, f. 1v



Figure 47 : Philippe Bouton présentant son livre à Marie de Bourgogne, Le Mirouer des Dames, France (Bourgogne), vers 1480, Dijon, Bibliothèque municipale, Ms. 3463, f. 1

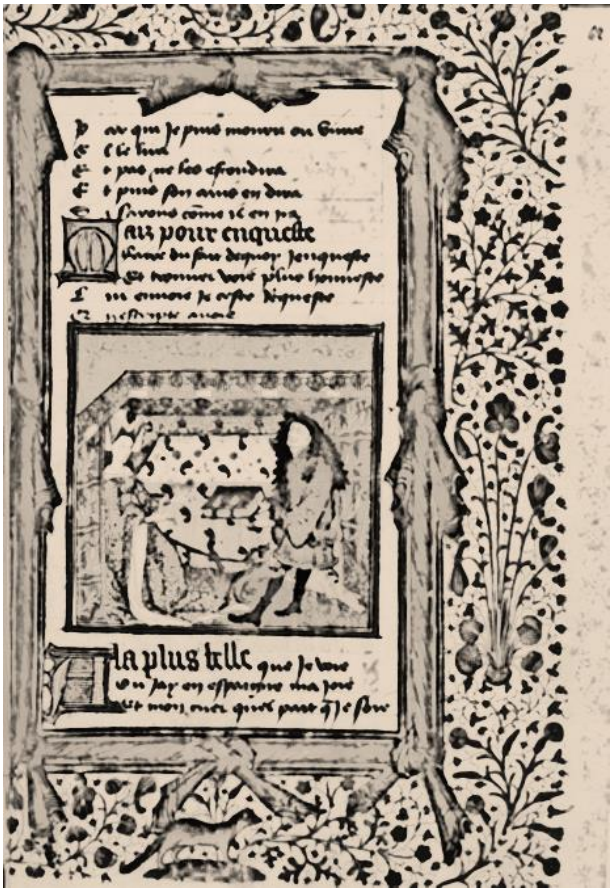


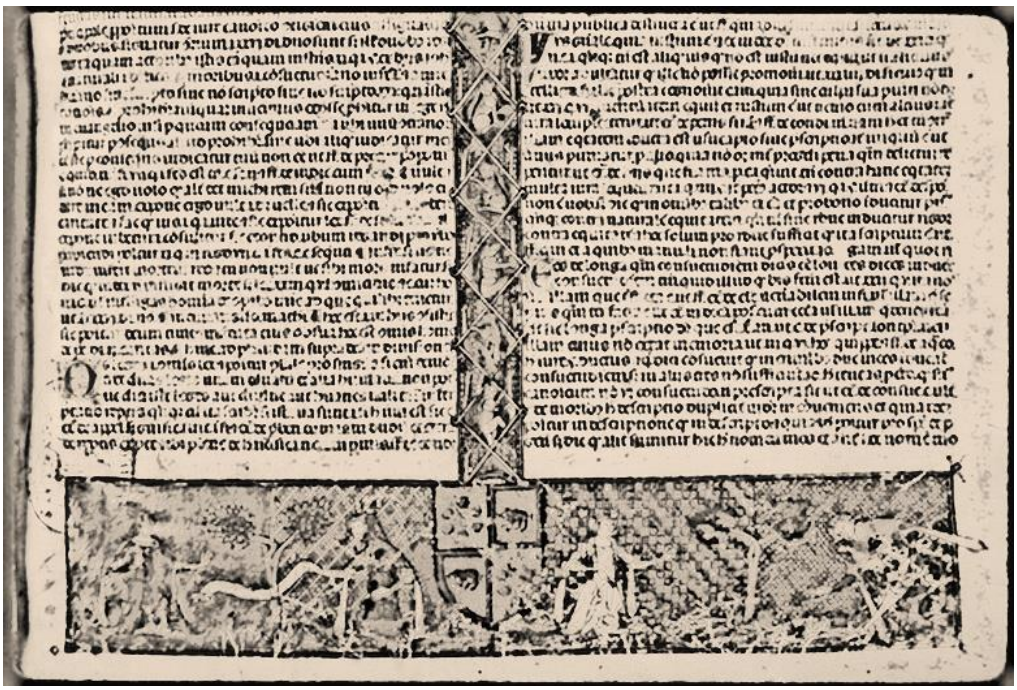
Figure 48 : Le poète offrant son ouvrage à sa dame, Le Livre des Quatre Dames, France (Paris), vers 1417, Paris, BNF, Arsenal, ms. 2940, f. 62



Figure 49 : Machaut lisant son poème, Le Remède de Fortune, Maître du Remède de Fortune, France (Paris), 1350-1356, Paris, BNF, Ms. Fr. 1586, f. 28v



Figure 49 (a) : Machaut lisant son poème, Le Remède de Fortune, Maître du Remède de Fortune, France (Paris), 1350-1356, Paris, BNF, Ms. Fr. 1586, f. 28v (détail)



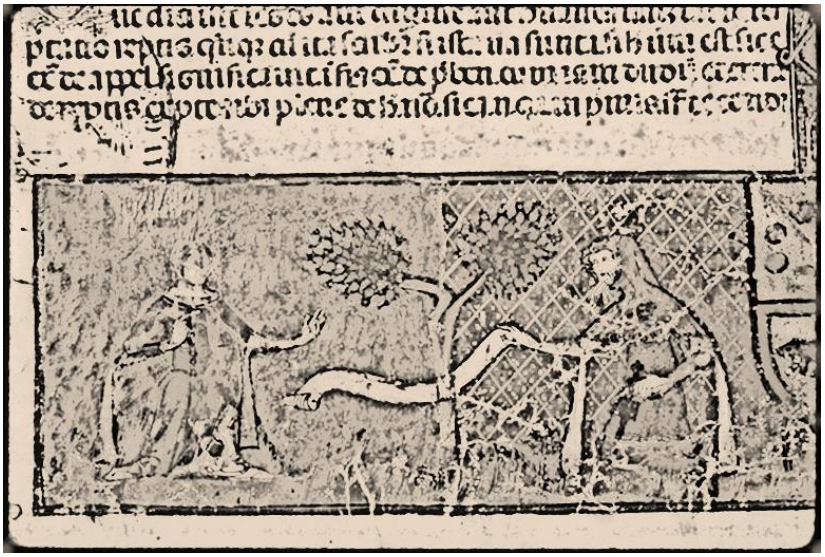


Figure 50 : Couples dans la nature : amour lascif et amour courtois, Décret de Gratien, France (Toulouse), vers 1340, Avignon, Bibliothèque municipale, ms. 659, f. 2



Figure 51 : Un amant et sa dame, Epître à la Reine, Maître de l'Ovide, France (Paris), vers 1405, Paris, BNF, Ms. Fr. 580, f. 53



Figure 51(a) : Un amant et sa dame, Epître à la Reine, Maître de l'Ovide, France (Paris), vers 1405, Paris, BNF, Ms. Fr. 580, f. 53 (détail)



Figure 52 : Lancelot et la messagère se séparant, Guenièvre et la messagère de Lancelot, Lancelot en prose, Maître du Roman de la Rose de Rennes, France (Paris), 1320, Paris, BNF, Ms. Fr. 333, f. 59v



Figure 53 : Tristan et la messagère d'Iseut, Tristan en prose, Atelier du Bedford trend, France (Paris), vers 1410, Paris, BNF, Ms. Fr. 101, f. 233

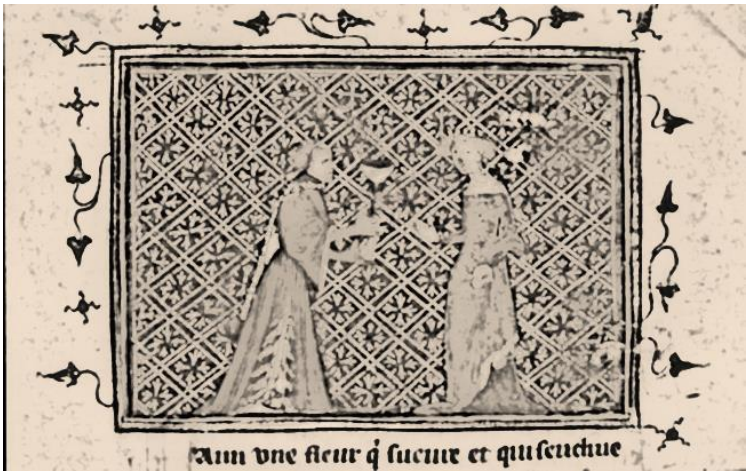


Figure 54 : Machaut tenant la marguerite, Dit de la Marguerite, Perrin Remiet, France (Paris), vers 1390, Paris, BNF, Ms. Fr. 22545, f. 198v

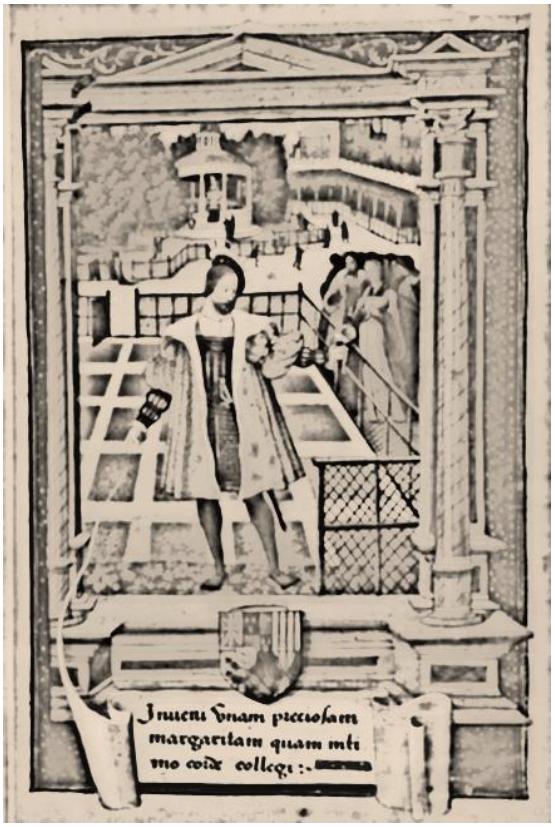


Figure 55 (comparative) : Henri d'Albret tenant une marguerite à la main, Catéchisme luthérien. Initiatoire Instruction en la Religion chrestienne pour les enffans, vers 1527, Paris, Arsenal ms. 5096, f. 1



Figure 56 : Largesse offrant une coupe à un noble chevalier, Le Roman de la rose, France (Paris), vers 1350, Paris, BNF, Ms. Fr. 1567, f. 10



Figure 57 : Machaut et sa dame échangeant les anneaux, Le Remède de Fortune, Maître du Remède de Fortune, France (Paris), 1350-1355, Paris, BNF, Ms. Fr 1586, f. 56



Figure 57 (a) : Machaut et sa dame échangeant les anneaux, Le Remède de Fortune, Maître du Remède de Fortune, France (Paris), 1350-1355, Paris, BNF, Ms. Fr 1586, f. 56 (détail)



Figure 58 : Fiançailles de Marie de Berry et Jean 1er de Bourbon, Mois d'Avril, Les Très Riches Heures du Duc de Berry, Frères de Limbourg, France (Paris), vers 1412-1416, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, f. 4v



Figure 58(a) : Fiançailles de Marie de Berry et Jean 1er de Bourbon, Mois d'Avril, Les Très Riches Heures du Duc de Berry, Frères de Limbourg, France (Paris), vers 1412-1416, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, f. 4v (détail)

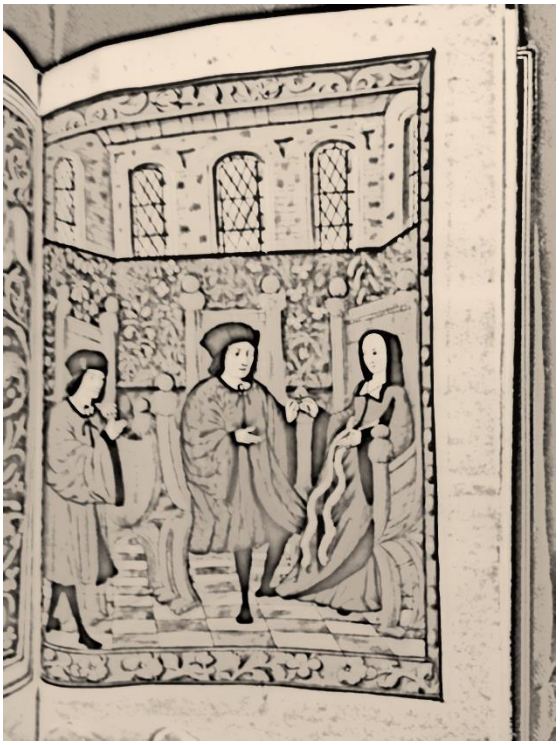


Figure 59 (comparative) : Fiançailles de Louise de Laval et d'un jeune homme, Histoire d'amour sans paroles, France (Vallée de la Loire), vers 1500, Chantilly, Musée Condé, ms. 388, f. 10



Figure 59 (comparative) : Fiançailles de Louise de Laval et d'un jeune homme, Histoire d'amour sans paroles, France (Vallée de la Loire), vers 1500, Chantilly, Musée Condé, ms. 388, f. 10 (détail)



Figure 60 : Une amante déloyale offre un chapel de fleurs à son ami, Dit du Lion, France (Reims), vers 1372-1377, Paris, BNF, Ms. Fr.1584, f. 92v



Figure 61 (comparative) : Scènes courtoises : remise de la couronne, Miroir en ivoire, France (Paris), vers 1320-1330, Londres, Victoria and Albert Museum



Figure 62 : Le don de la couronne, Décret de Gratien, Causa XXXVI, France (Paris), vers 1300, Paris, BNF, Ms. Lat. 3898, f. 361



Figure 63 : Tristan et Iseut buvant le philtre, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun), vers 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 112 (1), f. 239

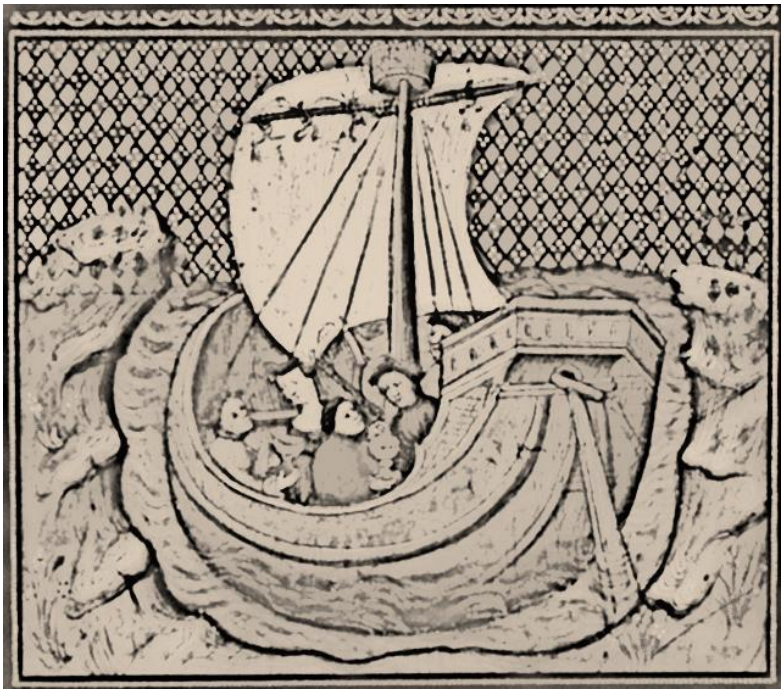


Figure 64 : Tristan et Iseut boivent le philtre, Tristan en prose, Haincelin de Haguenau, France (Paris), 1er quart du XVe siècle, Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche, Codex 2537, f. 50v

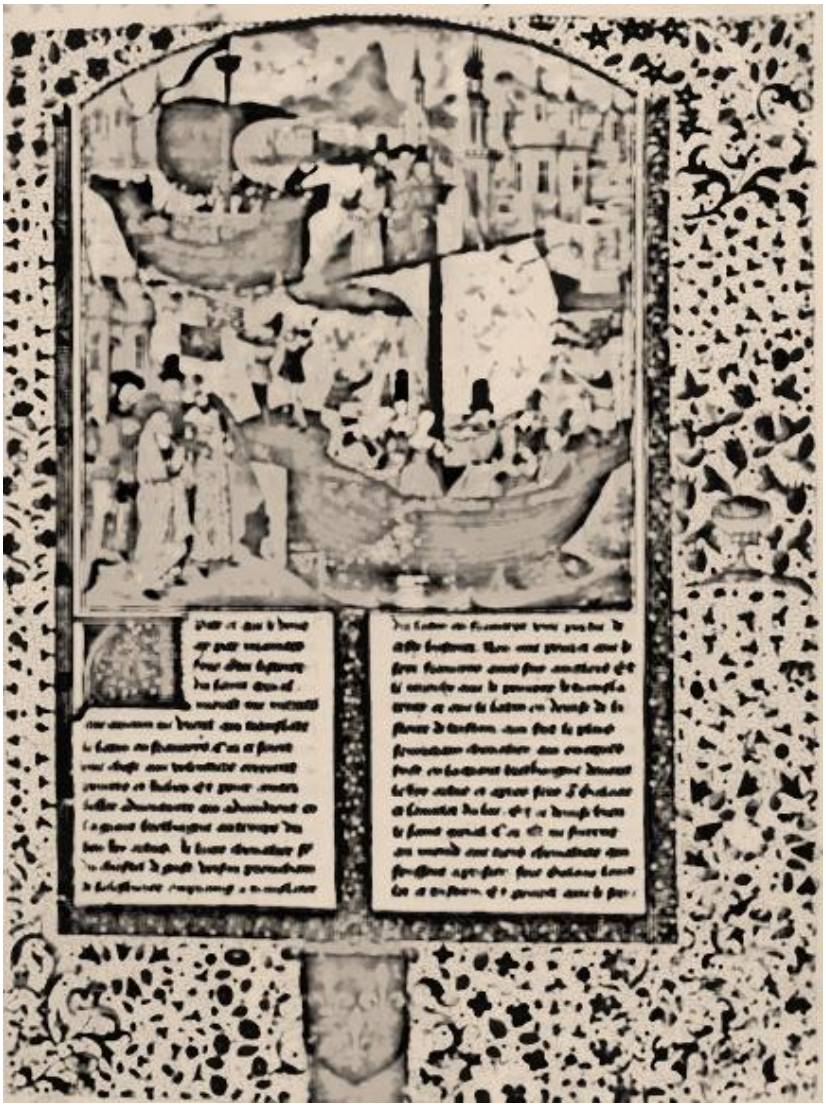


Figure 65 : Tristan et Iseut buvant le philtre, Tristan en prose, Maître de l'Echevinage de Rouen, France (Rouen), vers 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 103, f. 1



Tristan et Iseut buvant le philtre, Tristan en prose, Maître de l'Echevinage de Rouen, France (Rouen), vers 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 103, f. 1 (détail)



Figure 66 : Franc Vouloir et trois saintes, Le Champion des Dames, Maître du Dit de Remord et de Cheminant, France (Lille), 1475, Paris, BNF, Ms. Fr. 841, f. 142v



Figure 67 : Ghismonda recevant le cœur et se suicidant, Décameron, Maître de Fastolf, France (Paris), vers 1430, Paris, BNF, Ms. Fr. 239, f. 112v

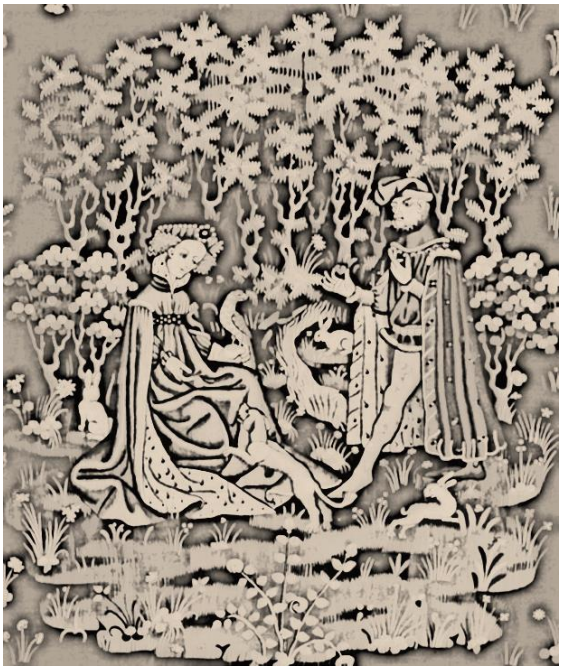


Figure 68 (comparative) : L'Offrande du cœur, Tapisserie laine et soie, H. 2,47 m ; L. 2,09 m, France (Paris), vers 1400-1410, Paris, Musée du Louvre



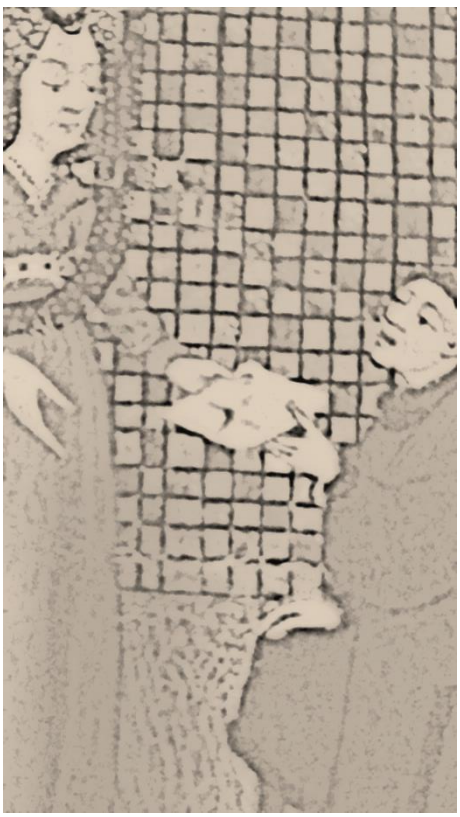


Figure 69 : Dur Penser se soumet à Dure Destresce, Un songe mis en livre par George de Chasteaulens, Maître de Pierre II de Bretagne, France (Ouest), 1er quart ou milieu du XVe siècle, Chantilly, Musée Condé, Ms. 498, f. 3

Chapitre 6 : LE BAISER D'AMOUR AU CŒUR DE L'IMAGINAIRE SOCIAL

Amour et amitié ne sont guère considérés comme distincts dans la pensée médiévale. Parmi les gestes répondant de ce sentiment, le baiser s'échange déjà chez les premiers chrétiens comme un signe de reconnaissance. Selon Anita Guerreau-Jalabert, la pratique du baiser sur la bouche au Moyen Âge est révélatrice d'une idée de l'amour comme modèle du lien social structurant l'ensemble de la société. L'amour circule entre les hommes par l'intermédiaire de Dieu et défini un ensemble de relations qui ont valeur générale et valeur individuelle[968]. L'élite aristocratique de la fin du Moyen Âge a même coutume de s'embrasser sur la bouche lors de rencontres, hommes et femmes confondus[969]. Phénomène social, le baiser est aussi un rituel majeur, mis en avant par la doctrine de la *fin'amor* pour codifier les rapports amoureux. Avant de devenir un amant charnel précise André le Chapelain, l'aspirant amoureux doit conquérir sa dame à travers plusieurs étapes qui le conduisent à devenir tour à tour soupirant, suppliant, puis amant agréé. Il gravit ainsi quatre degrés du service d'amour, dont le troisième réuni l'hommage et le baiser[970]. Ce baiser d'amour participe à la *dilectio*, plaisir qu'éprouve un individu pour l'autre. Il se rapproche parfois, dans sa forme d'exécution, du baiser de paix échangé entre un suzerain et son vassal au cours de la cérémonie de l'hommage. L'analyse des images du baiser courtois à laquelle nous nous livrons désormais nous permettra sans doute de mieux comprendre le rôle exercé par la dame au sein du couple qu'elle forme avec l'amant. Entre héritage d'une tradition rituelle et interprétation textuelle, est-elle représentée en initiatrice ou actrice du baiser, à égalité avec l'amant ou subissant davantage les manœuvres de son désir ? Il est également nécessaire d'examiner les constantes et variations figuratives émanant de ce corpus, afin de considérer la posture qu'arbore la dame dans l'accomplissement de ce geste rituel annonciateur d'un amour heureux comme d'une fin tragique. Cette étude repose sur quinze miniatures, réalisées entre 1290-1300 et les années 1480. Quatre autres œuvres visuelles sont analysées à titre comparatif, dont une enluminure allemande, une miniature datée des années 1500 et un coffret en ivoire.

Nous examinerons tout d'abord la transmission des codes gestuels propres au rituel de l'*osculum* vassalique vers le registre du baiser amoureux. Il s'agira ensuite de comprendre quels

[968] GUERREAU-JALABERT Anita, « Amour et chevalerie : un idéal social », dans *« Plus est en vous » : images de la femme au Moyen-Âge (XIIIe-XVe siècle)*, *op.cit.*, p. 21

[969] VINCENT-CASSY Mireille « Baiser », dans GAUVARD Claude, DE LIBERA Alain, ZINK Michel (dir.), *Dictionnaire du Moyen Age*, *op.cit.*, p. 126

[970] MARTIN Hervé, *Mentalités médiévales II : Représentations collectives du XI^e au XV^e siècle*, *op.cit.*, p. 54

caractères formels régissent les rapports d'ascendance ou d'égalité au sein du couple embrassé, tout en soulevant des questions de corporéité et d'identité féminine. Enfin, nous analyserons les modèles visuels qui influencent la mise en scène du baiser scellant la mort des amants courtois.

I- Influence des rites sociaux et politiques dans les représentations du baiser d'amour et de conciliation

Dans la tradition vassalique du Royaume de France, le baiser ou *osculum* est échangé lors d'une cérémonie d'hommage politique. Baiser de paix, il intervient après le rite des mains (*immixtio manuum*). Le vassal agenouillé est relevé par son seigneur qui lui donne un baiser sur la bouche en signe d'égalité mais également d'adoption au sein de sa famille[971]. Au regard de l'ordonnance du sacre royal, Yannick Carré rappelle que les pairs de France viennent donner au roi intronisé un baiser de légitimation sur la bouche. Dans cet acte, chacun s'engage aussi pleinement que l'autre. La réciprocité et la mise sur un plan d'égalité sont alors deux points essentiels du symbolisme de l'*osculum*[972]. Jusqu'à sa disparition des rites d'amitié et de salutations au XVI^{e} siècle[973], le baiser influence dans ses rituels et dans ses codes d'exécution la littérature courtoise et l'imagerie découlant de son interprétation. Cette première étude est l'occasion d'observer quelle gestuelle et quelles postures inhérentes à l'*osculum* politique sont véhiculées jusqu'à la sphère poétique et son iconographie. De même, si la paix diplomatique nécessite une conciliation, il est intéressant d'analyser comment cette caractéristique du baiser se transmet à la représentation du couple masculin/féminin. Femme et dame apparaissent-elles impliquées dans un rapport hiérarchique ou plus égalitaire ?

1) De l'*osculum* vassalique au baiser amoureux : la mise en scène rituelle d'un serment de fidélité

a) L'impétrant politique et le prétendant courtois, deux initiateurs du baiser dans les images

Au Moyen Âge, la pratique du baiser vassalique se défini par la devise « aimer et servir », le lien entre le roi et ses sujets étant pensé comme amour[974]. Quand une dame consent à faire du

[971] *Ibid*., p. 61
[972] CARRE Yannick, *Le baiser sur la bouche au Moyen-âge : Rites, symboles, mentalités XI^{e}-XV^{e} siècles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1992, p. 30
[973] *Ibid*., p. 333
[974] GUERREAU-JALABERT Anita, « Amour et chevalerie : un idéal social », dans *« Plus est en vous » : images de la femme au Moyen-Âge (XIIIe-XVe siècle), op.cit.*, p. 21

suppliant son amant, une cérémonie officialise ce fait. L'amoureux se proclame son homme lige, agenouillé et les mains jointes. Il fait solennellement la promesse de ne pas avoir d'autre seigneur en amour. La dame lui accorde alors un baiser qui scelle ce serment[975]. Rituel et historique ou inspiré par la littérature, le baiser apparaît tardivement dans le langage de l'image. Sa figuration est marquée par une grande diversité et ses significations sont multiples[976]. Le thème du baiser est notamment représenté dans plusieurs manuscrits enluminés issus de l'œuvre poétique et musicale de Guillaume de Machaut. Parmi les 235 ballades que le chanoine compose entre 1330 et les années 1360, la première intitulée *S'Amours ne fait par sa grace adoucir* résulte d'une association nouvelle entre l'ancienne chanson des troubadours et la chanson à danser[977]. Contant sa douleur d'aimer, Machaut déplore, dès les premiers vers, que l'amour ne parvienne à adoucir le « *franc cuer* » de sa dame. S'il doit subir son refus, nul autre échappatoire que la mort n'existe : « *Ce m'est avis qu'il me vaut bien asses/ Par vos refus tost morir sans deport* »[978]. Il poursuit en venant quérir de sa part pitié et *comfort*, dans l'espoir qu'elle lui épargne un destin funeste : « *Car s'a vous puis ma dolour descouvrir/ Espoir qu'en vous pour moy sera pites* […] *Si me vaut mieus a vous querir comfort/ Qu'en ma dolour languir jusqu'a la mort* »[979]. Il achève alors la balade en confrontant la dame à la gravité de sa douleur et commence par prendre sa propre défense, car « *Ne ce n'est pas vie d'einsi languir* ». C'est, en effet, pour elle seule qu'il souffre et se consume « *Couvertement d'un amoureus desir/ Qui en* [s]*on cuer s'est longuement celes* »[980]. Hélas, si elle ne le libère du mal qu'il endure, il sera condamné à « *languir jusqu'a la mort* ».

La copie de cette première ballade figure au f. 454 du manuscrit rémois des *Œuvres poétiques* de Guillaume de Machaut, le Ms. Fr. 1584, conservé à la Bibliothèque nationale de France. Une initiale historiée ouvre le feuillet [Figure 70]. La première lettre de la ballade (S de *S'Amours*) prend la forme d'un dragon en grisaille, enroulé sur lui-même et crachant des entrelacs de vigneture. Ce décor de feuillages et de fleurs se répète d'ailleurs à l'intérieur comme à l'extérieur du cadre de l'initiale. Dans la partie inférieure de la représentation, apparaît un couple enlacé. Les deux personnages sont figurés en grisaille, à l'exception de leur visage peint en rose pâle. À gauche, l'homme est vêtu d'un pourpoint associé à un chaperon décoré de fleurs. Sa jeunesse est rappelée par ses cheveux bouclés mi-longs et son absence de pilosité. Il étreint

[975] VERDON Jean, *Le plaisir au Moyen Age, op.cit*., p. 23
[976] CARRE Yannick, *Le baiser sur la bouche au Moyen-âge, op.cit.,* p. 381
[977] CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, WILKINS Nigel, *Guillaume de Machaut*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 121
[978] Paris, BNF, Ms. Fr. 1584, f. 454
[979] *Ibid.*
[980] *Ibid.*

une dame habillée d'un surcot et arborant, elle aussi, une chevelure détachée. Elle enlace l'amant dans un même mouvement passionné et tend légèrement le cou pour recevoir son baiser sur le coin de la bouche. Si l'initiative du geste revient donc à l'homme, la dame semble être également sur le point d'y répondre. Malgré l'important espace dédié à l'initiale zoomorphe, le couple occupe une position centrale et apparaît comme le véritable sujet de l'image. Cette représentation d'une dame et de son amant enlacés, s'adonnant à un chaste baiser, n'entretient pas de relation directe avec le propos tenu par l'auteur-poète dans sa ballade. Elle appartient davantage à un répertoire figuratif courtois, inscrit dans une tradition visuelle et une influence sociale aristocratique. Si l'artiste a bien pris connaissance du texte accompagnant la composition du chanoine rémois, il aurait également pu mettre en scène une situation imaginée, résultant de l'approbation de la dame face au désir du poète. Ainsi, l'image fonctionnerait comme l'interprétation contraire du discours de l'amant éconduit.

Ce baiser amoureux paraît définir ici un rapport égalitaire entre les deux protagonistes. Pour autant, les gestes comme les postures révélés par cet acte sont directement inspirés de l'*osculum* politique, nécessitant une relation de vassalité. L'étape rituelle succédant à l'hommage des mains est un baiser sur la bouche, échangé entre le seigneur et son vassal pour sceller un serment de fidélité mutuelle. Yannick Carré rappelle qu'à partir du XII^{e} siècle, l'expression « homme de bouche et de main » désigne fréquemment le vassal. Le rapport qu'il entretient avec son seigneur se défini par un engagement total, souvent plus fort que les liens du sang[981]. La tenue d'une telle cérémonie vassalique à notamment lieu le 5 juin1286. Le jeune Philippe IV le Bel, alors tout juste couronné, reçoit l'hommage du roi d'Angleterre Edouard 1er au palais du Louvre. L'évènement est relaté dans les *Grandes Chroniques de France*. Nous nous appuierons ici sur le cinquième tome de la chronique, éditée par Paulin Paris en 1837. Venu négocier à Paris une trêve entre la France et l'Aragon, Edouard 1er fait également « *hommage au roy de France de la duchié d'Acquitaine et de toutes autres qu'il avoit au royaume de France, et que de ce roy y tenoit et possédoit* »[982]. Suite à la cérémonie, il se rend à Bordeaux et tient un grand parlement durant lequel on s'assure qu'il « *ne pourchaçassent aucune traïson envers le roy Phelippe de France de son royaume* »[983].

Le Ms. Fr. 2606 conservé à la Bibliothèque nationale de France contient une copie des *Grandes Chroniques de France*, produite à Paris de 1400 à 1410. L'ensemble des enluminures de cet

[981] CARRE Yannick, *Le baiser sur la bouche au Moyen-âge, op.cit.,* p. 26
[982] *Les Grandes chroniques de France, selon que elles sont conservées en l'église de Saint Denis en France,* éd. PARIS Paulin, tome cinquième, Paris, Techener Librairie, 1837, p. 89-90
[983] *Ibid*., p. 90

imposant volume sont exécutées par Perrin Remiet, dont le dessin et le traitement des figures en semi-grisaille demeure influencé par le répertoire figuratif de la première moitié du XIV^e^ siècle. Une miniature située dans la partie supérieure du fol. 337v représente le baiser échangé entre Edouard 1^er^ et Philippe le Bel [Figure 71]. Elle précède une rubrique rouge introductive signalant : « *le premier chapitre comment edouart roy d'angleterre fist hommage au roy de france de la duchie d'acquittaine et de pluseurs incidences* ». Un simple pré en extérieur délimite la scène et rompt avec l'évocation historique du Louvre. Les deux rois sont précédés, de part et d'autre, par des membres influents de leur Cour respective. La présence de ces personnages émergeant des cadres gauche et droit de la composition, semble renforcer la solennité de l'évènement ainsi que la place centrale occupée par le duo royal. Des différentes étapes constituant l'hommage vassalique, l'artiste a donc privilégié le moment de l'action succédant à l'*immixtio manuum* : l'*osculum*. À gauche, figure le roi de France, coiffé d'une couronne d'or. Il étreint Edouard 1^er^ qui arbore le même attribut. Il ne s'agit néanmoins d'un rapport d'égalité, puisque Philippe le Bel dépasse en taille le roi vassal. Ce dernier apparaît d'ailleurs courbé, comme s'il se relevait après avoir procédé à « l'hommage des mains », et tend son visage vers le roi de France pour l'embrasser sur la bouche. Philippe le Bel vient, en effet, de redresser son impétrant vassal et accepte, au moyen d'un baiser, l'obédience diplomatique. Si le geste revient, dans la tradition, au seigneur récepteur de l'hommage, il apparaît ici davantage initié par Edouard 1^er^, à la manière d'un prétendant amoureux posant un baiser au coin des lèvres de sa dame [Figure 70]. Deux gestes supplémentaires terminent de sceller l'engagement rituel des deux rois isolés au centre de l'image. À gauche, un membre de la Cour de Philippe le Bel présente sa main droite ouverte en signe d'acceptation de l'hommage du roi vassal. En face, l'un des hommes d'Edouard 1^er^ révèle une main entrouverte. Ce mouvement peut montrer un état de surprise, mais ainsi placé au niveau de la poitrine, il pourrait accroître la force du serment de fidélité auquel s'engage le roi d'Angleterre.

L'étreinte et le baiser sur la bouche sont autant de codes gestuels inspirés des rites féodaux et utilisés pour le cérémonial courtois. Selon Yannick Carré, l'influence reste cependant partielle. À l'exception de formes semblables, l'hommage d'amour n'a pratiquement rien en commun avec l'hommage vassalique dans l'accomplissement des services et devoirs qu'il implique. Mais si le baiser guérit l'amant du mal d'amour[984], il s'inscrit également, comme nous avons déjà pu le voir à travers l'analyse des rituels de l'hommage courtois (chap. 3), au sein d'un rapport amant-impétrant/dame-*domina* qui appelle à un service d'amour.

[984] CARRE Yannick, *Le baiser sur la bouche au Moyen-âge, op.cit.,* p. 65

b) Coronis, figure mythique et *domina* ?

La plupart des gestes rituels inhérents à la pratique de l'*osculum* se transmet également à l'interprétation visuelle de figures mythiques. Le Livre du *Voir-Dit*, que Guillaume de Machaut écrit entre 1363 et 1365, met en avant l'un de ces modèles. Le récit unit le langage courtois et chevaleresque des troubadours au langage satirique du clerc, dans la lignée de Jean de Meun et de la tradition antique, par l'intermédiaire de l'*Ovide moralisé*[985]. Le *Voir-Dit* conte la relation amoureuse d'un Machaut amant et de sa dame, Toute Belle. A travers elle, le poète déploie une louange des dame qui couvre la première partie du livre, jusqu'à l'union charnelle (v. 4153). Pour arriver à ses fins, il franchit étape par étape, cinq degrés d'amour inspirés de l'*Ars amatoria* d'Ovide. Tout d'abord soumis à l'amour de loin, Machaut parvient notamment à voler un baiser à sa jeune amie (v. 2397 à v. 2470), au cours d'un instant correspondant au troisième degré d'amour[986]. Ce premier parcours achevé, la seconde partie du Livre fonctionne davantage comme une critique des femmes. Replié sur lui-même, l'amant anxieux ne parvient pas à passer outre les rumeurs pernicieuses accusant sa dame d'infidélité. Le rapport avec l'*Ovide moralisé* se fait alors plus présent, notamment autour de deux questions : « comment trouver la vérité ? », et « faut-il toujours dire la vérité ? ». C'est à ce moment du récit que le mythe de Coronis est nouvellement évoqué. Guillaume de Machaut se repose en cela sur la première version française des *Métamorphoses* d'Ovide, réalisée par un frère franciscain anonyme qui enrichit sa traduction d'une série de commentaires[987]. Le mythe de Coronis débute à un moment critique du récit où Machaut, furieux contre Toute Belle, enferme son *ymage* dans deux coffrets. L'*ymage* s'adresse à lui en songe et lui raconte l'histoire. Phébus est épris de Coronis « *Qui estoit avenant & belle,/ Et de grace la plus loée/ Qui fust en toute la contrée* »[988]. Mais s'il l'aime « *d'amour fine* », Coronis « *amoit un damoisel/ Plus que Phébus son blanc oysel* »[989]. Un jour, un corbeau découvre les amants « *Joins par nature, ce me semble/ Que chascuns prenoit son desduit,/ Si com nature les y duit* »[990]. L'oiseau entreprend alors de confier à Phébus ce qu'il a vu. En vol, il rencontre une corneille qui tente de l'en dissuader. Elle lui conte avoir

[985] CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Ethique de la totalisation et esthétique de la rupture dans le Voir Dit de Guillaume de Machaut », dans CHAILLEY Jacques (dir.), *Guillaume de Machaut, poète et compositeur*, *op.cit*., p. 256
[986] CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *Guillaume de Machaut, « Le Livre du Voir Dit » : Un art d'aimer, un art d'écrire*, *op.cit*., p. 28
[987] Commentaires qui comprennent notamment des observations historiques et des allusions spirituelles : MCGRADY Deborah, « Le Voir dit : réponse à l'Ovide moralisé ? », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 9 | 2002, mis en ligne le 03 septembre 2007, Disponible sur : http://crm.revues.org/66 , p. 3
[988] *Le Livre du Voir-Dit de Guillaume de Machaut*, éd. Société des bibliophiles françois, Paris, 1875, p. 318, v. 7786 à v. 7788.
[989] *Ibid*., v. 7797 à v. 7798.
[990] *Ibid*., v. 7802 à v. 7804.

été un jour témoin de la trahison des servantes de Pallas. Quand elle averti l'intéressé de ce qu'elle avait observé, il la chassa de sa Cour. Le corbeau ignore cependant l'avertissement et se rend auprès de Phébus pour lui faire part de la nouvelle. Furieux, ce dernier « *L'arc prist, la flesche mist en coche,/ Et si roidement la descoche/ Qu'à Coronis l'a traite ou pis,/ Pour ce qu'elle fu acoupis* »[991]. En mourant, Coronis lui annonce qu'elle est enceinte de lui. Phébus, fou de douleur, « *maudist tous oisiaus volans,/ Especialement le Corbel* »[992]. Avant de le chasser de sa Cour, Phébus annonce au corbeau sa métamorphose : « *En signe de mémoire,/ Sera ta blanche plume noire,/ Et tuit li corbel qui l'ont blanche/ L'aront plus noire que n'est anche,/ A tousjours perpétuellement ;/ Ne fera jamais autrement,/ Pour ta mauvaise janglerie/ Qui m'a tolu ma druerie/ De la plus belle de ce monde* »[993]. Selon Deborah McGrady, le mythe invite le lecteur à examiner les rapports ambigus qui lient le mensonge et la vérité. La métamorphose la plus profonde est moins représentée par le changement des plumes blanches en plumes noires que par le passage de la vérité à la trahison[994]. Déjà fermement opposé aux messagers qu'il compare aux *losangiers* de la tradition courtoise, l'auteur franciscain de l'*Ovide moralisé* réfléchit aux dangers associés à la vérité. Il conseille même aux amants le silence ou, si nécessaire, le mensonge, plutôt que la révélation d'une trahison amoureuse[995]. L'exemple du mythe développé par l'*ymage* de la dame dans le *Voir-Dit* vient à un moment critique du récit. Comme Phébus a tué Coronis, le poète risque d'assassiner Toute Belle. Guillaume de Machaut s'inspire cependant plus librement de son prédécesseur. Le drame de Coronis lui permet d'explorer davantage le dilemme annoncé par la morale ; la qualité insaisissable de toute vérité[996].

Une copie du *Voir-Dit* occupe les fol. 137v à 198v d'une grande compilation des *Œuvres poétiques* du chanoine rémois, le Ms. Fr. 22545 conservé à la Bibliothèque nationale de France. Le fol. 189v du manuscrit comprend deux miniatures, réalisées par Perrin Remiet à Paris, vers 1390. La première, située au milieu de la colonne gauche du feuillet, représente le poète endormi et sa dame apparue dans le Songe. La seconde miniature, qui nous intéresse ici, illustre la version machautienne du mythe de Coronis [Figure 72]. Elle est précédée d'une rubrique rouge mentionnant : « *comment li corbiaus blans fu mues en plume noire* ». D'une manière fidèle à la tradition ornementale de la fin du XIV^{e} siècle, le décor marginal est composé de brins

[991] *Ibid*., p. 326, v. 8043 à v. 8046.
[992] *Ibid*., p. 327, v. 8066 à v. 8067.
[993] *Ibid*., p. 328, v. 8089 à v. 8097.
[994] MCGRADY Deborah, « Le Voir dit : réponse à l'Ovide moralisé ? », *op.cit*., p. 4-5
[995] Livre II, v. 2532 à v. 2548.
[996] MCGRADY Deborah, « Le Voir dit : réponse à l'Ovide moralisé ? », *op.cit*., p. 3

de vigneture dorés, émergeant des bords de l'image. Un paysage de prairie parsemée d'arbres en forme de champignon délimite l'espace de la scène et se déploie au-devant d'un fond ornemental bleu croisé d'or et de motifs floraux. Au premier plan est représenté un couple enlacé. À gauche, la dame coiffée de *tremplettes* porte une robe teinte en mauve, l'une de ces nuances chromatiques développées par Perrin Remiet et encore peu utilisées dans le traitement des enluminures à cette époque. Elle étreint son amant qui la serre autant contre lui. Ce dernier est vêtu d'un long surcot rouge ceint à la taille et assorti d'un chapeau de feutre. Tous deux échangent en même temps un baiser, bouche contre bouche. Au-dessus du couple, deux corbeaux noirs sont représentés en vol. L'artiste figure ici le moment clé du mythe de Coronis ; la découverte de son infidélité par le corbeau. La présence même de ces oiseaux dans un tel contexte visuel rappelle directement au lecteur-spectateur bibliophile qu'il s'agit du passage consacré à cette histoire mythique. Un seul corbeau est cependant mentionné comme futur messager dans le texte moralisé et la version de Machaut. De même, le plumage des volatiles apparaît noir au sein de l'image. Perrin Remiet contracte les évènements majeurs du récit afin de renforcer son interprétation visuelle de l'épisode. La découverte de Coronis et de son amant qui introduit le drame mythique, côtoie ainsi la métamorphose finale de l'oiseau « jangleur », s'étendant à chaque individu de son espèce.

Le baiser n'est pas directement mentionné par le texte. L'auteur cite avec une approximation poétique que le couple est « *joins par nature* » et « *prenoit son desduit* ».Il semble alors difficile de savoir si les cœurs ou les corps sont unis, mais le miniaturiste joint les bouches, scellées dans la tradition figurative d'un amour courtois. Si nous comparons la présente œuvre avec l'image du baiser vassalique que Perrin Remiet exécute une dizaine d'années plus tard pour le manuscrit des *Grandes Chroniques de France* [Figure 71], nous constatons que le traitement des deux scènes d'étreinte mêle variations et similarités visuelles. Dans la miniature du Ms. Fr. 2606, le duo royal est figuré au centre de la composition, ce qui n'est pas forcément le cas des amants du Ms. Fr. 22545 qui apparaissent en décalage par rapport à symétrie centrale constituée par les corbeaux. En revanche, Coronis et son ami sont autant isolés que les rois. Les deux couples s'enlacent également de façon semblable et, comme Philippe le Bel, la dame dépasse en taille en taille son amant. Le roi de France est, en effet, montré en tant que seigneur politique d'un souverain devenu son vassal. Quant à Coronis, elle est l'héroïne d'un mythe recevant, le temps d'un baiser, l'amour d'un « *damoisel* » anonyme.

Politique ou amoureux, le baiser scelle un engagement. Si le rituel d'hommage courtois modifie la nature des devoirs propres au cérémonial féodo-vassalique dont il s'inspire, le baiser échangé par le seigneur et son vassal ou la dame et son amant, implique fondamentalement un serment

de fidélité. En ce qui concerne les codes et les gestes observables dans les représentations de ces scènes, nous constatons que l'un des deux personnages formant le couple est parfois doté d'une taille supérieure. Ce type de codification est certainement utilisé par le miniaturiste pour montrer l'importance de la position sociale du personnage [Figure 71] ou le rôle majeur qu'il joue dans le récit d'origine [Figure 72]. Lorsque les deux membres du couple sont de taille semblable [Figure 70], nous pouvons supposer que le baiser conduit à un rapport plus égalitaire, du moins en ce qui concerne l'analyse visuelle de l'œuvre. La dame mis en image, entretient ainsi de nombreuses caractéristiques avec la figure du roi, que ce soit du point de vue de la posture, de l'étreinte, mais aussi du don et de la réception du baiser. Elle inspire le désir de l'amant mais s'illustre également en tant que suzeraine de sa promesse d'amour.

2) Le baiser de conciliation intime, entre autorité et rapports égalitaires

À la fin du Moyen Âge, le baiser sur la bouche est encore considéré dans les accords et les traités comme un acte de réconciliation. Public ou privé, il reste un argument à charge lorsque la paix à été brisée[997]. Outre le symbole de paix qu'il représente auprès des Grands, rois et seigneurs, mais aussi plus humbles clercs et bourgeois, ce geste est également recommandé dans la sphère intime du mariage. Certains auteurs médiévaux se réfèrent même à d'anciennes pratiques conservées par les écrits antiques. Plusieurs lettrés humanistes, à l'image de Nicole Oresme ou Raoul de Presle, se livrent à une traduction commentées et enrichies de ces textes. À l'origine destinés à de riches commanditaires, de telles versions glosées connaissent une plus vaste diffusion. Comme le précise Didier Lechat, il s'agit de rendre accessible au plus grand nombre les leçons de gouvernement, mais aussi les exemples de bonne conduite des Anciens[998]. Il en va ainsi pour la traduction des *Faits et Dits mémorables* de Valère Maxime, commencée par Simon de Hesdin en 1375 et achevée en 1401 par Nicolas de Gonesse. Sur les neuf ouvrages que compte le recueil antique, les livres IV et VI ont un chapitre consacré au couple. Le chapitre VI du Livre IV est, par exemple, dédié à l'amour conjugal chez les Romains, puis chez les étrangers. Le chapitre VII du Livre VI traite, quant à lui, de la fidélité des femmes envers leurs époux. Ces anecdotes fournissent un réservoir d'*exempla* liée à une conception morale du savoir. En transposant le texte-source du latin vers le français, Simon de Hesdin le complète de

[997] OFFENSTADT Nicolas, *Faire la paix au Moyen Âge : Discours et gestes de paix pendant la Guerre de Cent Ans*, Paris, éditions Odile Jacob, 2007, p. 209
[998] LECHAT Didier, « Sort et présentation des traductions de Valère Maxime aux XV^e^ et XVI^e^ siècles », dans GUERET-LAFERTE Michèle, POULOUIN Claudine (dir.), *Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au XVIII^e^ siècle*, Paris, éditions Honoré Champion, 2012, p. 56

déclarations et d'additions, selon une démarche de compilation mimétique[999]. Dans le Livre II consacré aux anciennes coutumes, le premier chapitre abordant les cérémonies du mariage et des devoirs envers les parents nous intéresse en partie. Afin de citer sa traduction médiévale, nous nous appuierons sur une version imprimée du texte de Simon de Hesdin et Nicolas de Gonesse, publiée par Antoine Vérard en 1500 et conservée à la Bibliothèque nationale de France (RES-Z-209). Après avoir fait cas des coutumes relatives à la cérémonie du mariage, d'un exemple de divorce et de l'honneur des femmes, le chapitre aborde la question de la dispute entre époux. L'auteur médiéval reste tout d'abord fidèle à la description de Valère et mentionne qu'il « *avoit ung temple d'une déesse qui estoit nommee Viriplaca ; et quant ung homme et une femme mariés estoient courroucés ensemble et ils vouloient parler l'ung a l'autre en celluy temple la paix estoit faicte tantost* »[1000]. Cette déesse, dont le temple est situé sur le mont Palatin, a pour réputation d'apaiser les maris. Simon de Hesdin précise alors combien il est important pour le couple en désaccord de « *moult honorer* » Viriplaca car elle « *garde de la cotidienne paix en la maison* » et préserve les hommes « *a leur manières et aux femmes a leur honneur* »[1001].

Parmi les nombreuses copies de la traduction médiévale des *Facta et dicta memorabilia*, le manuscrit de dédicace à Charles V (Ms. Fr. 9749 conservé à la Bibliothèque nationale de France), nous intéresse particulièrement. Cet exemplaire parisien daté de 1375 fut reproduit par l'un des copistes attitrés de Charles V, Henri de Trevou. Il comprend un riche programme iconographique s'arrêtant au livre IV, exécuté par le Maître du Couronnement de Charles VI, en collaboration avec le Maître du Policratique. La miniature située au fol. 80 du volume figure la scène de dispute et de réconciliation entre époux, décrite dans le Livre II [Figure 73]. Des brins de vigneture en or émergent du bord droit de l'image. La composition elle-même se divise en deux registres bien distincts. Sur celui de gauche, l'esquisse d'un sol délimite l'espace de la scène, devant un fond ornemental rouge quadrillé d'or et rythmé par un décor floral. Un couple en semi-grisaille est représenté au premier plan. À droite, un homme mécontent brandit un gourdin en direction de son épouse. L'arme franchit même la bordure séparant les deux registres. Peut être l'artiste a-t-il voulu souligner ici la violence du geste. Face à lui, la femme plus petite et vêtue d'une robe simple, regarde son époux avec anxiété. Le geste de retrait qu'elle effectue de la main gauche est, par ailleurs, significatif d'un état de crainte. Confronté à la scène

[999] *Ibid*., p. 56-57

[1000] *Valere le grant. [Les neuf livres de Valère le Grant, translatez du latin en françois par très-révérend maistre Simon de Hesdin,... et achevez par Nicolas de Gonesse,...],* A. Vérard (Paris), 1500, Paris, BNF, RES-Z-209, Livre II, chap. I

[1001] *Ibid*. Simon de Hesdin conclu même en précisant qu'il « *vouldroie qu'il y eust a Paris ung tel temple* ».

de dispute, le second registre met en avant sa résolution. La mention du temple présente dans le texte-source et sa traduction semble avoir été occultée par le miniaturiste qui reproduit un simple sol en grisaille pour délimiter l'espace de la représentation. L'arrière plan est, cette fois-ci, constitué d'un damas ornemental rouge, bleu et or. Le contenu textuel de l'*exempla* ne précise cependant pas de quelle manière le couple se réconcilie. En l'absence d'une telle description, le Maître du Couronnement de Charles VI scelle leur accord par un baiser. À gauche du registre, l'époux et l'épouse sont enlacés, bouche contre bouche. L'homme étreint sa femme tout en avançant sa jambe droite. Ce geste qui l'amène à rompre une distance est aussi significatif de son assurance. L'épouse partage le baiser et enlace en retour son mari. Elle apparaît cependant plus en retrait. Sur la droite, un autre personnage féminin est représenté, vêtu d'une cotte de plus noble facture et coiffé de *tremplettes*. Il s'agit certainement de la déesse Viriplaca qui inspire la paix au couple. Elle observe les époux tout en pointant un index vers le haut. Comme le rappelle François Garnier, ce geste traduit la volonté d'un pouvoir qui ordonne[1002]. La déesse induit ici le couple à se réconcilier, afin de maintenir l'harmonie conjugale et familiale.

La Bible contient un épisode de réconciliation emblématique entre Jacob et son frère Esaü, fils de Rebecca (Genèse 33.1-17). Désireux d'obtenir le droit d'aînesse de son aîné Esaü, Jacob manque de le tuer et se voit contraint de fuir chez son oncle Laban. Il y est asservit durant vingt ans, mais parvient cependant à épouser les filles de Laban, Léa et Rachel, ainsi que leurs servantes. À présent à la tête d'une famille nombreuse, Jacob décide de rentrer au pays de Canaan, sa patrie. Sur le chemin, il combat un ange et prend pour nom Israël. À son retour, il se réconcilie enfin avec son frère Esaü en lui rendant hommage. La scène est représentée au fol.11 du ms. 107, un livre d'Heures français, enluminé au début XVI^{e} siècle et actuellement conservé à la Bibliothèque municipale d'Amiens [Figure 74 (comparative)]. Cette miniature marginale montre Esaü et Jacob au centre d'une assemblée en extérieur. Des troupeaux d'ânes, de brebis et de vaches occupent l'arrière plan, en tant que présents de Jacob à son frère. À gauche, Esaü s'avance pour embrasser Jacob sur les lèvres, tout en l'étreignant. Sa jambe droite avancée rappelle l'attitude de confiance adoptée par l'époux du Ms. Fr. 9749. Néanmoins, ce geste traduit surtout ici une idée de mouvement. Richement vêtu, Jacob accueille son frère à bras ouverts et partage son baiser.

Quel que soit l'initiateur du baiser de paix, la signification réconciliatrice du geste mis en image semble gommer les rapports de domination. Dans la miniature des *Faits et dits mémorables*, le

[1002] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique*, *op.cit*., p. 167

mari courroucé qui brandit son gourdin, est aussi d'une taille supérieure à son épouse. En revanche, lorsqu'il échange le baiser de réconciliation à gauche du second registre, il apparaît aussi grand que sa femme. Ainsi, les deux acteurs du baiser de paix scellent à égalité une union nouvelle.

Comme bien d'autres miniatures du volume, l'image du fol. 80 constitue un moyen d'indexation permettant au lecteur-spectateur de se repérer visuellement dans un ouvrage qui n'est pas nécessairement dédié à une lecture exhaustive. Selon Didier Lechat, un tel programme iconographique est même très révélateur des nouveaux modes d'appréhension de la culture antique[1003]. Le baiser de paix conjugal conduit à la résolution d'un conflit intime dont l'enjeu est moins affaire d'un choix amoureux que de stratégies familiales. Dans la littérature, le mariage est, en partie, associé à la *cupiditas*, symbolisée par le mari jaloux qui fait montre d'une attitude violente au sein des représentations. L'idéologie courtoise pointe alors certaines caractéristiques de cette pratique sociale pour lui donner un sens négatif et créer son antithèse positive[1004].

Les représentations du baiser amoureux à la fin du Moyen Âge répondent tout d'abord à une gestuelle codée, héritée du rituel d'hommage politique et des usages de conciliation intime. Comme l'hommage, le baiser participe d'un rite initiatique et social existant comme moyen d'atteindre certaines fins[1005].

Mis en avant dans les images, le baiser est parfois absent des textes sur lesquels s'appuient certaines interprétations visuelles. La reproduction de ce geste peut s'accorder au choix du commanditaire ou correspondre à un parti pris artistique fidèle à la tradition figurative. Quelle que soit la raison de son apparition, le baiser sur la bouche offre au miniaturiste le moyen d'officialiser, en un instant clé, un serment de loyauté ou une entente pérenne. L'exécution de ce geste au centre de la composition [Figures 70 et 71] renforce d'autant plus son importance symbolique. Cette première étude révèle que l'initiative du baiser vient souvent de l'amant désireux d'obtenir les faveurs de sa dame [Figure 70] ou du vassal scellant son engagement diplomatique [Figure 71]. Afin de mieux comprendre la nature des rapports égalitaires ou hiérarchiques régissant le couple, il est nécessaire d'observer quels codes visuels dominent les représentations. À l'image des époux, l'amant et sa bien-aimée sont parfois de même taille

[1003] LECHAT Didier, « Sort et présentation des traductions de Valère Maxime aux XV^e^ et XVI^e^ siècles », *op.cit.*, p. 59

[1004] GUERREAU-JALABERT Anita, « Amour et chevalerie : un idéal social », dans *« Plus est en vous » : images de la femme au Moyen-Âge (XIIIe-XVe siècle)*, *op.cit.*, p. 22

[1005] GODELIER Maurice, *L'idéel et le matériel, op.cit.,* p. 222

[Figures 70 et 73]. Néanmoins, un écart en faveur de la dame est aussi visible dans les images d'étreinte amoureuse, inspirées par les scènes de baiser vassalique [Figures 71 et 72]. Dame et seigneur partagent cet aout sur leur impétrant intime ou politique. Si la nature des services exigés diffère dans les deux registres, la position qu'occupent ces figures est visuellement semblable.

II- L'image des amants courtois embrassés : reproduction et signification gestuelle

Le baiser sur la bouche n'est cependant pas systématiquement influencé par une relation de vassalité. Source de *déduits* et de plaisirs sensuels, il peut être vu, selon la doctrine courtoise du sud, comme l'apothéose du rapport amoureux qui provoque la plus haute félicité. Chez les trouvères du nord, en revanche, le baiser n'est qu'une étape vers l'intimité finale partagée avec la dame[1006]. Yannick Carré souligne néanmoins que dans les deux cas, le baiser rituel scelle l'acceptation de la relation amoureuse. Il a valeur de pacte et unit physiquement comme symboliquement les amants par le lien de l'amour[1007]. Notre prochain corpus visuel repose sur des manuscrits issus de la littérature allégorique, théâtrale et arthurienne. À travers l'étude des codes gestuels et des postures adoptés par le couple courtois, il s'agit d'analyser la situation de la dame, son rapport au masculin et sa corporéité dans l'exercice de ce *déduit* rituel. De même, il nous apparaît nécessaire de comprendre comment la répétition de certains caractères formels présents dans les images du baiser influence une codification fictionnelle mais aussi sociale de l'amour au Moyen Âge.

1) Une forme gestuelle de réciprocité et d'égalité

a) La demoiselle de Mailly, une figure de la noblesse en situation de baiser courtois

À la fin du Moyen Âge, les représentations du baiser amoureux mettent en scène les corps des amants dans des attitudes symboliques, parfois vouées à un schéma de répétition. Michael Camille rappelle que ces images servent souvent à cimenter des liens sociaux réels. Les couples semblent appartenir au même milieu. Ils sont soit des nobles, soient des vilains frustres et non courtois[1008]. Un exemplaire de psautier picard conservé à la Bibliothèque nationale de France

[1006] VERDON Jean, *L'amour au Moyen Age : La chair, le sexe et le sentiment, op.cit.*, p. 132-134
[1007] CARRE Yannick, *Le baiser sur la bouche au Moyen-âge, op.cit.*, p. 71
[1008] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge, op.cit.*, p. 137

sous la cote Ms. Lat. 10435, contient un grand nombre de représentations courtoises impliquant des personnages de l'aristocratie. Dans ce luxueux volume, enluminé vers 1290-1300 à Amiens, les miniatures et les initiales historiées interprètent des scènes de l'Ancien testament. Sur chaque feuillet, le texte du psautier est délimité par un cadre. Un espace situé près du bord inférieur est dédié à la représentation de drôleries, de créatures hybrides ou de scènes galantes impliquant des seigneurs et des femmes de l'aristocratie du XIII^{e} siècle. Ces personnages sont majoritairement identifiables grâce à leurs noms d'origine artésienne, indiqués par une rubrique rouge en marge de l'enluminure. Beaucoup d'appellations sont féminines, même si quelques seigneurs tels Jean de Lens, Jean de Lille ou Gérard de Sorel, sont mentionnés. Les prénoms des femmes sont également rares, à l'exception de ceux d'Agnès de Hanin, Maroie le Bele, Marote de Hamel, Agnès de Montigny et Jeanne de Faillouël. Le manuscrit compte, en revanche, onze dames et dix-huit demoiselles associées à leur nom de famille respectif. Nous recensons, au sein du volume, pas moins de trente-six scènes courtoises, toutes indépendantes avec le contenu textuel du psautier. Femmes et seigneurs y deviennent des dames et des amants, s'adonnant à plusieurs exercices galants comme l'hommage, le couronnement amoureux, le jeu d'échecs, la danse ou encore le baiser. Une représentation de baiser courtois nous intéresse particulièrement pour cette étude. Située sur la partie inférieure du fol.44, elle implique la demoiselle de Mailly et son ami [Figure 75].

Les deux personnages prennent part à deux scènes bien distinctes, séparées par un simple feuillage. En dehors de ceci, nul élément végétal ou architectural ne délimite l'espace dans lequel ils évoluent. Leurs pieds reposent directement sur le bord inférieur du cadre. À gauche, la demoiselle arbore une robe rose ainsi qu'une coiffe ornée d'un voile et complétée par un gorget. L'usage de cet ornement est, par ailleurs, fréquent chez les femmes de la noblesse du XIII^{e} siècle. Elle fait face à son amant vêtu d'une tunique bleu et agenouillé. Les mains jointes et les yeux levés vers sa dame, il reçoit d'elle un *chapel* qu'elle place directement sur ses cheveux bouclés. L'homme imberbe apparaît jeune et d'un âge similaire à celui de la demoiselle. À droite, la seconde scène montre une suite logique au rituel de l'hommage, dans laquelle le couple s'adonne à l'*osculum* amoureux. Les deux amants s'étreignent et partagent un baiser, bouche contre bouche. Ils enlacent leurs bustes dans un geste commun, même si une partie de leur corps est encore tenue à distance. Parmi les nombreux personnages de la noblesse artésienne représentés dans ce manuscrit, la plupart sont rattachés à une identification nominative. Ici, nulle inscription ne permet de connaître la famille de la demoiselle. En revanche, l'enlumineur à représenté un écu entre les deux figures. Cet écu contient les armoiries de la Maison de Mailly : d'*or à trois maillets de sinople*. Un deuxième écu armorié, situé entre

les deux scènes et désormais illisible, permettait sans doute d'identifier l'ami de la demoiselle. Un seigneur de Mailly est également représenté sur la partie inférieure du folio ouvrant le volume. Revêtu d'une armure complète et d'un heaume d'or, il monte un cheval arborant un caparaçon doré, orné de maillets rouge. Il s'élance, armé d'un écu et d'une lance, contre un autre seigneur à cheval, peut être un membre de la famille des Clary[1009]. Les deux cavaliers s'apprêtent à croiser leurs armes dans l'exercice de la joute. Une nouvelle fois, le seigneur de Mailly est seulement identifiable grâce à son emblème figuré sur le caparaçon de sa monture. Sa présence au fol. 1 du manuscrit pourrait cependant révéler l'importance sociale qu'accorde l'enlumineur à la Maison de Mailly. La demoiselle du fol. 44 est, à nouveau, représentée au fol. 96v en train de supplier son ami. Ses armoiries permettent, ici encore, de l'identifier. Un nom complet apparaît cependant au fol. 147, celui de Gillote de Mailly. Peut-on associer la demoiselle à Gillote ? Rien ne laisse pourtant supposer qu'une seule femme de la Maison de Mailly ait été dépeinte au sein du manuscrit. Cela conduit cependant à l'hypothèse d'une identification plus approfondie et d'ores et déjà autorisée par la lecture des armoiries. Le baiser partagé par la demoiselle et son ami au fol. 44 accompagne un geste d'étreinte, exécuté en parfaite concordance par le couple. Si les corps ne se sont pas entièrement rejoints, la posture convergente des jambes appelle à un mouvement engendré par l'attraction amoureuse. Une distance plus prononcée des corps est également observable dans le baiser qu'échangent la demoiselle du Vivier et son ami (fol. 108) [Figure 76 comparative]. Les jambes restent, cette fois-ci, très éloignées l'une de l'autre, par opposition aux visages qui s'unissent[1010].

Par sa mise en situation courtoise, la femme issue de l'aristocratie devient ici une dame aimée, promue autant au statut d'objet du désir que d'actrice des loisirs courtois. Lorsque son nom n'est pas indiqué en rubrique, elle est pourtant socialement identifiable grâce à la présence de ses armoiries au sein de l'enluminure. Au-delà des règles émanant du rituel de l'hommage, il apparaît difficile d'affirmer, à partir d'une simple observation visuelle, qui de l'homme ou de la femme représentés sur la seconde scène du fol. 44, est l'initiateur du baiser. Les postures et les gestes accompagnant l'acte semble relever d'une même volonté, d'un même but, qui place les amants-acteurs de l'échange en situation d'égalité.

[1009] Selon les notices de la BnF.

[1010] Le visage de la demoiselle du Vivier semble, néanmoins, avoir été volontairement effacé depuis la parution du manuscrit.

b) Jeunesse et son ami, le corps des amants en miroir

Le baiser devient également un plaisir aristocratique quand il rassemble des entités fictionnelles, à l'image de Jeunesse et de son ami. Cette figure allégorique est évoquée dans les quatre mille premiers vers du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. Le narrateur débute le songe au printemps. Cheminant le long d'une rivière, il aborde un verger ceint de murailles sur lesquelles sont représentées dix allégories des vices. Le jardin clos est gardé par la blonde Oiseuse. Elle l'informe que le lieu est la propriété de Déduit et le laisse pénétrer dans le verger. A l'intérieur, plusieurs jeunes gens dansent une carole dans une nature luxuriante (v. 635). Jeunesse est l'une des dix valeurs allégoriques représentantes de la courtoisie qui s'ébattent au cœur du jardin. Le narrateur l'introduit au vers 1256. Il la décrit « *au vis cler, riant,/ Qui n'avoit encore onc pasez,/ Si com je cuit .xii anz d'asez* »[1011]. En raison de son très jeune âge, elle est encore naïve et n'est animée d'aucune mauvaise intention. Au contraire, « *moult ere envoisie et gaie,/ Car joene chose ne s'esmaie/ Fors de jouer, bien le savez* »[1012]. Jeunesse est accompagnée de son ami, très familier avec elle, « *An tel guise, qu'il la besoit/ Toutes les foiz qu'il li plesoit* »[1013] devant tous les danseurs de la carole. L'ami de Jeunesse est présenté comme « *joenes et biaus,/ Si iere bien d'autel aage/ Com s'amie et d'autel corage* »[1014]. Non honteux de partager de nombreux baisers, ils disposent donc d'un âge et d'un caractère identiques. Tous deux sont, à l'image des autres acteurs de la carole, de « *Franches genz et et bien enseignies/ Et gent de bel afaitement/ Estoient tuit communement* »[1015]. Nul vilain ne se confond aux invités du verger d'amour. Les danseurs sont, les uns comme les autres, bien élevés et de bonne société. Selon René Louis, le personnage de Jeunesse offre, après Oiseuse, une nouvelle image de la jeune fille aimée[1016].

L'une des représentations de Jeunesse figure notamment dans le ms. 1126 conservé à la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris. Ce manuscrit parisien, enluminé vers 1350-1360 contient, au fol. 8, une interprétation visuelle de la singulière parade amoureuse [Figure 77]. La miniature est précédée d'une courte rubrique mentionnant simplement « *Jeunesce pourtraite* ». Comme il est souvent observable au sein volumes conçus entre le milieu et la fin du XIV^{e} siècle, les marges sont décorées de brins de vignetures dorés, émergeant le long de baguettes ou directement du cadre de l'enluminure. Le fond bleu ornemental de la composition révèle une

[1011] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, *op.cit.*, p. 102, v.1257 à v.1259.
[1012] *Ibid*., v.1262 à v.1264.
[1013] *Ibid*., p. 104, v.1266-1267.
[1014] *Ibid*., v. 1273 à v. 1275.
[1015] *Ibid*., v. 1279 à v. 1281.
[1016] LOUIS René, *op.cit*., p. 51

répétition de motifs géométriques quadrangulaires. Nul autre repère que les bordures de l'image ne permet de limiter les deux personnages dans l'espace. À gauche est représentée Jeunesse, vêtue d'une robe rose. Sa chevelure blonde n'est pas enserrée dans une coiffe mais laissée libre comme un rappel de son jeune âge. Elle se penche pour étreindre son ami. Ce dernier arbore un surcot à coudières, agrémenté d'un chaperon rouge rabattu. Ses cheveux blonds frisés et son absence de pilosité faciale indiquent également sa jeunesse. Dans un même mouvement, il enlace sa dame. La position adoptée par les amants amène cependant à réflexion. Comme chez les amants du Lat. 10435 [Figure 75], les corps sont en majorité éloignés l'un de l'autre. Seuls leurs bustes sont réunis par le geste d'étreinte. Ici, les bouches ne se sont pas encore rencontrées pour sceller le baiser mais les visages se tendent. Les deux personnages avancent une jambe opposée, l'un vers l'autre, même si le mouvement paraît davantage prononcé chez l'homme. Les pieds de ce dernier franchissent même le bord inférieur de la miniature.

Cette gestuelle masculine est également observable sur un coffret en ivoire, réalisé à Paris durant le premier tiers du XIV^{e} siècle et conservé à Paris, au Musée du Louvre [Figure 78 (comparative)]. Le long côté arrière du coffret révèle quatre registres séparés par des ferrures. Les scènes sont issues du début de l'Histoire de Perceval le Gallois. Le premier registre montre Perceval confiant à sa mère son souhait d'être chevalier. Le deuxième registre représente cette dernière en train de tomber en pamoison au-dessus d'un pont-levis. Désormais seul, Perceval chevauche. Le quatrième registre met en avant sa rencontre avec une pucelle. Encore frustre et vêtu de l'accoutrement rustique que lui a cousu sa mère, Perceval extorque à la jeune fille un baiser. L'artiste représente l'entrevue sous les drapés d'une tente. Perceval progresse vers la pucelle en avançant fermement sa jambe droite. Dans un même temps, il pose une main sur sa joue et colle ses lèvres aux siennes. Ses hanches courbées sont encore éloignées de la jeune fille mais en alliant le geste du baiser au mouvement de la jambe, il semble écraser la figure féminine contre le bord droit du registre. La main posée sur la joue traduit ici une idée de possession, que la pucelle, contrainte, tente de rejeter en saisissant le poignet de Perceval[1017].

L'ami de Jeunesse représenté dans le ms. 1126 n'adopte guère de posture agressive. Sa jambe avancée traduit un enthousiasme amoureux partagé. Il pourrait même s'agir d'un pas de danse, auquel la jeune dame répond en miroir. Les corps, jusqu'alors distants, se réunissent pour s'ébattre dans la carole et sont figés à l'instant où le couple va affirmer son amour au moyen d'un baiser. Le siège même de l'étreinte est mis en évidence par l'artiste au centre de la

[1017] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique*, *op.cit*., p. 199

composition. Si le récit de Guillaume de Lorris mentionne que l'homme est initiateur du baiser, l'artiste ne dépeint pas de rapports hiérarchiques.

Jeunesse est une allégorie à l'image de la *reverdie* printanière, celle du « *temps amoreus plein de joie* » (v. 48) par lequel la nature renaît après le silence de l'hiver[1018]. Elle est l'incarnation de l'euphorie et de cet âge spécifique à l'amour où les jeunes gens s'échangent des baisers en toute insouciance. Cet éloge de la jeunesse rieuse entre aussi, selon René Louis, en contradiction avec la spiritualité chrétienne de l'époque patristique et médiévale, qui ne cesse d'encourager le modèle de l'homme âgé plein de sagesse. L'idéal littéraire porté par la jeune fille et son compagnon de jeu conduirait ainsi à une revanche de l'hédonisme antique sur l'ascétisme médiéval[1019].

La dame et la femme imaginée en actrice du jeu courtois sont parfois représentées de taille similaire à celle de leur amant. Les gestes et les postures qui accompagnent le baiser amoureux montrent un couple animé par un même penchant. Cette codification formelle traduit un écho visuel où le masculin et le féminin sont impliqués dans une relation égalitaire.

2) Variantes et répétitions des caractères formels dans les représentations du premier baiser de Lancelot et Guenièvre

a) Galehot, un entremetteur au sommet de la trinité amoureuse

La représentation de baisers appelant une réciprocité gestuelle, est caractéristique d'une tradition visuelle courtoise, qui influence l'interprétation de certains récits fictionnels. Outre la littérature allégorique, la Matière de Bretagne recèle d'évènements durant lesquels des personnages se rencontrent et scellent leur amour au moyen d'un baiser. L'une des rencontres amoureuses les plus emblématiques de la littérature arthurienne, est le premier rendez-vous de Lancelot et de Guenièvre, relaté dans le *Lancelot en prose*. Pour étudier cet épisode, nous nous appuierons sur le huitième tome de l'édition critique d'Alexandre Micha qui couvre les aventures du cycle depuis la guerre de Galehot contre Arthur, jusqu'au deuxième voyage de Lancelot en Sorelois. À l'occasion de la guerre contre Galehot, un segment de quatre-vingt-dix pages évoque tant la fureur des combats que la rencontre courtoise. Cette portion du récit enchaîne donc deux thématiques rebelles à l'entrelacement, les batailles et les passions[1020]. La

[1018] STRUBEL Armand, « L'apprentissage de la passion », dans CAZENAVE Michel, POIRION Daniel, STRUBEL Armand, ZINK Michel, *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 145
[1019] LOUIS René, *op.cit.*, p. 51
[1020] COMBES Annie, *Les voies de l'aventure, op.cit.,* p. 443

guerre débute lorsqu'Arthur vient au secours de la dame des Marches dont Galehot a envahi la terre. Malgré la présence de Gauvain à leur côté, les forces du roi n'emportent pas la première bataille. Le chevalier prisonnier de la dame de Malehaut, qui n'est autre que Lancelot gardant son identité secrète, obtient de sa geôlière qu'il participe aux combats. En armes vermeilles, il soutient le camp d'Arthur et se distingue lors de la journée. Après une courte trêve de quelques jours, Galehot attaque Arthur avec des effectifs bien supérieurs. Sur invitation des dames qui l'observent, Lancelot se lance de nouveau en pleine mêlée, suivi de six chevaliers d'Arthur. Au terme des échanges, il se trouve mis en difficulté par la mort de son cheval. Galehot l'accoste alors et lui propose son hospitalité. Le chevalier accepte, à condition que son hôte crie merci à Arthur quand il le lui demandera. Le lendemain, Galehot tient ses engagements et se rend à Arthur. Toujours protégé par le secret de son nom, Lancelot attise, par ses faits héroïques, la curiosité de la reine qui est impatiente de le rencontrer. Galehot organise une entrevue à laquelle Lancelot accepte de prendre part, malgré sa crainte d'être reconnu. Un soir, dans un bosquet planté d'arbrisseaux, Galehot s'adresse à Guenièvre : « […] *je vous pri que vos li donés vostre amour et que vous le prenés a vostre chevalier a tous jours et devenés sa loiax dame a tous les jors de vostre vie, si l'avrés fait plus riche que se vous li douniés tout le monde* »[1021]. La reine accepte « *que il soit tous miens et je soie toute sieue* »[1022]. Galehot la remercie et suggère un moyen de prouver son engagement : « *dont le baisiés devant moi par commenchement d'amor vraie* »[1023]. Guenièvre hésite tout d'abord, craignant que d'autres personnes occupant le pré deviennent témoins de son acte. Elle précise néanmoins que « *s'il volt, je le baiserai moult volentiers* »[1024]. Lancelot, fort *esbahis*, ne parvient qu'à la remercier. Le trio s'éloigne et fait semblant de deviser. Voyant que Lancelot n'ose aller de l'avant, la reine « *le prent par le menton et le baise devant Galahot assés longuement que si la dame de Malehot seit qu'ele le baise* »[1025]. Plus tard, la dame de Malehaut confie à Guenièvre que le chevalier n'est autre que Lancelot, jadis son captif. La reine organise alors une rencontre amoureuse entre Galehot et la dame de Malehaut. Lorsque tous trois sont réunis, Guenièvre prend les mains de Galehot et de la dame et discoure[1026] tant en leur faveur qu'ils « *s'entrebaisent* » à leur tour.

[1021] *Lancelot, Roman en prose du XIII^e siècle,* tome VIII, éd. MICHA Alexandre, Genève, Librairie Droz, 1982, p. 114-115
[1022] *Ibid.,* p 115
[1023] *Ibid.*
[1024] *Ibid.*
[1025] *Ibid.,* p. 115-116
[1026] « *Sire chevaliers, je vous doins a ceste dame com vrai ami loial de cuer et de cors. Et vous, dame, doig je a cest chevalier comme vraie amie et loiale de toutes vraies amors*. », *Ibid.,* p. 124

Le premier baiser de Lancelot et Guenièvre est un thème largement représenté dans les riches volumes enluminés reprenant le cycle du *Lancelot en prose*. Le Ms. 805, manuscrit amiénois conservé à la Pierpont Morgan Library de New York, contient une interprétation de l'épisode au fol. 67 [Figure 79]. Conçue vers 1315, la miniature est encore influencée par les codes stylistiques du siècle précédent. Sa composition repose sur deux registres qui se démarquent par la différence de fonds et d'éléments. À gauche, au-devant d'un fond en or uni, Lancelot, Guenièvre et Galehot sont représentés assis sur un banc. Si le texte campe la scène du rendez-vous au milieu d'un bosquet, la nature est absente du registre. Les éléments naturels sont, en revanche, mis en évidence à droite de la composition, où une prairie semée de touffes d'herbes et arbrisseaux s'élève au-devant d'un fond rouge quadrillé. Le couple du premier registre est positionné de part et d'autre de Galehot qui supervise l'acte. Vêtu d'une tunique bleue au chaperon rabattu, Lancelot se penche vers la reine pour recevoir d'elle un baiser. Guenièvre arbore un surcot rose sans manches, ainsi que sa couronne, posée au-dessus d'une coiffe à gorget. Son visage, tout proche de celui de Lancelot, ne l'a pas encore rejoint. Elle semble cependant attirer le chevalier en posant sa main gauche contre sa joue. Ce geste, fidèle à la description textuelle de l'épisode, est aussi un moyen pour l'artiste de montrer l'instant fatidique où les futurs amants vont sceller leur pacte d'amour. La position de Galehot au centre du registre soulève plusieurs choix d'interprétations. Galehot, ami fidèle de Lancelot, est l'entremetteur présidant à la rencontre. Le baiser qu'il provoque grâce à son discours dans le récit, éloigne l'acte d'une signification vassalique. Selon Yannick Carré, l'union tiendrait moins d'un rituel d'hommage que d'une cérémonie de mariage[1027]. Représenté ici au sommet d'un triangle amoureux, Galehot occuperait alors la position d'un prêtre, voire de Dieu le Père, s'il l'on s'accorde à une interprétation plus chrétienne[1028]. Le choix de l'attitude et des gestes du personnage est d'ores et déjà significatif du rôle qu'il exerce dans le texte en prose. De sa main droite, orientée paume ouverte vers l'extérieur, il encourage les amants à s'embrasser. Son bras gauche reposant sur le dos de Guenièvre, traduit une manière de la protéger mais aussi de conforter son action. Il tourne la tête vers la droite, en direction du second registre où trois personnages devisent, assis dans un pré semé d'arbres. Le sénéchal semble inquiet à l'idée que le rendez-vous secret qu'il préside ne soit découvert. C'est pourtant bien lui qui figure à droite du trio, vêtu de sa même tunique bleu sombre, en conversation avec la Dame de Mahehaut et la Dame Lore de Carduel. Le miniaturiste confronte donc deux temps du récit, tout en donnant sensiblement l'apparence que six personnages évoluent au cœur d'un même évènement.

[1027] CARRE Yannick, *Le baiser sur la bouche au Moyen-âge, op.cit.*, p. 68
[1028] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge, op.cit.*, p. 137

Galehot accompli sa fonction la plus importante au sein du premier registre. Il préside, de sa hauteur, la première union de Lancelot et Guenièvre, l'instant qui fait basculer la reine et le chevalier dans l'adultère. En son centre et au centre même de la composition, les bouches s'apprêtent à sceller le baiser. Comme nous avons déjà pu l'observer sur la représentation de Jeunesse et de son ami notamment [Figure 77], les corps sont, en partie, éloignés l'un de l'autre. Seuls les bustes et les visages s'étreignent. Si cette posture est sans doute choisie par l'artiste du ms. 1126 pour suggérer un élan amoureux inspiré par la carole, le miniaturiste du Ms. 805 semble davantage interpréter la nécessaire discrétion dont font preuve Lancelot et Guenièvre en échangeant leur baiser. La position identique dans laquelle tous deux s'unissent peut signifier un rapport d'égalité. Néanmoins, l'initiative du geste, la main posée sur la joue du chevalier, revient à la reine. Encouragée par les manœuvres de Galehot qui s'impose en tant que sujet central, elle n'en demeure pas moins actrice de la représentation et du rituel amoureux.

b) Expressivité gestuelle et définition des actants dans la miniature du Ms. Fr. 118, fol. 219v

Le premier rendez-vous de Lancelot et Guenièvre est un épisode littéraire influencé par la casuistique courtoise. Dans la tradition poétique des troubadours, la dame prend l'initiative, tandis que l'amant est souvent représenté figé dans son adoration. Plusieurs miniatures issues de riches manuscrits du *Lancelot en prose,* mettent en scène Lancelot assit auprès de sa reine. L'un de ces volumes est compris dans une grande compilation parisienne de récits arthuriens, conservée à la Bibliothèque nationale de France sous la cote Ms. Fr. 117-120 et vendue à Jean 1er de Berry en 1404. Le Maître des cleres femmes de Jean 1er de Berry est le premier miniaturiste à travailler sur le manuscrit, successivement retouché par le Maître de Jouvenel des Ursins, le Maître de Jacques d'Armagnac et enfin, Evrard d'Espinques[1029]. Le deuxième volume de la compilation, ultérieurement fragmenté au XVIIe siècle, contient une version du *Lancelot en prose*, du folio 155 jusqu'au fol. 519v. La scène du rendez-vous amoureux est figurée au centre du fol. 219v [Figure 80]. De part et d'autre de la miniature, une rubrique rouge signale « *comment mesire lancelot baisa la royne genievre la premiere fois* ». Les personnages évoluent au-devant d'un fond damassé rouge, encore inscrit dans la tradition visuelle de la fin du XIVe siècle, jusqu'aux années 1400. L'herbe du pré, les rochers ainsi que les arbres constituant le décor végétal jouissent, en revanche, d'un certain naturalisme. La reconstitution de cet espace naturel, parfois proche de l'évocation d'un jardin clos, révèle le souci de fidélité

[1029] Section romane, Irène Fabry-Tehranchi, notice de "PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 00117-00120" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/45504

au texte dont fait preuve le miniaturiste, si ce n'est la volonté du destinataire bibliophile. Lancelot et Guenièvre sont représentés assis sur un même banc végétal, à droite de l'image. Vêtue d'une robe rose brodée d'or et doublée d'hermine, elle arbore aussi une couronne placée sur ses cheveux blonds coiffés en *tremplettes*. A ses côtés, Lancelot porte une houppelande verte. Ce choix du « vert gay », en accord avec celui de la végétation environnante, introduit la figure du chevalier dans le thème de la reverdie courtoise. Cette fois-ci, les nouveaux amants apparaissent unis dans un baiser. Si la rubrique laisse sous-entendre que Lancelot est à l'initiative du baiser, l'artiste demeure avant tout fidèle au récit. La reine pose sa main gauche contre la joue du chevalier. Au-delà de l'évocation textuelle de ce geste, deux interprétations données par François Garnier peuvent éclairer sa signification. Dans le contexte d'une relation amoureuse homme/femme, la main sous le menton d'autrui peut être la marque d'une profonde affection, incarnée dans l'amour courtois ou l'amour conjugal. Cette démonstration de tendresse prend, néanmoins, un tour péjoratif, lorsque les deux personnages sont animés d'une sensualité coupable et sont en proie à la tentation de luxure[1030]. Un siècle avant la production du Ms. Fr. 118, ce geste codifie déjà les rapports amoureux d'une aristocratie germanique, mise en scène dans le manuscrit zurichois du *Codex Manesse* (Cod. Pal. germ. 848). Sur les cent trente-sept miniatures en pleine page que compte le volume, le fol. 252 est occupé par la représentation du baiser échangé entre Herr Hug von Werbenwag et sa dame [Figure 81 (comparative)]. Le couple est assis sur un banc situé devant un lit. Tous deux partagent cet espace intime et s'adonnent à un acte consenti, comme en témoigne l'ouverture régulière du rideau au-dessus d'eux. Les gestes d'étreinte sont exécutés conjointement par le seigneur et la dame. Une main enlace l'épaule, tandis que l'autre vient se poser sur la joue de l'être aimé. Egaux dans leur rôle d'acteurs du baiser, les amants établissent un rapport licite, mis en valeur au centre de la composition.

De prime abord, le baiser de Lancelot et Guenièvre est à considérer sous un regard positif. En effet, les nouveaux amants se découvrent un amour sincère qui se révèle physiquement, par l'intermédiaire d'une main posée sous le menton. Néanmoins, Guenièvre est déjà couronnée et, de ce fait, épouse d'un autre. Son désir pour Lancelot devient alors un sentiment coupable. Derrière le couple se tient Galehot, vêtu d'une tunique bleu foncée brodée d'or. Comme dans l'image du Ms. 805, il occupe l'axe central de la représentation [Figure 79]. En cela, il isole la reine et le chevalier des trois dames assises à gauche de la composition. Le Maître des cleres femmes accorde une prime importance au rôle de l'entremetteur. La couleur de son vêtement

[1030] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge II : Grammaire des gestes*, *op.cit.*, p. 120-121

est aussi visible sur coussin où est assise la reine, ainsi que sur la robe d'une suivante du trio, peut être la dame de Malehaut, sa future promise. Il observe le couple avec bienveillance et pose une main sur l'épaule de Lancelot pour lui transmettre son encouragement. Le corps du chevalier est tout entier tendu vers sa bien-aimée, tandis que sa jambe droite se raidit, en extension oblique. Les plis de son vêtement, écartés en cet endroit, révèlent le collant blanc porté sous la houppelande. Selon Florence Colin-Goguel, la couleur blanche met en valeur la jambe et participe d'un canon esthétique chevaleresque, déjà prôné par André le Chapelain, selon lequel les chevaliers doivent naturellement disposer de jambes longues et fines[1031]. La tension extrême du membre peut évoquer la concentration et l'émoi qui traversent Lancelot au moment du baiser. Néanmoins, la forte expressivité du geste et le dévoilement de la jambe presque dénudée, pourraient autant signifier que l'artiste condamne une forme de transgression déjà introduite par le texte, l'adultère.

La scène du baiser est ici développée à droite de la composition. L'union s'accompagne moins d'une forte étreinte que de gestes délicats. La reine et le chevalier sont tous deux assis, à taille égale. L'attitude tendre de Lancelot frôlant le bras de sa bien-aimée, semble compenser l'ardeur contenue dans sa jambe raidie. Quoique discret, ce geste apparaît comme une réponse à l'initiative de Guenièvre grâce à laquelle naît la relation amoureuse, tant par l'image qu'à travers sa référence textuelle.

c) Reprises fidèles et mise en valeur d'une Guenièvre initiatrice

Les miniaturistes interprétant l'épisode du rendez-vous entre Lancelot et Guenièvre font ainsi preuve d'une importante fidélité au récit en prose, motivée par les attentes d'un commanditaire ou une bonne connaissance du texte. Certains de ces artistes bénéficient, à la fois, d'une culture littéraire et de la protection d'un mécène bibliophile. C'est le cas d'Evrard d'Espinques qui, au service de Jacques d'Armagnac, démontre le succès pérenne de la Matière de Bretagne, durant la seconde moitié du XV^{e} siècle. Peu avant 1470, il enlumine pour le duc de Nemours, une riche compilation de récits arthuriens, actuellement conservée à la Bibliothèque nationale de France sous la cote Ms. Fr. 112. Le manuscrit produit à Ahun, est découpé en trois tomes lors de sa restauration en 1980, trois volumes correspondant aux livres II à IV[1032]. Le premier tome contient une copie du *Lancelot en prose*, allant du fol.1, jusqu'au fol. 230. Le baiser de Lancelot et Guenièvre est représenté au fol. 101 [Figure 82]. La miniature est précédée d'une rubrique

[1031] COLIN-GOGUEL Florence*, L'image de l'Amour Charnel au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 123

[1032] Section romane, notice de "PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 00112" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/71983

rouge qui mentionne : « *comment messire lancelot du lac s'acointa premierement de la royne genievre et fut son chevalier et elle sa dame par les moyens de galehault* ». La scène se déroule en extérieur, dans un jardin clos par une haute palissade de bois, au-delà de laquelle s'élève un ciel azuré. Un arbre fruitier, situé au centre de la composition, sépare les deux groupes de personnages formés, à gauche, par Lancelot, Guenièvre, Galehot, et, à droite, par cinq dames de compagnie. Constitué des principaux sujets de la composition, le trio de gauche est représenté debout. La reine porte une robe doublée d'hermine et arbore une coiffe à bourrelets, surmontée d'une couronne. Les yeux à-demi clos, elle attire le visage de Lancelot dans un baiser en posant sa main droite sur sa joue. Vêtu d'un surcot court, le chevalier semble se blottir contre sa reine pour répondre à l'invitation amoureuse. Derrière lui, Galehot pose une main dans son dos afin de l'encourager. Un bleu foncé domine la palette de couleurs. On le retrouve notamment sur la robe de Guenièvre, le surcot de Lancelot et le chaperon porté par Galehot[1033]. Cette régularité chromatique paraît unifier le trio, déjà relié par une suite de gestes. Comme dans les images où ils adoptent une posture assise, Lancelot et Guenièvre font ici la même taille. La position des jambes du chevalier, pieds écartés et genoux collés, contraste cependant avec la stature droite de la reine. Penché vers sa dame, Lancelot semble vouloir se mettre à son niveau, à la fois aimant et respectueux de son autorité. Sa main gauche vient se poser délicatement contre le ventre de Guenièvre, répondant au geste d'invitation du baiser.

Les représentations de ce baiser emblématique de la littérature arthurienne mettent en avant un trio, au-delà du couple formé par le chevalier et la reine. Trois corps sont reliés par des gestes et paraissent ne former qu'un seul triangle amoureux qui évolue entre transmission rituelle et marque d'affection. Occupant parfois l'axe central de la composition mais toujours en contact avec les amants, Galehot exerce son rôle d'entremetteur et de fédérateur courtois, conformément à ses agissement dans le récit. La fonction de rassemblement se révèle même à travers la couleur bleu foncé de son vêtement qui orne ceux d'autres protagonistes [Figures 80 et 82]. Lancelot et Guenièvre échangent leur baiser tantôt assis [Figures 79 et 80], tantôt debout [Figure 82], mais souvent à taille égale. Les visages se rapprochent et les lèvres se frôlent sous l'influence d'un geste, la main posée sur le menton ou sur la joue, dont l'apparition est liée autant à une référence textuelle qu'à une tradition visuelle courtoise. L'initiative de ce geste revient à la reine. Toujours coiffée d'une couronne, son attribut d'autorité, Guenièvre est montrée en train d'accomplir l'action qui scelle le baiser et, fondamentalement, la relation amoureuse.

[1033] Au centre du groupe formé par les suivantes à droite de l'image, la dame habillée de ce même bleu pourrait être la dame de Malehaut.

3) La corporéité et l'identité de la dame dans le rituel du baiser

a) Interprétation d'un rôle féminin-objet dans une miniature du *Jeu de Robin et Marion*

La diversité des postures adoptées par les personnages impliqués dans le baiser amoureux, ainsi que le rapport au corps de l'autre, sont souvent partiellement évoqués, sinon absents des épisodes textuels. Les artistes peignant les scènes d'*osculum* rituel ou d'embrassades légères, imaginent alors des attitudes nouvelles qui font évoluer la signification du sujet mis en image. Lorsque le support littéraire est une pièce de théâtre, les dialogues engagent une série d'actions où l'interprétation prime sur les éléments de description. Un extrait du *Jeu de Robin et Marion,* pièce écrite par Adam de la Halle à la fin du XIII^{e} siècle, retient ici notre attention. L'œuvre appartient au genre du théâtre profane, qui apparaît au XIII^{e} siècle et désacralise l'ancien théâtre religieux[1034]. Selon Ernest Langlois, le clerc aurait pu produire la pièce vers 1288, lorsqu'il était au service du comte d'Artois dans le sud de l'Italie[1035]. Le *Jeu de Robin et Marion* est une pastorale dramatique inspirée du genre de la pastourelle mais en rupture avec sa forme narrative. Le thème est cependant respecté. Par une matinée de printemps, un chevalier fait la connaissance d'une jeune bergère qu'il tente de séduire. Le plus souvent, la jeune fille a un ami à qui elle veut rester fidèle, et repousse les avances du noble. Si elle s'obstine, le chevalier prend alors de force ce qu'il n'a pu obtenir par la persuasion. La pièce d'Adam de la Halle débute de la même façon avec la rencontre d'un chevalier et de Marion, la jolie bergère. Il lui offre son amour en usant d'un langage naturel, dépourvu de préciosité courtoise[1036]. Mais Marion aime Robin. Elle l'éconduit une première fois[1037] et raconte à son ami sa mésaventure. Robin retourne au village chercher quelques amis qui les aideront, au besoin, à repousser de nouveau le chevalier. Lorsque celui-ci repasse, Marion est néanmoins seule à se défendre contre ses tentatives. A l'oiseau qu'il lui offre, elle répond être déjà comblée[1038]. A force de persévérance, elle gagne le duel d'éloquence et le chevalier fini par abandonner sa poursuite, non sans mépris envers sa condition paysanne[1039]. Marion confirme cependant sa valeur morale qui n'est

[1034] RIBEMONT Bernard, *Le théâtre français du Moyen Âge au XVI^{e} siècle*, Paris, éditions Ellipses, 2003, p. 6-7
[1035] Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion, suivi du jeu du Pèlerin*, éd. Ernest LANGLOIS, Paris, Honoré Champion éditeur, 2008, p. IV
[1036] « *Bergiere, Dieu vous doinst boin jour* », *Ibid*., v.13.
[1037] Ce premier refus provoque la colère du chevalier qui affirme sa supériorité sociale : « *Chevaliers sui et vous bergiere* », *Ibid*., v. 88.
[1038] « *J'ai plus kier men froumage cras,/ Et men pain et mes boines pumes/ Que vostre oisel a tout les plumes ;/ Ne de riens ne me poés plaire*. », *Ibid*., v. 386 à v. 389.
[1039] « *Bergerete, et Dieus vous consaut !/ Chertes, voirement sui je beste/ Quant a cheste beste m'areste !/ A Dieu bergiere* », *Ibid*., v. 394 à v. 397.

nullement définie par son milieu social. Elle ne pense qu'à retrouver Robin, dont l'amour est bien plus grand que celui du chevalier. Le cadre champêtre redevient alors le lieu de la réalisation du désir[1040]. Lorsque Robin revient vers elle, Marion lui demande sans attendre un baiser : « *Vien donkes cha, acole moi* »[1041]. Le paysan s'exécute aussitôt, non sans éloge envers son amie : « *Volentiers, suer, puis qu'il t'est bel* »[1042]. À leurs côtés est présent le cousin du jeune homme, Gauthier Le Têtu. La bergère ne manque pas de souligner le caractère comique de la situation : « *Eswarde de chest soterel,/ Qui me baise devant le gent !* »[1043]. Suite à cet élan amoureux, le couple et leurs amis organisent des danses accompagnées d'un festin sur l'herbe. La critique soulevée par l'auteur est ici claire. L'harmonie du consentement des gens simples s'oppose à la passion brutale et forcée d'un chant courtois figé dans ses conventions et d'ores et déjà remis en cause[1044].

Trois manuscrits connus de la pièce nous sont parvenus. Le Ms. Fr. 1569 et le Ms. Fr. 25566 conservés à la Bibliothèque nationale de France, sont des copies picardes de la fin du XIII^{e} et du début du XIV^{e} siècle. Le troisième, qui nous intéresse pour cette étude, est un volume parisien daté du 1er quart du XIV^{e} siècle et conservé à la Bibliothèque municipale d'Aix-en-Provence sous la cote ms. 166. Le fol.6v contient sept miniatures représentant les différents évènements de l'épisode théâtral, depuis la rencontre du chevalier et de Marion, jusqu'à l'union heureuse avec Robin. Une miniature montre tout d'abord Robin et ses cousins Gauthier et Baudon cachés dans un buisson. Quatre images mettent ensuite en scène la discussion de Marion avec le chevalier, puis le départ de ce dernier. Enfin, deux miniatures figurent, tour à tour, les retrouvailles de Robin et Marion, puis le baiser des amants. Le décor marginal est composé de brins de vigneture simples, émergeant des angles extérieurs de l'image [Figure 83]. La miniature du baiser présente une détérioration partielle. Il est donc difficile d'affirmer si les pieds des personnages reposaient, à l'origine, sur l'esquisse d'un sol ou directement sur le bord inférieur de l'image. L'arrière plan est constitué d'un fond ornemental rouge. À gauche, Robin est vêtu d'une cotte bleu et courte, dont le capuchon rabattu dévoile des cheveux bouclés. Il entretient un physique similaire à celui de son cousin Gauthier, représenté à droite de la composition. Au centre de la miniature, Marion porte une robe simple aux teintes orangées, qui

[1040] BODENHEIMER Marie-Odile, « L'expression dramatique de la déclaration amoureuse dans *Le Jeu de Robin et Marion* d'Adam le Bossu », dans *La déclaration amoureuse au Moyen Âge, Bien dire et bien aprandre*, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales de Lille 3, 1997, p. 151
[1041] Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion, suivi du jeu du Pèlerin*, *op.cit.*, v. 404.
[1042] *Ibid*., v. 405.
[1043] *Ibid*., v. 406-407.
[1044] BODENHEIMER Marie-Odile, « L'expression dramatique de la déclaration amoureuse dans *Le Jeu de Robin et Marion* d'Adam le Bossu », *op.cit*., p. 152-153

se termine par une lourde étoffe. L'absence d'attributs spécifiques au monde paysan pourrait même laisser supposer, au premier abord, que la scène est de caractère aristocratique. Si les expressions faciales des protagonistes sont désormais effacées, l'image revêt une forte codification gestuelle. Robin avance sa jambe gauche vers Marion, tout en inclinant son buste pour l'embrasser. Cette idée de mouvement pourrait être significative d'une réponse favorable à la demande textuelle de la bergère. En revanche, la main droite que Robin pose sur la poitrine de son amie est un geste absent de la pièce. Selon Chiara Frugoni, cette attitude peut exprimer deux idées. Si poser une main sur la poitrine d'un homme signifie qu'on le fait prisonnier, une main posée sur la poitrine d'une femme indique le pouvoir que détient le mari sur son épouse.[1045] Ce geste révèlerait donc la volonté de possession de Robin, ne souhaitant que personne, ni le chevalier, ni même Gauthier figuré ici, ne vienne lui prendre Marion. L'éventuelle brutalité du mouvement est cependant amoindrie par la main approbatrice que la bergère pose en retour sur son bras. Le baiser échangé bouche contre bouche par les amants semble surprendre Gauthier qui lève sa main droite en signe d'étonnement. Une telle attitude n'est pas si éloignée de la stupeur affichée par Gouvernal dans la miniature du Ms. Fr. 112, représentant la prise du philtre d'amour par Tristan et Iseut [Figure 63]. La rudesse qui émane de la posture et des gestes de Robin témoigne d'une interprétation artistique prenant quelques distances avec le texte d'origine. Adam de la Halle démontre, en effet, que le désir de posséder le corps de la bergère est le fait du chevalier, tandis que le consentement est du côté des humbles. Le duel d'éloquence remporté contre le chevalier, comme le baiser demandé à Robin, sont des agissements révélateurs de la forte personnalité de Marion, tout au long de la pièce[1046]. Elle y affirme sa liberté de ne pas céder aux prétentions brutales d'un cuistre, fut-il de haut-lignage, et d'aimer celui qu'elle choisit. L'image la révèle cependant moins comme une actrice de la retrouvaille amoureuse qu'un objet du désir, une figure gracieuse aussi immobile et absente qu'une création de Pygmalion[1047]. L'important cycle peint, interprétant chaque épisode clé de la pièce, montre que le miniaturiste disposait certainement d'une bonne connaissance du texte. Bien que figée dans sa posture, Marion est représentée au centre de l'image, à taille égale avec Robin. Elle partage donc, par sa situation, la même importance significative que l'artiste confère à l'accomplissement du baiser.

[1045] FRUGONI Chiara, *Le Moyen Âge par ses images*, *op.cit.*, p. 35 à 37

[1046] Plus raffinée que son compagnon, la bergère instaure, selon Bernard Ribémont, un rapport hiérarchique similaire à celui de la lyrique courtoise. Elle devient alors le moteur d'une élévation de l'homme, en l'occurrence son ami Robin : RIBEMONT Bernard, *Le théâtre français du Moyen Âge au XVI^e siècle*, *op.cit.*, p. 95

[1047] A l'exception du baiser, les postures et les gestes des personnages sont proches de ceux d'une représentation de Pygmalion donnant vie à sa statue, située au fol. 136 du Ms. Fr. 1560 (Paris, BnF)

b) L'image de Pâris le courtois, à l'épreuve d'un texte moral

« La formidable polysémie du baiser » au Moyen Âge, telle que désigne Yannick Carré, peut s'expliquer par la pluralité des significations accordées à ce geste. Ancré dans les « degrés de l'amour » d'une courtoisie licite, le baiser devient un péché à la gravité variablement condamnable aux yeux des penseurs moralistes, sitôt qu'il franchit les limites de la fornication ou de l'indolente séduction. Ecrit entre 1399 et 1401, *L'Epître d'Othéa à Hector*[1048] est le premier ouvrage en prose de Christine de Pizan. L'œuvre se divise en un prologue et cent chapitres, constitués de courts texte ou de courts poèmes évoquant un moment de la Guerre de Troie ou un aspect de la mythologie grecque. Deux aspects majeurs fondent la lecture de l'Epître ; d'une part, la philosophie morale que l'on retrouve sous la forme d'un traité, et d'autre part la dimension mythologique des micro-récits, faisant l'objet d'une glose, puis d'une allégorie. Cette allégorie fonctionne comme une interprétation chrétienne de la morale et s'achève par une citation de l'un des Pères de l'Église[1049]. Au sein de l'ouvrage, les dieux et déesses de l'Olympe côtoient des personnages mythologiques, tels Hercule, Narcisse ou Hermaphrodite, ainsi que les acteurs principaux de la Guerre de Troie, à l'image d'Hector, Achille, Ulysse, Priam, Andromaque, ou encore Pâris et Hélène. L'histoire de Troie occupe à elle seule trente-trois récits consacrés au jugement de Pâris et à la destruction de la cité.

Le chapitre 75 mettant en scène Pâris et Hélène marque une opposition des armes et de l'amour. Le texte précise tout d'abord que « *Pour entreprendre une guerre puis la mener/ Ne la fais pas par Pâris commencer/ Car il saurait bien mieux, je n'en doute pas/ S'ébattre avec sa bien-aimée, entre ses beaux bras* »[1050]. La glose explicative pose ensuite une mise en garde à propos du comportement de Pâris. Il « *n'était pas fait pour les armes mais complètement pour l'amour* ». Pour Othéa, le chevalier méritant ne doit « *pas faire chef de son armée, ni de ses troupes un chevalier qui n'est pas fait pour les armes* »[1051]. L'allégorie interprétative livre une dernière leçon morale. L'esprit méritant qui tend à la seule chevalerie céleste « *doit totalement être soustrait au monde et avoir élu la vie contemplative* »[1052]. Christine s'appui alors sur la parole de Saint Grégoire dans son *Homeliae super Ezechielem*, selon qui « *la vie contemplative*

[1048] Othéa (« Ô déesse »), déesse de Patience et de Prudence inventée par Christine, envoi une lettre au jeune prince « *Hector de Troye quand il estoit en l'aage de quinze ans* », afin de lui inculquer des préceptes moraux.

[1049] JEANNERET Sylvie, « Texte et enluminures dans l'*Epistre Othea* de Christine de Pizan : une lecture politique ? », dans HICKS Eric (dir.), *Au champ des escriptures, III^e colloque international sur Christine de Pizan*, Lausanne, 18-22 juillet 1998, Paris, Honoré Champion éditeur, 2000, p. 723

[1050] Nous nous référons à la traduction proposée par Hélène Basso. Christine de Pizan, *Epître d'Othéa*, éd. Hélène BASSO, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 114

[1051] Et d'ajouter une instruction d'Aristote à Alexandre : « *Tu dois établir connétable de ta chevalerie celui que tu sentiras sage et expert en armes* », *Ibid.*

[1052] *Ibid.*

est préférée à la vie active […] *car la vie active n'est que peines dues au labeur, alors que la vie contemplative permet déjà de goûter la faveur du repos à venir* »[1053].

Selon Sylvie Jeanneret, l'instruction qu'Hector reçoit d'Othéa, fonctionne également comme un message adressé aux nobles de France sur la nécessité de bien gouverner de respecter les codes chevaleresques. Hector offre, en effet, l'exemple du chevalier accompli, tandis que Pâris est un anti-chevalier galant et courtois, condamné pour avoir préféré les plaisirs de ce monde à la vie contemplative[1054]. Hélène, l'amante de Pâris, apparaît presque totalement effacée dans le récit de la Guerre de Troie, dominée par la présence masculine. Elle fait figure d'alibi, là où d'autres personnages féminins comme Cassandre ou Andromaque jouissent d'un statut de parole, revalorisé par l'auteur[1055].

Au cours du XV^{e} siècle, l'Epître rencontre un franc succès auprès de la classe noble qui y voit ses idéaux représentés mais aussi, selon Christine Reno, chez les gens s'origine plus modeste qui pouvaient s'identifier avec les leçons morales et spirituelles mises en valeur dans l'ouvrage[1056]. Cela vaut au texte de nombreuses copies manuscrites, ainsi qu'une adaptation par Jean Miélot vers 1460. Une copie de l'*Epître d'Othéa* est contenue dans le Ms. Fr. 606, deuxième section de la vaste compilation des œuvres de Christine de Pizan, conservée sous la cote 835-607 (Paris, BnF) et initialement destinée au duc Louis 1er d'Orléans. Vers 1404-1406, le Maître de l'Epître d'Othéa et son atelier réalisent le cycle enluminé du volume, en collaboration avec le Maître d'Egerton et le Maître au Safran. Avec une image pour illustrer le prologue et chacun des cent-un chapitres composant l'œuvre, l'Epître est le texte le plus richement enluminé de toute l'œuvre de Christine[1057]. Une série de rubriques pourpres fournissent des explications à propos de la mise en image du thème. Ces informations, à l'usage du destinataire, semblent également avoir été adressées aux concepteurs des miniatures. Le Maître de l'Epître d'Othéa et ses collaborateurs se sont donc certainement conformés aux instructions bien précises que leur donnait Christine de Pizan, qui encadrait scrupuleusement le travail de ses peintres[1058].

[1053] L'autorité finale cite une parole de Saint Luc au sujet de Marie-Madeleine, qui incarne la contemplation dans le dixième chapitre de son évangile : « *Marie a choisi la meilleure part, et on ne la lui ôtera pas pour l'éternité* », *Ibid*.

[1054] JEANNERET Sylvie, « Texte et enluminures dans l'*Epistre Othea* de Christine de Pizan : une lecture politique ? », *op.cit*., p. 729-730

[1055] *Ibid*., p. 732

[1056] RENO Christine, « L'Epître des ducs : un manuscrit de Christine de Pizan », *L'Epître Othéa, Christine de Pizan*, Art de l'enluminure, n° 51, déc. 2014 – févr. 2015, Quétigny, éditions Faton, p. 10

[1057] OUY Gilbert, RENO Christine, VILLELA-PETIT Inès, *Album Christine de Pizan, op.cit.*, p. 137

[1058] JEANNERET Sylvie, « Texte et enluminures dans l'*Epistre Othea* de Christine de Pizan : une lecture politique ? », *op.cit*., p. 726

Le soixante-quinzième chapitre trouve son interprétation visuelle au fol. 35, par une représentation de baiser, située à droite d'une image de la roue de la Fortune [Figure 84]. Des brins de vignetures fins et stylisés, émergent du cadre de la miniature vers les marges, agrémentés de ronds d'or vrillés. Selon Gilbert Ouy, Christine Reno et Inès Villela-Petit, ces motifs sont l'œuvre de l'ornemaniste dit « à la vigne d'or », qui travaille sur le manuscrit[1059]. Le rose pâle de l'intérieur palatial où évoluent Pâris et Hélène est caractéristique de la gamme de couleurs claires qu'utilise le Maître de l'Epître. La perspective semble cependant moins maîtrisée au niveau du carrelage à motifs géométriques ornant la salle. Marcel Thomas considère que les figures gracieuses et élancées des amants appartiennent à un ensemble stylistique imprégné d'influences toscanes et padouanes[1060]. Pâris porte une riche houppelande bleue, doublée de fourrure et brodée d'or. Le vêtement s'interrompt à mi-cuisse pour révéler des collants blancs et une poulaine dorée. Le prince arbore également un grand chaperon noir, agrémenté d'une broche. Les yeux clos, il entoure de ses bras le corps d'Hélène et incline son visage pour embrasser ses lèvres. Les larges manches de sa houppelande semblent renforcer la valeur protectrice du geste d'étreinte. Cette posture imposante contraste avec la fragilité véhiculée par la reine. Hélène apparaît plus petite et de corpulence gracile. Elle est vêtue d'une *cottardie* verte qui révèle la chair blanche de sa gorge. Au-dessus de sa coiffe est placée une couronne sertie de pierres roses, qui paraît se confondre avec le large chaperon de son amant. La reine répond favorablement à l'initiative de Pâris et lève son visage pour partager le baiser. Son corps, amoureusement encerclé et maintenu au niveau des hanches, semble se mêler avec celui de Pâris. L'étreinte du prince est moins significative d'un geste de possession que d'une union à caractère charnel. Hélène ne dispose pas d'un statut de parole immédiat au sein de l'Epître. Ce n'est pas elle à qui Christine consacre un portrait dans le chapitre 75, aussi peu glorieux soit-il. Elle est seulement évoquée comme une distraction qui détourne le chevalier de ses devoirs. Ce rôle mineur transparaît dans l'adaptation visuelle que l'artiste fait de cet amour illicite. Même la couronne, attribut royal qu'elle porte, ne parvient entièrement à la valoriser dans son statut. Au premier abord, la scène du baiser semble appartenir à une tradition figurative des amours courtois. C'est ce dont elle relève en partie, dès que l'on s'éloigne de la moralité apportée par le contenu textuel. Les instructions laissées par Christine de Pizan amènent cependant le lecteur-spectateur médiéval à considérer image au regard texte. Pâris délaisse les armes. Derrière ses atours de fin'amant, il incarne l'hypocrisie courtoise et l'indolence aristocratique que l'auteur condamne. Le baiser n'est pas directement évoqué dans le texte qui

[1059] OUY Gilbert, RENO Christine, VILLELA-PETIT Inès, *Album Christine de Pizan, op.cit.*, p. 244
[1060] THOMAS Marcel, *L'âge d'or de l'enluminure*, *op.cit.*, p. 74

mentionne plus généralement le goût Pâris à « *s'ébattre avec sa bien-aimée* ». Malgré la teneur morale du propos textuel, le miniaturiste valorise autant le couple au cœur d'un espace intime que le geste amoureux au centre de la composition.

Christine ne répudie pas l'idée de l'amour, mais prône, à travers sa déesse, un amour mesuré sans passion, ni folie. Le duo « armes et amour », alors devise de l'idéal chevaleresque courtois, est transformé par l'auteur en une triade, dans laquelle la sagesse intervient. Dans l'enseignement d'Othéa, les armes sont cependant privilégiées au détriment de l'amour[1061].

c) Le baiser licencieux de Bel Accueil, un choix d'interprétation face à l'ambigüité textuelle d'un genre

Aux yeux de la pensée chrétienne et de la morale intellectuelle du Moyen Âge, le baiser-fusion échangé entre les amants devient un acte licite lorsqu'il à valeur de fécondation et d'infusion de l'Esprit. Le mélange des âmes et la connaissance de soi résultent ainsi du premier baiser échangé entre l'Epoux et l'Epouse du *Cantique des Cantiques*, tous deux considérés par certains commentateurs comme images du Christ-Dieu et de la Vierge Marie[1062]. Une signification licencieuse est néanmoins accordée par les moralistes à l'union émanant du baiser profane, dont les acteurs outrepassent les restrictions religieuses. Parfois simplement mentionné dans les textes, le baiser est révélé par les images comme un péché mortel de luxure[1063]. Le *Roman de la Rose* ne met pas en scène la défloration finale de la rose comme seul accomplissement amoureux. Le baiser échangé plus tôt entre l'amant-narrateur et Bel Accueil confronte l'approbation d'un vice aux exigences de la morale. L'épisode se déroule sur 8811 vers (v.12545 à v. 21356) et inclus le discours de la Vieille. Ce personnage vénal et malfaisant auquel on a confié la garde de Bel Accueil, fils de Courtoisie, s'inscrit dans la lignée des entremetteuses et anciennes prostituées qui réapparaissent dans la littérature depuis Ovide[1064]. Le désir qu'elle a de se venger des hommes qui ont abusé d'elle durant sa jeunesse, la pousse à corrompre l'ingénu Bel Accueil grâce à ses conseils en matière de séduction. Elle cherche tout d'abord à obtenir sa confiance en lui dressant un portrait élogieux de l'amant qui cherche à le courtiser. Il est « *Li plus cortois vallez du monde,/ Qui de toutes graces habonde/ Et plus de mil foiz vous salue* »[1065]. La Vieille révèle alors une couronne de fleur et précise que « *Par moi cest chapel*

[1061] CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Penser/voir : L'œil et l'esprit du XV^e^ siècle », Christine de Pizan, *Epître d'Othéa*, *op.cit.*, p. 15
[1062] Philippe de Harvengt, *Cantica canticorum*, I, 3.
[1063] CARRE Yannick, *Le baiser sur la bouche au Moyen-âge*, *op.cit.*, p. 37 et 91
[1064] MÜHLETHALER Jean-Claude, « Au-delà de la misogynie : la beauté de la ruse, la séduction du récit », dans *« Plus est en vous » : images de la femme au Moyen-Âge (XIIIe-XVe siècle)*, *op.cit.*, p. 39
[1065] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, *op.cit.*, p. 672, v. 12591 à v. 12593.

vous envoie »[1066]. Bel Accueil s'enquiert de l'identité de celui qui lui envoie un tel présent. Son interlocutrice redouble d'argument mais, le voyant perdu et hésitant[1067], décide de lui jeter le chapel dans les mains « *Et li veult faire a force prendre* »[1068]. Le jeune homme fini par céder et prend la couronne pour la poser sur ses cheveux blonds[1069]. La Vieille lui conte ensuite son passé et combien elle regrette de n'avoir davantage exploité la folie et la naïveté des hommes durant sa jeunesse. Puis, elle adresse ses « *commandemenz d'amours* ». A Bel Accueil qui vient de recevoir un cadeau, elle suggère « *A donner aiez clos les poinz/ Et a prendre les mains overtes* »[1070]. Un conseil récurrent consiste à placer son amour « *Ou biau vallet qui tant vous prise,/ Mais n'i soit pas trop fermement. Amez des autres sagement* »[1071]. À la nécessité d'avoir plusieurs amants s'ajoute le besoin de « *Bon acointier fait homme riches/ S'ils n'ont les cuers avers et chiches* »[1072]. Une dame doit également se faire élégante si elle n'est pas belle (v. 13277) et tenir la chambre de Vénus propre (v. 13340). En revanche, elle doit prendre garde « *Que trop de jouer ne se tarde/ Car el porroit bien tant attendre/ Que nus n'i vorroit la main tendre/* […] *Car quant vieillece fame asaut,/ D'amours pert la joie et l'asaut* »[1073]. Grammaticalement, Bel Accueil est masculin. Il est, à plusieurs reprises appelé « *Biau filz* », pourtant chacun de ses conseils de conduite, de toilette ou de séduction n'ont de sens que s'ils s'adressent à une jeune fille. Bel Accueil est encore pleinement étranger à l'amour mais ne se laisse pas si aisément corrompre par les conseils avilissants de la Vieille (v. 14612 à 14626). Il accepte cependant de recevoir la visite de l'homme qui lui a fait présent du chapel, à condition « *qu'il se gart de touz outrages* »[1074]. La Vieille retrouve alors le narrateur et le convint de se rendre au château où Bel Accueil l'attend. À son arrivée, le fils de Courtoisie le salue et le remercie pour la couronne. En réponse, l'amant se livre à une véritable déclaration amoureuse où il propose se donner entièrement à son service, comme il le ferait à l'égard d'une dame : « *Tout me vueill a vous asservir/ Pour vous honorer et servir./ Se me voulez riens commander/* […] *G'i metrai le cors et l'avoir,/ Voire certes l'ame en balence/ Sanz nul remors de conscience* »[1075]. Bel Accueil lui offre alors de profiter de ce qu'il possède si cela lui plaît, sans

[1066] *Ibid*., v. 12596.
[1067] « *Par foi, j'en creindroie avoir blasme,/ Fait bel acueill qui tout fremist/ Et tremble et tressaut et gemist,/ Rougist, palist, pert contenance*. », *Ibid*., p. 676, v. 12682 à v. 12685.
[1068] *Ibid*., v. 12687.
[1069] « *Bel acueill sanz dire autre chose/ Le chapel prent et si le pose/ Seur ses crins blonz et s'asseüre* », *Ibid*., p. 678, v. 12731 à v. 12733.
[1070] *Ibid*., p. 694, v. 13052-13053.
[1071] *Ibid*., p. 696, v. 13102 à v. 13106.
[1072] *Ibid*., p. 698, v. 13109-13110.
[1073] *Ibid*., p. 716, v. 13479 à v. 13486.
[1074] *Ibid*., p. 774, v. 14679.
[1075] *Ibid*., p. 780, v. 14787 à v. 14794.

demander sa permission, mais en tout bien tout honneur[1076]. L'amant tente d'obtenir ce qu'il désire auprès de celui qui lui renvoi désormais l'ymage de son aimée : « *Lors m'avançai pour la main tendre/ A la rose que tant désir,/ Pour acomplir tout mon desir* »[1077]. Il est brutalement interrompu par Danger, Peur et Honte qui le juge coupable d'avoir été commandé par le Diable et d'avoir mal interprété la proposition de Bel Accueil[1078]. Ils décident de le chasser et d'emprisonner Bel Accueil pour son inconséquence. L'amant-narrateur supplie les trois allégories d'épargner Bel Accueil ou d'être au moins captif à ses côtés (v. 14960), ce qu'elles refusent. Il présente alors des excuses[1079] au terme desquelles Bel Accueil est finalement délivré. Courtoisie réussi à persuader son fils d'accepter ce loyal amant qui n'a jamais fait preuve de fausseté et de lui accorder même le don de la Rose : « *Biau filz, secorez cel amant !/ Que Dieus ambes .ij. vous amant !/ Octroiez li la rose en don !* »[1080]. Bel Accueil consent volontiers et l'amant-auteur fini par obtenir ce qui est moins évoqué comme un seul baiser qu'un don de soi entier et charnel : « *Tantost comme bons pelerins,/ Hastis, fervanz et enterins/ De cuer comme fins amoreus,/ Emprés cest otroi savoreus/ Vers l'archiere accueill mon voiage* »[1081]. La scène précède de quelques vers la défloration finale de la Rose. Michel Zink voit en Bel Accueil un idéal littéraire associant la facilité idéale des relations amoureuses avec l'homosexualité « comme désir d'assimiler le sexe de l'objet aimé au sien propre ». Si la Rose apparaît inaccessible, l'amant peut, en revanche, prétendre à des relations fictivement égalitaires et faussement innocentes avec Bel Accueil, car il est du même sexe que lui[1082]. L'ambigüité genrée de Bel Accueil influence son interprétation visuelle, lui qui apparaît dans les manuscrits enluminés sous des traits tantôt masculins, tantôt féminins. La miniature située au fol. 94 du Ms. Fr. 1567 (Paris, BnF), le représente comme un homme coiffé d'un *chapel* qui contemple son reflet dans un miroir. En dépit de son sexe, il s'adonne donc à une activité attribuée aux femmes vaniteuses.

Un Bel Acceuil féminin est également mis en scène au fol. 3 du Ms. Fr. 1572, volume parisien également conservé à la Bibliothèque nationale de France [Figure 85]. L'enluminure occupe la partie inférieure de la page s'ouvrant sur l'image du Songe de l'amant-narrateur. Un riche décor

[1076] « *Que, se j'ai chose qui vous plaise,/ Bien vueill que vous en aiez aise* », *Ibid*., v. 14801- 14802.
[1077] *Ibid*., v. 14812 à v. 14814.
[1078] « *Malement entendre savez/ Ce que bel acueill vous offri,/ Quant parler a lui vous souffri* », *Ibid*., p. 782, v. 14852 à v. 14854.
[1079] Prenant la forme d'une leçon de conduite adressée aux seigneurs amoureux mais aussi d'une défense à l'égard des femmes de valeur : « *Car nus ne doit fame despire/ S'il n'a cuer des mauvais le pire* », *Ibid*., p. 800, v. 15213-15214.
[1080] *Ibid*., p. 1102, v. 21341 à v. 21343.
[1081] *Ibid*., v. 21350 à v. 21355.
[1082] ZINK Michel, « Bel-Accueil le travesti : du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris et Jean de Meun à Lucidor de Hugo von Hofmannsthal », *op.cit.*, p. 34

végétal formé par de denses entrelacs de rosiers rouge où s'ébattent des oiseaux, constitue le fond du bandeau marginal. Deux temps du récit sont ici figurés. Le traitement des personnages aux traits délicats et aux vêtements rehaussés de couleurs claires, est influencé par le style pucellien, en vigueur au cours du second quart du XIV^{e} siècle, période à laquelle le manuscrit est exécuté. À gauche, deux femmes sont représentées assises sur un banc décoré de bas-reliefs et d'entrelacs. L'une d'elle, vêtue d'une tunique rose, arbore aussi une simple guimpe agrémentée d'un gorget. Les traits prononcés, voire saillants, de son visage annoncent son grand âge. La Vieille tient conversation avec une jeune fille. Celle-ci porte un surcot bleu sans manches passé au-dessus d'une tunique rose. Ses cheveux blonds sont coiffés en *tremplettes*. Le chapel, cadeau de l'amant, est absent de l'image. Mais l'artiste interprète bien le discours que la Vieille adresse au fils de Courtoisie. Comme la dame représentée ici, Bel Accueil possède des « *crins blons* » (v. 12699) qu'il aime à coiffer. Guillaume de Lorris révèle d'ores et déjà une ambigüité autour du sexe de Bel Accueil au moment où il est retenu prisonnier du château de Jalousie (v. 3780). À la fin du récit de Jean de Meun, il se confond désormais pleinement avec la jeune fille aimée, qui est ici visuellement transposée à l'identité du fils de Courtoisie. Ce Bel Accueil féminin lève sa main droite, paume vers l'extérieur, en signe de conversation. La partie droite du bandeau marginal est occupée par un couple. L'homme, assit sur un banc, étreint une dame qu'il embrasse passionnément. Cette dernière est représentée presque couchée sur ses genoux et reçoit le baiser, bouche à bouche avec son amant. Si la délimitation entre les registres enluminés n'apparaît pas clairement, un deuxième temps du récit est bien mis en scène. Bel Accueil met en pratique les conseils de la Vieille et, cette fois-ci, aucun des acteurs moraux, Danger, Honte ou Peur, ne vient troubler cet instant d'intimité. Comme Jeunesse, autre image de la jeune fille aimée [Figure 77], Bel Accueil baise la bouche de son amant. Plusieurs indices visuels laissent néanmoins supposer que l'acte n'est pas considéré comme licite aux yeux du concepteur de l'image. L'homme pose sa main droite sur la poitrine de la jeune fille, geste significatif d'une prise de possession semblable à celle exercée par Robin sur le corps de Marion dans le manuscrit d'Aix-en-Provence [Figure 83]. Le corps féminin est également exposé au regard et adopte une posture révélatrice d'une invitation à la luxure. Ainsi, le rouge de la robe de la dame n'exprimerait plus seulement la passion amoureuse mais une tentation plus viciée, dont l'œuvre revient au Diable, incarné dans la figure de la Vieille. L'artiste dispose certainement d'une bonne connaissance de l'épisode textuel qu'il interprète. Il semble, d'ailleurs, en proposer deux lectures. Bel Accueil écoute le discours de la Vieille, puis offre un baiser à l'amant-narrateur au terme de ses mésaventures, ici non représentées. La jeune fille pourrait être aussi une dame anonyme qui, charmée par les conseils la Vieille, va mettre en

pratique ses recommandations auprès d'un galant. L'échange final entre Bel Accueil et le narrateur est mentionné par Jean de Meun comme un « don » aux limites nébuleuses. Rien n'indique que les amants se contentent d'une unique étreinte. L'enlumineur choisit alors de montrer le don de Bel Accueil au moyen d'un geste caractéristique du serment d'amour, le baiser. Cette figure au genre ambigu bouleverse, selon Michel Zink, la cohérence allégorique. Conçu comme personnage masculin, Bel Accueil incarne les sentiments éprouvés par la jeune fille au point de devenir la jeune fille elle-même. La rose qui la représentait devient ensuite un sexe féminin, son sexe à lui qui était un homme[1083]. Si Jean de Meun parvient à faire jaillir le sens de l'œuvre au prix d'un renversement des bases allégorique élaborées par son prédécesseur, la mise en image de personnages dotés d'une telle complexité évolutive se heurte parfois à la difficulté de leur définir une identité tangible.

Par delà le texte, la place du corps de la dame dans les représentations de baisers courtois est déterminée par les variations et les répétitions des codes gestuels adoptés par le couple de personnages. Cette courte étude questionnant la corporéité féminine nous permet d'observer des gestes masculins significatifs d'une prise de possession, révélée notamment par la main posée sur la poitrine [Figures 83 et 85] ou d'une attitude plus protectrice [Figure 84]. La dame semble parfois disparaître sous l'étreinte galante de son amant, quand son corps n'est pas affiché dans une posture lascive. De tels caractères formels la mettent moins en scène comme actrice de la représentation qu'objet du désir. Son identité pose également question au sein du rapport texte/image. Si le contenu scriptural d'une œuvre l'associe parfois au statut de paysanne, de reine ou de figure allégorique au genre controversé, les artistes lui confèrent souvent apparence d'une bien-aimée courtoise, dont la représentation appartient à une forme de tradition visuelle.

La doctrine de la *fin'amor* considère le baiser comme une étape rituelle scellant le commencement de la relation amoureuse. Le répertoire iconographique du Moyen Âge tardif est riche de baisers courtois qui, tantôt, offrent une interprétation à des descriptions textuelles précises, tantôt obéissent à la transmission de modèles visuels. Une nouvelle fois, les artistes révèlent l'importance de l'échange amoureux en le représentant souvent au centre de la composition [Figures 77, 83 et 84] ou du registre concerné [Figure 79]. La pluralité des caractères formels soulevés dans cette étude éclairent à propos du statut du couple mis en scène, ainsi que la nature de sa relation. L'étreinte des amants est parfois resserrée au niveau du buste,

[1083] ZINK Michel, « Bel-Accueil le travesti », *op.cit*., p. 39

tandis que le bas de leur corps respectifs reste à distance [Figures 75, 77 et 79]. Peut-être est-ce un moyen pour le concepteur de l'image de montrer le cheminement corporel vers l'union des cœurs. Dans ce type représentations, les postures et les gestes se répondent en miroir et transmettent l'idée d'une volonté d'amour réciproque. La taille souvent identique que partagent les acteurs du baiser [Figures 75, 77, 79, 80, 82 et 83] est également significative d'une relation égalitaire.

D'autres codes gestuels sont davantage révélateurs d'une séduction, voire d'un ascendant exercé sur l'autre. La main que pose l'homme sur la poitrine de sa bien-aimée [Figures 83 et 85] renvoi à un désir de possession. L'enlacement peut, en revanche, être vu comme le signe d'une protection amoureuse [Figure 84]. La main posée sous le menton accompagne également le baiser [Figures 79, 80 et 82]. Ce geste, principalement féminin au travers des exemples que nous avons abordés, est un moyen pour la dame de s'imposer en tant qu'initiatrice de l'union et principale actrice de la représentation. Lorsqu'une femme de l'aristocratie adopte la même posture courtoise que la dame aimée en baisant la bouche de son amant, son nom indiqué en rubrique ou ses armoiries intégrées dans l'image [Figure 75] permettent de l'identifier et de rappeler son statut social au-delà du modèle idéel qu'elle inspire. L'égalité prépondérante qui uni les amants embrassés sera portée par la fiction et les images jusque dans la mort, le baiser d'adieu faisant écho au premier serment d'amour.

III- La mort des amants et leur dernier baiser, mis en image dans quelques manuscrits du *Tristan en prose* à la fin du XV^{e} siècle

Si le baiser amoureux échangé par les amants scelle le commencement d'une relation, le baiser de mort reproduit ce schéma rituel pour signifier l'achèvement de leur union terrestre. Au Moyen Âge, la mort est au cœur des pratiques religieuses et sociales. L'hommage par lequel débute une relation vassalique doit être renouvelé à la mort de l'une ou l'autre des parties, faute de quoi il y a *désaveu*. Tout lien de services réciproques est rompu[1084]. La rhétorique des lamentations accompagnant le baiser de mort est particulièrement codifiée. Elle puise son influence dans la déploration de la Vierge sur le corps du Christ ainsi que les complaintes funèbres des troubadours (*Planh*), elle-même héritées des chants de lamentations Antiques. Au XII^{e} siècle, la littérature en langue d'oïl transpose la topique du *Planh* à l'univers courtois[1085].

[1084] FOSSIER Robert, « Hommage », dans GAUVARD Claude, DE LIBERA Alain, ZINK Michel, dir., *Dictionnaire du Moyen Age*, *op.cit.*, p. 685
[1085] STRUBEL Armand, « Planh », *Ibid.*, p. 1110

Le modèle repose sur les lamentations d'une jeune fille sur le cadavre de son ami, à l'image de la cousine de Perceval dans le *Conte du Graal* ou d'Iseut face à Tristan mourant. La dernière partie de cette étude consacrée au baiser courtois repose sur l'épisode marquant la fin de l'intrigue amoureuse du *Tristan en prose*, la mort des amants. Il apparaît nécessaire d'analyser la manière dont les codes gestuels relatifs au baiser amoureux et à la tradition visuelle de la déploration influencent l'interprétation visuelle du baiser de mort.

1) La sacralisation du couple adultère

La mort de Tristan et Iseut marque la fin du *Tristan en prose*. L'achèvement du récit emprunte autant à *Mort le Roi Artu* qu'à la tradition en vers[1086]. Dans les versions en vers, Tristan, mortellement blessé, est trompé par Iseut aux Mains Blanches, qui lui laisse croire qu'Iseut la Blonde n'est pas venue le guérir. Il se laisse mourir de chagrin et lorsqu'Iseut le retrouve, elle s'éteint silencieusement en l'enlaçant une dernière fois. Le roman en prose fait de Marc l'assassin de son neveu. Il le frappe d'une lance empoisonné, un jour où Tristan joue de la harpe pour Iseut. Mourant, le jeune homme se réfugie dans le château de son ami Dinas (§164). Il fait alors venir son oncle qui, en grande détresse, accepte que la reine le rejoigne à son chevet. Quand Tristan voit « *Yselt venir, celle qi tant il a amee et q'i desirroit tant a veoir, volentiers ce dresçast encontre li* »[1087]. Incapable de se lever, il demande à sa bien-aimée attristée de l'étreindre, sachant qu'il ne le pourrait bientôt plus[1088]. Le lendemain, il convie son ami Sagremor à lui présenter son épée et son écu, afin qu'il les garde en vue au moment de mourir[1089]. Il fait ensuite ses adieux à son oncle et aux chevaliers venus l'assister dans son agonie, puis se tourne vers Iseut pour la persuader de partir avec lui : « *Et quant je muir, qe feréz vos aprés moi ? Dame, conment porroit ce estre qe Yselt vive sanz Tristan ?* »[1090], et d'ajouter « *Ne morroiz vos avecqes moi ? Si iront nous ames ensemble* »[1091]. La reine, qui ne peut imaginer une existence de douleur sans Tristan à ses côtés, accepte de bon cœur : « *Si m'aïst Diex, oncqes riens tant ne desirrai* »[1092]. Veillé par Marc, Sagremor et Dinas, le chevalier

[1086] *Le Roman de Tristan en prose, De la rencontre entre Tristan, Palamède et le Chevalier à l'Ecu Vermeil à la fin du roman*, tome V, éd. Philippe MENARD et Christine FERLAMPIN-ACHER, Paris, Honoré Champion éditeur, 2007, p. 104
[1087] *Ibid*., §164, p. 441
[1088] « *Dame, fet il, oïl, sanz faille. Ici convient que Tristan muire qi tant ot de pooir et de force. Véez qiex braz ! Ma chiere dame, ce ne sont pas les braz Tristan, qi soloient tiex cox donner, ainz sont les braz d'un home mort.* », *Ibid*.
[1089] « *Sagremor, fet il, biax amis, aportéz moi, s'il vos plest, m'espee et mon escu. Je lé voill encore veoir avant qe la vie me départe* », *Ibid*., §165, p. 442
[1090] *Ibid*., §166, p. 446
[1091] *Ibid*.
[1092] *Ibid*.

demande alors à la reine de l'enlacer une dernière fois : « *Yselt, amie, or m'acolléz si qe fine entre vous braz. Si finerai adonc, ce m'est avis, en joie* »[1093]. Iseut se penche vers son amant qui la prend entre ses bras et dit tout haut : « *Or mes ne me chaut qe je muir puis qe j'ai ma dame en baillie* »[1094]. Il l'étreint alors avec « *tant de force come il avoit si qe il li fet le cuer partir. Et il mesmes se muert en cel point si que braz a braz et boche a bouche morurent li dui amant, et demorerent en tele manière enbrachiés* »[1095]. Selon Philippe Ménard et Christine Ferlampin-Acher, l'étreinte de Tristan qui coupe le souffle d'Iseut, lui épargne le suicide. La scène fait écho à l'épisode où Bélide, amoureuse de Tristan, manque de l'étouffer[1096]. Les amants meurent sans Dieu, ni prêtres. « *Tristan morut por l'amor de Yselt. Et Yselt, qi estoit la plus belle dame du monde fors la reïne Genievre* […] *morut por les amors Tristan* »[1097]. Leur sépulture sera néanmoins placée dans l'église principale de Camelot et embellie par les seigneurs du pays à cette occasion.

La mort des amants est représentée dans de nombreux cycles enluminés depuis le XIII[e] siècle[1098]. Le troisième volume du Ms. Fr. 112 (Paris, BnF), enluminé par Evrard d'Espinques vers 1470, contient une copie fragmentaire du *Tristan en prose*. Encadrée par un riche décor marginal de fleurs, de rinceaux et de vigneture, la partie droite du fol. 145 présente une miniature montrant la mort de Tristan et Iseut [Figure 86]. L'image précède une rubrique rouge qui mentionne « *comment messire tristan et la royne yseult morurent bras à bras dont le roy marc fit grant dueil* ». La scène se déroule dans une chambre à l'intérieur d'un château. Tristan, couché dans un lit et la tête enserrée dans un bonnet, étreint Iseut. La reine est vêtue d'une robe aux motifs bleu et or, bordée d'hermine. Elle arbore également un hennin à résille, complété d'une couronne indiquant son statut. Son corps pâle est à moitié couché sur celui du chevalier. Les yeux clos, elle l'enlace en même temps qu'il la serre contre son cœur. Ainsi réunis, ils scellent leurs bouches dans un dernier baiser. Autour de 1470, Evrard d'Espinques travaille sur de nombreux cycles peints issus de la Matière de Bretagne. Comme il bénéficiait alors de la protection de Jacques d'Armagnac, bibliophile féru de littérature arthurienne, il a pu suivre les instructions précises de son mécène afin de rendre fidèlement en image les épisodes majeurs du *Tristan en prose*. Il fige ainsi le moment clé où Tristan et Iseut s'éteignent ensemble par une étreinte et un geste d'amour qui les avaient unis dès la prise du philtre. Derrière le lit, Marc

[1093] *Ibid*., §167, p. 447
[1094] *Ibid*.
[1095] *Ibid*.
[1096] *Ibid*., p. 107
[1097] *Ibid*., §168, p. 448
[1098] Comme c'est le cas au fol. 506 du Ms. Fr. 12599. SIMON Maud, « La mort des amants dans le Tristan en prose », *Le Moyen Age*, 2004/2, Tome CX, p. 347

couronné se recueille, précédé d'un groupe d'hommes, certainement des chevaliers proches de Tristan. Agenouillé et les mains jointes en attitude de prière, le roi paraît sacraliser la mort d'un couple de nature pourtant adultère. Selon Maud Simon, l'instant marque l'apothéose d'un amour interdit qui devient objet de célébration[1099].

Depuis le haut Moyen Âge, le baiser de mort participe d'un *ordo* liturgique. Ces rites sont interprétés par les concepteurs des images afin de mettre en scène le trépas de laïcs, de personnalités du monde ecclésiastique, ou de saints. Une traduction parisienne du *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, le ms. 5080 conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, représente, au fol. 409v, la mort de sainte Euphrosyne d'Alexandrie [Figure 87 (comparative)]. Vierge désireuse de consacrée sa vie à Dieu, elle est forcée par son père Paphnuce à se marier à dix-huit ans. Elle parvient néanmoins à trouver un stratagème pour vivre sa vocation en prenant l'apparence du moine Smaragde. Elle ne révèle la supercherie à son père que trente-huit ans plus tard, au moment de mourir. Mahiet, un disciple de Jean Pucelle, et ses collaborateurs exécutent la miniature est vers 1332. L'intérieur d'un édifice crénelé sert de cadre à la composition. Sainte Euphrosyne est étendue en prière sur un lit. Elle arbore les traits d'un moine tonsuré, nimbé et vêtu d'une bure noire. Un homme laïc, certainement Paphnuce, se tient au-dessus d'elle et l'enlace tout en déposant un baiser sur ses lèvres. Derrière eux, un moine désigne de l'index le corps de la défunte et ouvre la main droite en signe de discussion. Aucun attribut féminin ne permet de reconnaître Euphrosyne sous son véritable genre. Comme tout frère mort, elle s'apprête à recevoir les sacrements de la communauté monastique. L'étreinte appelle un baiser d'adieu et de lamentation. Seule la présence de l'homme laïc rappelle les origines de la sainte et l'amour filial qui uni les deux êtres.

Selon Maud Simon, le baiser de mort échangé par Tristan et Iseut puise également son inspiration dans le modèle visuel du *thrên*. Les scènes de déplorations de la Vierge sur le corps du Christ, dont l'origine remonte au Trecento italien, auraient pu servir de référence en matière de postures et de gestes accompagnant le baiser sur la bouche. Ainsi, le lecteur-spectateur apprécie le thème profane, au regard d'une approche mnésique avec une imagerie religieuse depuis longtemps assimilée. Ce type de représentation pathétique participe d'une nouvelle piété, proche de l'abandon lyrique, qui s'accompli dans la mort des amants tristaniens[1100]. La couleur rouge domine la miniature du Ms. Fr. 112. Elle figure sur les vêtements des observateurs du couple et couvre particulièrement le dais, ainsi que les draps du lit de Tristan. Bien que Tristan et Iseut soient des pécheurs condamnés par l'Église, il semble peu probable

[1099] *Ibid*., p. 346
[1100] *Ibid*., p. 364

que l'artiste accorde au rouge une signification diabolique. Ici, la couleur renvoi davantage à l'évocation du sang christique mêlé à une passion sublimée, qui se cristallise dans un baiser d'amour et de mort.

2) Poursuite d'un modèle visuel et mise en avant des emblèmes

Le baiser que Tristan et Iseut échangent bouche à bouche marque leur passage vers la mort. Selon Yannick Carré, le geste exprime un désir de communion et de fusion totale avec l'autre. Contrairement au chevalier agonisant, la reine est en pleine santé lorsqu'elle décide de mourir. C'est donc dans une extase à la fois amoureuse et mystique qu'Yseut scelle pour l'éternité son union avec Tristan[1101]. Au cours de la seconde moitié du XV^{e} siècle, Evrard d'Espinques consacre une majeure partie de son activité au service deux mécènes amateurs de romans de chevalerie, Jacques d'Armagnac et Jean du Mas. Les importants cycles peints que lui commandent ses protecteurs sont essentiellement basés sur la littérature arthurienne. Outre le programme du Ms. Fr. 112, il multiplie ainsi les représentations d'épisodes majeurs du *Tristan en prose*, et produit plusieurs interprétations de la mort des amants. Le quatrième volume de la compilation arthurienne conservée sous la cote Ms. Fr. 113-116 (Paris, BnF), contient des fragments du récit tristanien, rassemblés entre les fol. 673 et 677. L'étreinte mortelle est représentée par l'artiste au fol. 676v [Figure 88]. Datée des environs de 1475, la miniature précède une rubrique rouge qui indique : « *comment messire tristan le bon chevalier et la royne yseult morurent tous deux ensemble par la playe que le roy mar son oncle luy ot faicte* ». La scène se déroule une nouvelle fois dans la chambre où gît Tristan. Le chevalier alité enlace sa reine couronnée et vêtue d'une robe bleu bordée d'hermine. Iseut rend l'étreinte à son amant et partage avec lui dernier un baiser sur la bouche. La mort des amants du Ms. Fr. 112 se concentre particulièrement sur l'étreinte et le baiser des amants, parfois au détriment de l'entourage. Evrard d'Espinques livre ici une interprétation plus fidèle encore du texte, où les rôles des personnages assistant le couple sont mieux définis. Au §165, Tristan demande à Sagremor, présent à son chevet : « *Sagremor, fet il, biax amis, aportéz moi, s'il vos plest, m'espee et mon escu. Je lé voill encore veoir avant qe la vie me départe* »[1102].

Il ajoute également à propos de son épée « *Amis, tiréz la hors del fuerre* »[1103]. Sur les quatre hommes présents au pied du lit, deux sont représentés tenant respectivement dans leur main l'épée de Tristan tirée au clair, et son écu. Sur le devant de l'écu, figurent les armoiries *de*

[1101] CARRE Yannick, *Le baiser sur la bouche au Moyen-âge, op.cit.*, p. 73
[1102] *Le Roman de Tristan en prose, op.cit.*, §165, p. 442
[1103] *Ibid.*

sinople au lion d'or, attribuées au chevalier de Léonois par les enlumineurs, au tournant des XIV[e] et XV[e] siècles. Les deux hommes, certainement Sagremor et Dinas, sont attentifs au couple, contrairement à Marc qui se détourne du lit. Le roi croise les doigts dans une attitude de recueillement et baisse la tête en signe d'affliction[1104]. Cette expression de douleur et d'isolement exprime certainement la culpabilité, puisque Marc demeure responsable de la mort de son neveu. La métaphore christique, déjà évoquée au fol. 145 du Ms. Fr. 112, est ici approfondie par l'artiste. Outre la couleur rouge couvrant le dais et les draps du lit de Tristan, un médaillon représentant le Christ en croix est fixé au-dessus de la tête du mourant. Cette effigie accroît l'évocation sacrificielle et la dimension sacrée accordées au chevalier de Léonois.

La richesse des significations interprétatives comme la fidélité au texte en prose, sont également respectées dans des programmes plus tardifs. Lorsque Jean du Mas récupère une grande partie des manuscrits du défunt duc de Nemours, il ne manque pas de commander à Evrard d'Espinques d'autres cycles enluminés issus de la Matière de Bretagne. Aujourd'hui conservée au Musée Condé de Chantilly, la compilation arthurienne regroupant les Ms. 645, 646 et 647 contient une copie du *Tristan en prose* dans son dernier volume. Ce manuscrit, enluminé à Isle-sur-Arnon vers1480, reprend la version V. IV. du récit. Une miniature située en bas du fol. 262 illustre une nouvelle fois le passage de la mort des amants [Figure 89]. Sous l'image, la rubrique rouge mentionne : « *Comment Tristan... et empres ce Tristan s'en ala au chastel Duras et parla au roy Marc qu'il lui fist venir la royne Yseult laquelle y ala et sy tost qu'il volt morir la royne l'embraca et Tristan l'estraingni si fort qu'ils trespasserent bouche à bouche* ». Le schéma de la composition est sensiblement le même que dans le Ms. Fr. 116. L'espace intime de la chambre du mourant sert de cadre à la scène. Tristan donne une dernière étreinte à Iseut et l'embrasse bouche à bouche. La reine, toujours vêtue d'une robe bordée d'hermine, répond favorablement au geste tout en posant avec tendresse une main sur la joue de son amant. Les hommes venus assister le couple se réduisent au nombre de trois. Marc, reconnaissable à sa riche vêture et sa couronne, est secondé par Sagremor et Dinas. Il n'apparaît plus en posture de recueillement mais s'implique dans la requête de son neveu. Le roi porte l'épée de Tristan, tout en présentant sa main droite ouverte vers l'extérieur. Si son regard est dirigé vers un autre chevalier, la paume de sa main est tournée en direction du couple. La forte description du geste correspond moins à une attitude de discussion qu'à un état d'acceptation face à la décision des amants[1105]. À droite de la composition, Sagremor tient l'écu aux armoiries du chevalier de

[1104] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique*, *op.cit*., p. 141
[1105] *Ibid*., p. 174

Léonois. Comme dans ses précédentes interprétations de l'étreinte mortelle, Evrard d'Espinques utilise le rouge pour couleur dominante, rouge émanant principalement de la couche où Tristan meurt avec sa bien-aimée. Il réuni ainsi visuellement la passion christique et la passion amoureuse, soit deux aspects significatifs de l'épisode dramatique.
Tristan et Iseut partagent à égalité leur dernier baiser et se livrent à une étreinte qui les uni conjointement vers la mort. Dans le texte comme dans les images, chacun meurt pour l'autre, sans enjeu de domination.

Le thème du baiser de mort échangé entre Tristan et Iseut est beaucoup représenté durant le Moyen Âge tardif. Au XV^{e} siècle, le succès que l'œuvre en prose rencontre auprès de riches bibliophiles, conduit à la réalisation de nombreux cycles peints. L'épisode textuel de l'étreinte mortelle actualise les références du *Planh* et de la déploration christique, tout en sublimant la disparition tragique d'amants adultères. Certains artistes fidèles au contenu scriptural, mettent en avant l'enlacement et le baiser sur la bouche pour figurer le dernier instant terrestre du couple. Ces gestes tendres reproduisent dans la mort le modèle visuel de la première union courtoise. Les interprétations que livrent Evrard d'Espinques sur la fin du *Tristan en prose*, insistent sur deux caractères révélateurs de l'extrait. Le miniaturiste puise dans l'ancien répertoire figuratif du baiser de lamentation pour montrer le couple embrassé en tant que sujet principal de la représentation [Figure 86]. Il conserve cette disposition visuelle au fil du temps, tout en prenant davantage en compte les évènements majeurs du récit (rôle des personnages, apparition de l'épée et de l'écu armorié qui permet l'identification du chevalier au sein de l'image) [Figures 88 et 89]. La référence à la déploration mariale est néanmoins observable sur l'ensemble des miniatures étudiées ici. Elle apparaît à travers les positions, les gestes des personnages et la couleur rouge qui domine la composition, le rouge-sang du Christ, mêlé à celui de la passion amoureuse. Bien que reine et couronnée, Iseut n'exerce aucune posture hiérarchique. Le baiser qu'elle et son amant partagent les lie à égalité dans la mort.

À la fois corporel, affectif, intellectuel et spirituel, le baiser reflète l'harmonie intérieure de l'homme médiéval[1106]. Une fois mis en image, ce geste est-il « un signe conventionnel du langage iconographique » ? Yannick Carré appelle à une réponse nuancée. Le schéma du baiser est, en effet, reproduit sur les figurations d'épisodes bibliques, littéraires ou encore historiques et rituels (sacre royal, consécration, ect). Il fait néanmoins une entrée tardive dans le langage

[1106] CARRE Yannick, *Le baiser sur la bouche au Moyen-âge, op.cit.,* p. 329

de l'image et ses représentations, autant que ses significations, sont d'une grande diversité[1107]. Nous avons pu observer à travers cette étude que l'imagerie du baiser amoureux puise son inspiration dans le rite de l'*osculum* vassalique, associé à la cérémonie de l'hommage. Ce baiser donné sur la bouche, appelle un geste d'étreinte. Les artistes soulignent souvent son importance en lui accordant une place au centre de la représentation ou du registre concerné par la scène [Figures 70, 71, 77, 79, 83 et 84]. Bien que les amants se livrent fréquemment à une étreinte resserrés, ils apparaissent parfois penchés vers l'un vers l'autre, le bas de leur corps restant à distance [Figures 75, 77 et 79]. Outre une similarité gestuelle, il est à noter que les amants sont souvent de même taille [Figures 70, 73, 75, 77, 79, 80, 82 et 83]. Ces caractères visuels communiquent au spectateur des images une idée d'égalité au sein du couple. Il arrive néanmoins que la dame soit plus grande que son bien-aimé [Figure 72] et cela, réciproquement [Figure 84]. Certains gestes déterminent également le rôle de chacun des acteurs de l'union amoureuse, par rapport à l'autre. La main posée sur la joue est un geste souvent féminin [Figures 79, 80, 82 et 89] qui positionne la dame en tant qu'initiatrice du baiser. L'enlacement [Figure 84] relatif à une volonté de protection, comme la main posée sur la poitrine [Figures 83 et 85], significative d'un désir de possession, sont, en revanche, des gestes caractéristiques de l'emprise exercée par l'amant sur le corps féminin.

Relations du couple s'adonnant au baiser amoureux			
Personnages	*Gestes et postures*	*Significations*	*Figures*
Le couple	Taille similaire	Position égalitaire	Figures 70, 73, 75, 77, 79, 80, 82 et 83
Le couple	Amants penchés l'un vers l'autre	Partage/Egalité	Figures 75, 77 et 79
La dame	Dame plus grande que l'amant	Posture dominante	Figure 72
La dame	Main sur la joue	Tendresse/Dame initiatrice du baiser	Figures 79, 80, 82 et 89
La dame	Corps étendu sur les genoux de l'amant	Dévoilement/Transgression	Figure 85
L'amant	Amant plus grand que la dame	Posture dominante	Figure 84
L'amant	Main sur la poitrine	Volonté de possession	Figures 83 et 85
L'amant	Enlacement	Protection/Amour	Figure 84

[1107] *Ibid.*, p. 381

Au terme de ce chapitre et des exemples que nous y avons abordés, la question de l'identité de la femme ou de la dame impliquée dans le baiser s'avère prégnante. La couronne qu'elle arbore à l'occasion [Figure 79, 80, 82, 84, 86, 88 et 89] fonctionne davantage comme un attribut rappelant son statut et sa désignation dans le texte (Guenièvre, Hélène ou Iseut), qu'un marqueur hiérarchisant ses rapports avec l'amant. Parfois textuellement associée à une paysanne [Figure 83], ou une figure allégorique au genre controversé [Figure 85], elle devient, sous la main de l'artiste, image de la dame aimée. Il en va de même pour une femme de l'aristocratie, identifiable grâce à la présence de ses armoiries au sein de l'enluminure [Figure 76]. Telle une demoiselle, elle embrasse son ami et s'adonne à des activités courtoises, dont la mise en scène emprunte au répertoire visuel de la *fin'amor*.

Littéraire, figuratif ou social, le baiser appelle à un serment de fidélité. Il engage le vassal à servir son seigneur et uni la dame à son bien-aimé. Il est le geste par lequel débute une relation et par lequel elle prend fin dans la mort.



Figure 70 : Amoureux, Ballades, France (Reims), vers 1372-1377, Paris, BNF, Ms. Fr. 1584, f. 454



Figure 71 : Hommage d'Edouard I[er] à Philippe le Bel, Les Grandes chroniques de France, Perrin Remiet, France (Paris), vers 1400-1410, Paris, BNF, Ms. Fr. 2606, f. 337v

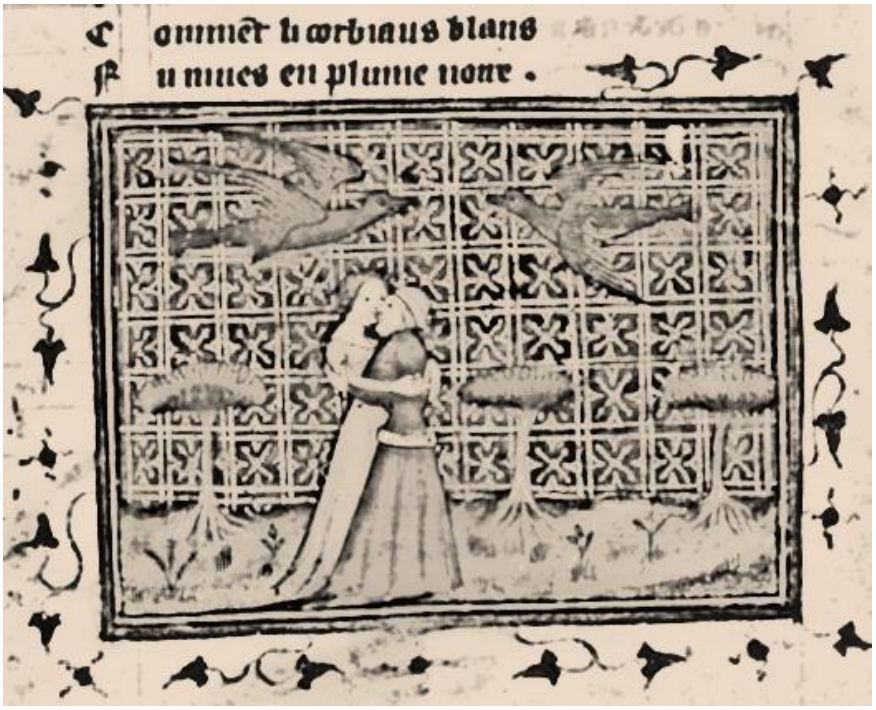


Figure 72 : Coronis et son amant, Le Livre du Voir-Dit, Perrin Remiet, France (Paris), vers 1390, Paris, BNF, Ms. Fr. 22545, f. 189v

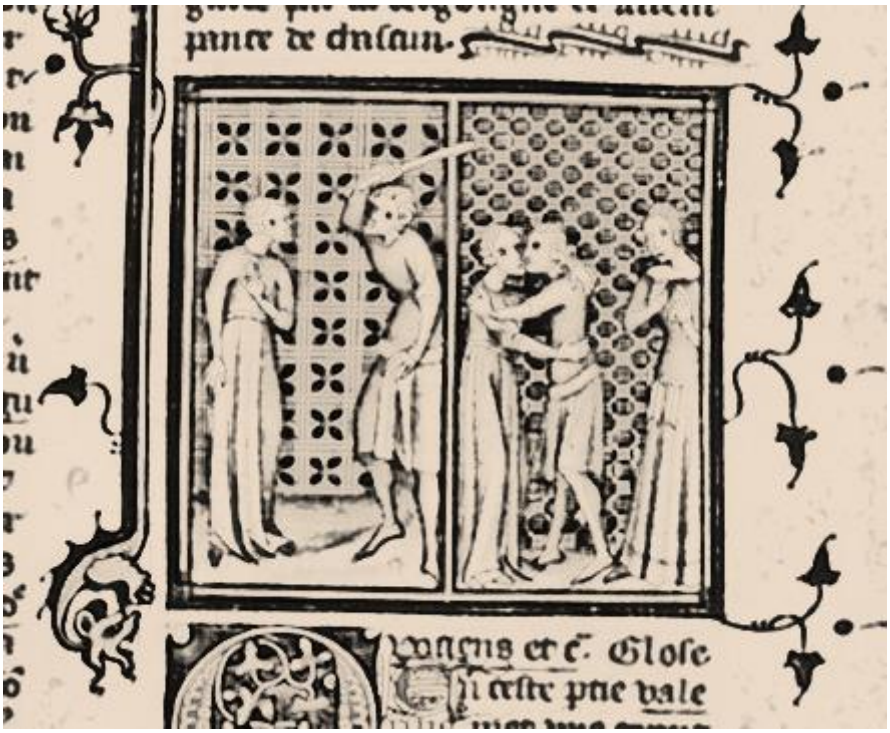


Figure 73 : Dispute entre époux; paix entre époux, Faits et dits mémorables, Maître du Couronnement de Charles VI, France (Paris), 1375, Paris, BNF, Ms. Fr. 9749, f. 80



Figure 74 (comparative) : Réconciliation d'Esaü et de Jacob, Heures, fin XV^e^-début XVI^e^ siècle, France, Amiens, BM, ms. 107, f. 11



Figure 75 : La demoiselle de Mailly couronnant et embrassant son amoureux, Psautier, France (Amiens), vers 1290-1300, Paris, BNF, Ms. Lat. 10435, f. 44



Figure 76 (comparative) : La demoiselle du Vivier embrassant son amoureux, Psautier, France (Amiens), vers 1290-1300, Paris, BNF, Ms. Lat. 10435, f. 108



Figure 77 : Jeunesse et son ami, Le Roman de la Rose, France (Paris), vers 1350-1360, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1126, f. 8



Figure 78 (comparative) : Conversation de Perceval avec sa mère, évanouissement de sa mère, chevauchée de Perceval, baiser de Perceval à une jeune fille, Coffret en ivoire (long côté arrière), France (Paris), vers 1310-1330, Paris, Musée du Louvre

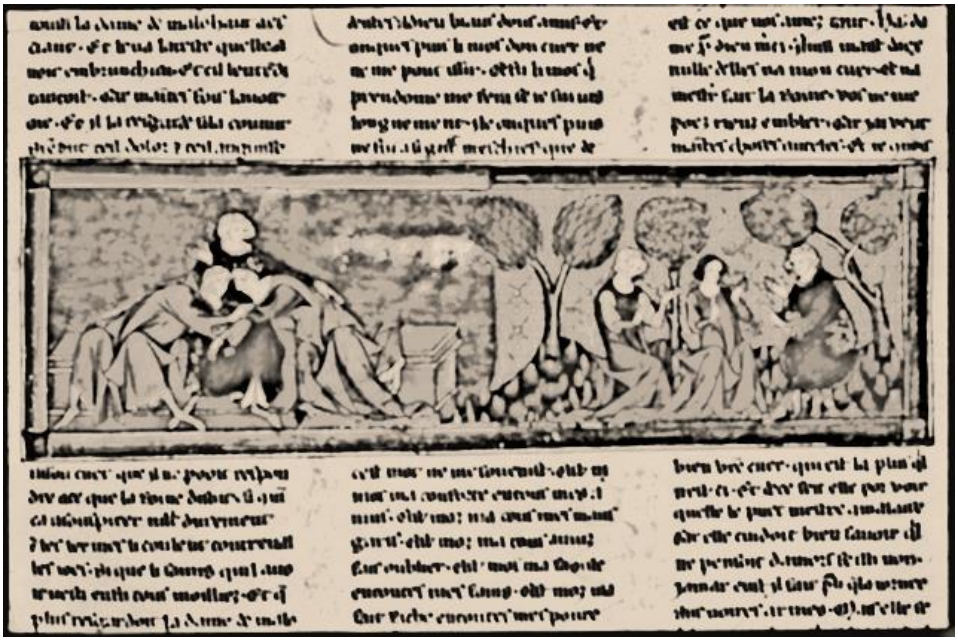


Figure 79 : Premier baiser de Lancelot et Guenièvre, Lancelot en prose, France (Amiens), vers 1315, New York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 805, f. 67

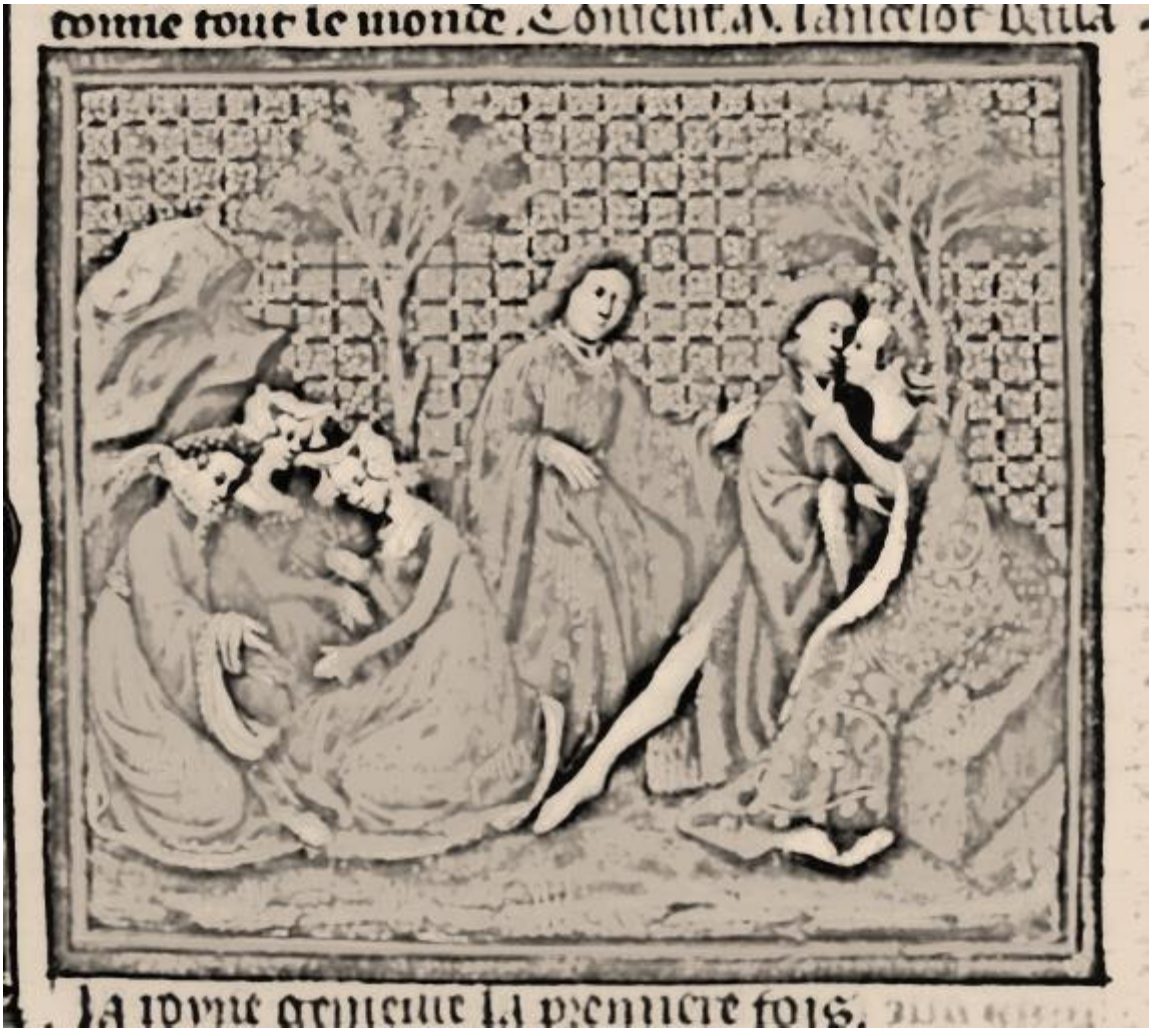


Figure 80 : Lancelot embrassant Guenièvre, Lancelot en prose, Maître des cleres femmes de Jean 1er de Berry, France (Paris), 1404-1465, Paris, BNF, Ms. Fr. 118, f. 219v



Figure 81 (comparative) : Herr Hug von Werbenwag et sa dame, Codex Manesse, Zurich, vers 1310-1340, Bibliothèque universitaire de Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, f. 252



Figure 82 : Baiser de Lancelot et Guenièvre, Lancelot en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun), 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 112 (1), f. 101

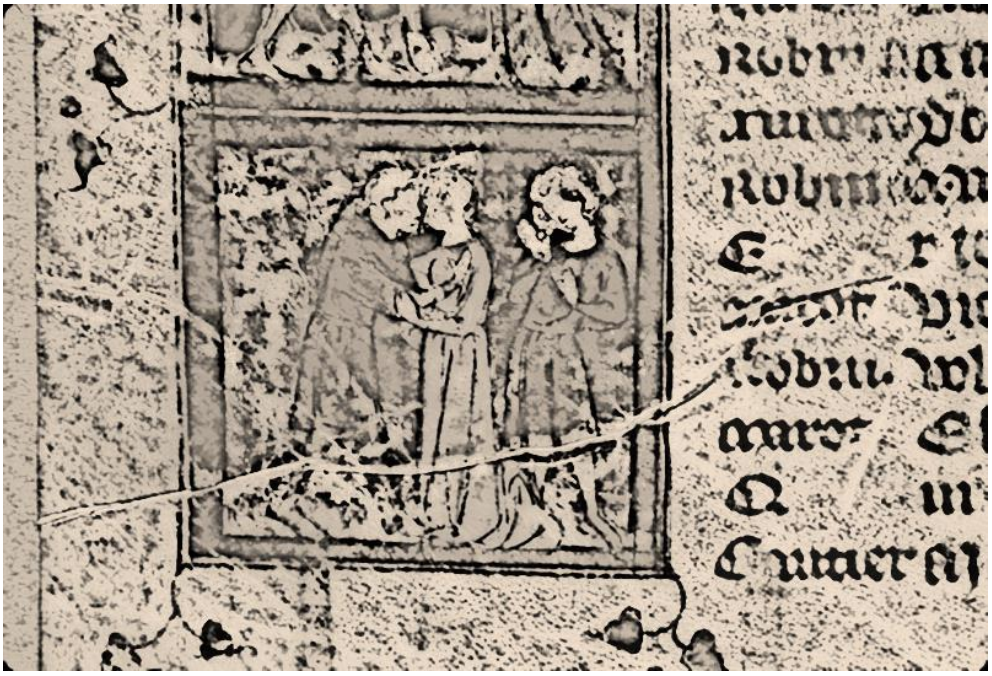


Figure 83 : Robin donnant un baiser à Marion devant Gauthier, Jeu de Robin et de Marion, France (Paris), 1er quart du XIVe siècle, Aix-en-Provence, Bibliothèque municipale, ms. 166, f.6v



Figure 84 : Pâris et Hélène, Epître d'Othéa, Maître de l'Epître d'Othéa et collab., France (Paris), vers 1404-1406, Paris, BNF, Ms. Fr. 606, f. 35

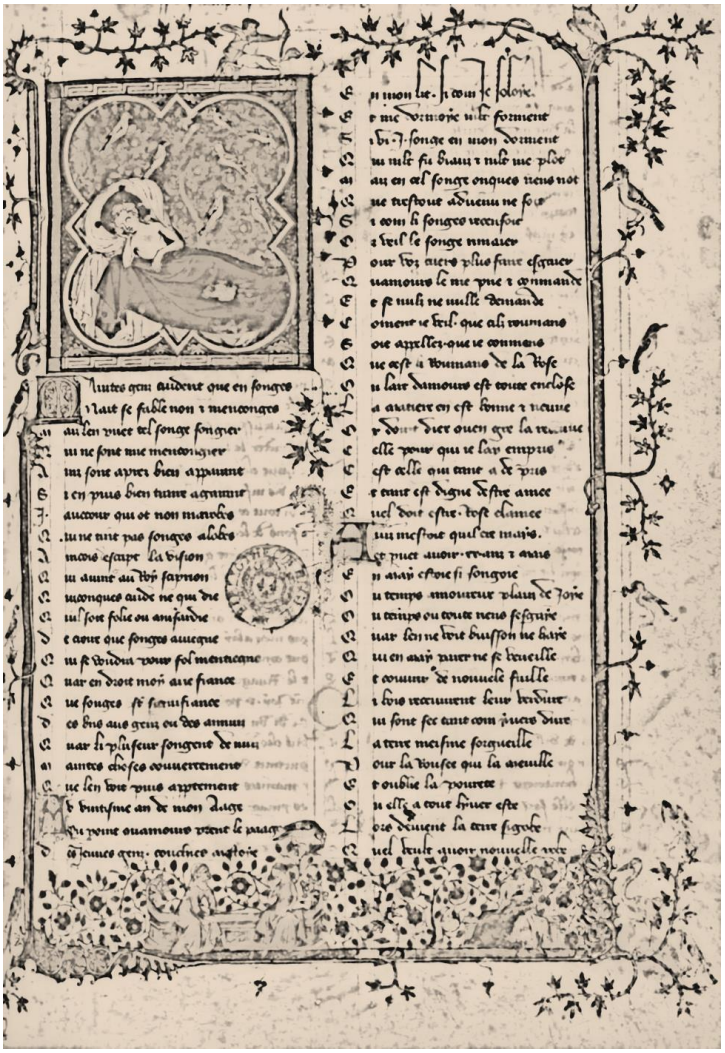


Figure 85 : Bel Accueil en discussion avec la Vieille, puis embrassant un amant, Le Roman de la Rose, France (Paris), 2e quart du XIV^e^ siècle, Paris, BNF, Ms. Fr. 1572, f. 3



Bel Accueil en discussion avec la Vieille, puis embrassant un amant, Le Roman de la Rose, France (Paris), 2e quart du XIV^e^ siècle, Paris, BNF, Ms. Fr. 1572, f. 3 (détail)



Figure 86 : Mort de Tristan et Iseut, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun), 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 112 (3), f. 145



Figure 87 (comparative) : Mort de sainte Euphrosyne d'Alexandrie, Speculum historiale, Mahiet et collab., France (Paris), vers 1332, Paris, Arsenal, ms. 5080, f. 409v



Figure 88 : Mort de Tristan et Iseut, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun), vers 1475, Paris, BNF, Ms. Fr. 116, f. 676v

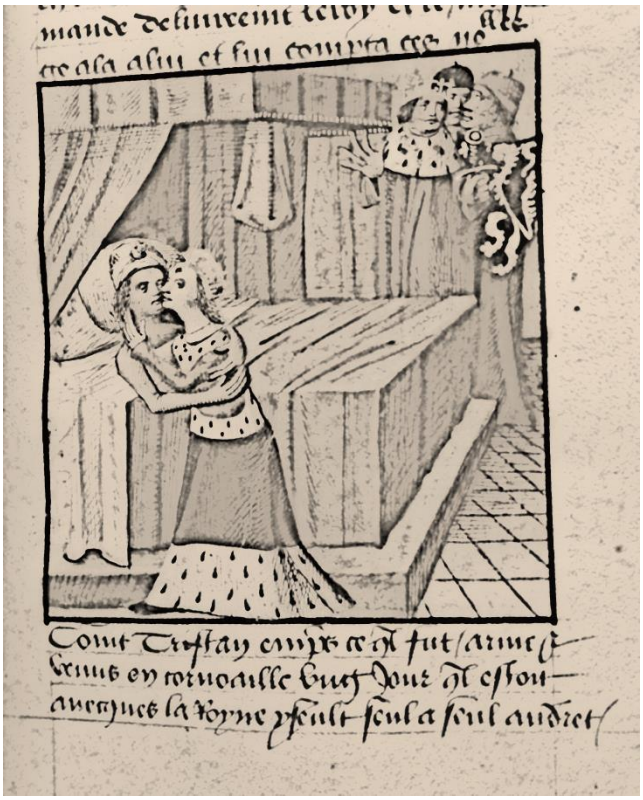


Figure 89 : Mort de Tristan et Iseut, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Isle-sur-Arnon), vers 1480, Chantilly, Musée Condé, Ms. 647, f. 262

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Les usages relatifs à l'aristocratie du Moyen Âge tardif reposent encore sur des rites sociaux et religieux, qui influencent autant la création littéraire que les arts visuels.

Les analyses sérielles menées dans la deuxième partie de ce travail montrent que les représentations d'activités chevaleresques, fictionnelles ou réelles, coïncident avec le renouveau d'un modèle de courage et de courtoisie, en vigueur au sein de la société de Cour. La dame noble et son « autre » idéelle s'inscrivent dans un rapport au couple qu'elles forment avec leur amant ou leur promis. Elles se distinguent alors en tant qu'actrices, spectatrices ou enjeux de rituels amoureux et guerriers, révélés par un système culturel de codes et de symboles. La transmission de certains rituels féodo-vassaliques au registre littéraire et visuel de la *fin'amor* implique une métamorphose des rapports de domination au sein d'un imaginaire social.

Celle-ci s'observe premièrement à travers la cérémonie de l'hommage. Hérité de l'*hominium,* première action marquant l'allégeance d'un vassal à son seigneur, l'hommage est un acte principalement masculin dans notre corpus. Parmi les positions et les gestes récurrents, l'agenouillement, par exemple, accompagne souvent la prière amoureuse, effectuée mains jointes en référence au rite de l'*immixtio mannum*. Il en va de même pour l'imagerie du baiser amoureux qui puise son inspiration dans le rite de l'*osculum* vassalique, succédant traditionnellement à l'*immixtio mannum* lors de la cérémonie de l'hommage. Le baiser scelle une promesse de fidélité. Il marque aussi bien le début des obligations entre un vassal et son seigneur que le commencement d'une relation entre la dame et son bien-aimé. Au récurrent geste d'enlacement accompagnant le baiser sur la bouche, s'ajoutent alors des variantes visuelles, telles la main sur la joue significative d'amour, ou la main sur la poitrine évoquant une volonté de possession.

Le don participe également de rites sociaux soudant la société médiévale. Le don « courtois », rassemble plusieurs thématiques visuelles. Il peut s'agit d'un don de lecture inspiré par l'imagerie de la dédicace politique. L'amant-poète offre un écrit à sa dame d'une façon similaire à celle de l'auteur remettant un ouvrage à sa noble dédicataire. Le don « courtois » est aussi celui des présents d'amour et de fiançailles (coupe, anneaux, chapel…), peuplant de nombreux supports visuels. Enfin, il existe, comme nous avons pu l'observer, un don amoureux plus spirituel, impliquant notamment les thèmes de l'échange du philtre tristanien ou du don du cœur, significatif d'un « don de soi » encouragé par la doctrine de la *fin'amor*.

Au terme de cette deuxième partie, la question de l'identité féminine repose autant sur le statut objet/sujet des personnages que sur leur reconnaissance genrée. Parfois mise en scène comme une dame, la femme noble est identifiable socialement grâce à la lecture de ses armoiries et de ses emblèmes reproduits à l'intérieur de l'image.

Les variations et répétitions de certains caractères formels (gestuelle, postures, attributs) observables au sein des œuvres, permettent d'observer la dame au-delà de son statut de simple objet de vénération et de désir. Actrice des jeux d'armes, du baiser ou de l'offrande amoureuse, elle s'affirme aussi comme le sujet principal de la représentation. L'image de cette figure idéelle, réceptrice des attentions de l'amant, est proche de celle de la femme aristocratique choisissant seule d'accorder sa *mercy* ou de refuser les manifestations d'obédience rituelle.

Partie III :
QUELLE IDENTITÉ VISUELLE POUR LA DAME ?

Chapitre 7 : L'APPORT CIVILISATEUR DU FÉMININ COURTOIS

L'abnégation et la promesse de fidélité, révélées par les défis guerriers et les gestes d'amour rituels, ne sont pas les seules caractéristiques des échanges courtois. Certains jeux de création, de savoir et de pouvoir, confèrent également au couple une dimension civilisatrice. Erich Köhlerconsidère que le chevalier courtois élabore un idéal humain totalisant, une fois dégagé de sa fonction de combattant et ouvert aux problèmes de la civilisation. Ilfait alors valoir, en particulier dans sa conception de l'amour, ses revendications à l'autonomie morale.[1108]

Selon Jacques Le Goff, l'amour courtois marque le point de départ et de retour de l'aventure. Le chevalier quitte la cour pour le monde sauvage mais revient toujours à ce lieu socialement évolué où réside, qui plus est, l'élue de son cœur.[1109] L'amour étant donné comme une source de progrès moral et spirituel, il sublime la motivation du poète, du chevalier ou de l'homme venu à la recherche de cette perfection exigée par la *fin'amor*. La dame, source et aboutissement de l'amour, accroît d'autant plus la valeur de l'amant[1110].

En considérant les relations entre texte et représentation, fiction et société, nous allons examiner le rôle joué par la femme et la dame, dans la création poétique, musicale et ludique mise en image à la fin du Moyen Âge. La question de l'identité féminine est ici traitée sous l'angle du rapport entre genre, figures d'inspiration et objets de divertissement à valeur symbolique. Pour mener à bien cela, nous nous appuierons sur un corpus sériel de quinze enluminures produites entre 1300 et 1498. D'autres miniatures produites en Flandre ou en Angleterre, ainsi que des œuvres issues de supports aussi variés que les valves et coffrets en ivoire, les vitraux ou les sculptures en haut-relief, viendront renforcer notre analyse, à titre comparatif.

Cette étude nous permettra, tout d'abord, d'observer de quelle manière la femme de lettre s'illustre en tant médiatrice de connaissance auprès d'une élite dirigeante et combattante. Comment la dame agit-elle également en tant qu'inspiratrice du poète et communique-t-elle un apport civilisateur au couple courtois ?

Il s'agira ensuite d'observer si, au regard des écrits et de leur interprétation visuelle, l'instrument à cordes fonctionne comme une allégorie du corps de la dame aimée et la marque d'un savoir supérieur réparti entre les deux sexes.

[1108] KÖHLER Erich,*L'aventure chevaleresque, op.cit.*, p. 57

[1109] LE GOFF Jacques, *L'imaginaire médiéval*, Paris, éditions Gallimard, 1985, p. 181

[1110] SOT Michel, BOUDET Jean-Patrice, GUERREAU-JALABERT Anita, *Histoire culturelle de la France, tome 1 : Le Moyen Âge*,*op.cit*., p. 234-235

Enfin, nous analyserons la place de l'échiquier dans les images, en tant que jeu significatif d'un procédé de séduction aristocratique ou d'un jeu de pouvoir entre la dame et l'amant, jeu à l'enjeu plus politique lorsqu'il implique la femme noble et son époux.

I- L'image du féminin comme ressort de la création poétique et modèle d'enseignement moral

Au-delà des représentations mettant en scène le don de lecture, l'acte d'écriture est interprété dans de nombreux manuscrits enluminés depuis le Haut Moyen Âge. Il est souvent entrepris par un saint à son écritoire ou un auteur à son pupitre. Citons, par exemple, le ms. 1190 conservé à bibliothèque Sainte-Geneviève. Cette copie des *Evangiles,* datée de la seconde moitié du IX^{e} siècle, contient une miniature introductive de l'Evangile de Saint Luc, au fol. 98v. Le saint est représenté seul, en train d'écrire sa parole, sous l'égide du taureau ailé, son animal évangélique. Cinq siècles plus tard, la miniature située au fol. 31 du Ms. Fr. 19153 (Paris BnF), montre Jean de Meun isolé dans son étude et attelé à l'écriture du *Roman de la Rose*. Aux côtés de ces personnages prépondérants, apparaît également la figure du poète amoureux. Chez Guillaume de Machaut, l'éloge poétique est le plus souvent consacré à sa dame qu'il loue pour sa beauté, sa présence douce et ses qualités morales. L'amour converti alors le poète à une sorte de contemplation joyeuse[1111]. Les acteurs de l'écriture ne sont néanmoins pas tous représentés isolés à leur tâche. Si Machaut est parfois peint dans une posture solitaire de création[1112], il est aussi montré en train d'écrire, aux côtés de sa dame. En confrontant les images et leurs sources textuelles, cette première partie consiste à analyser la place qu'occupent les acteurs de la création littéraire face à un auditoire ou la présence de l'être aimé. Il s'agit, plus encore, d'analyser, le rôle exercée par la dame en tant qu'inspiratrice de l'amant-poète et par la femme lettrée comme modèle de savoir auprès d'une élite sociale.

1) Machaut, l'amant compositeur face à son inspiratrice

a) De Péronne à Toute Belle : femme et dame au cœur d'une même identité visuelle

La dame, destinataire et objet de l'éloge poétique, trouve une place de primordiale dans les œuvres de Machaut. Quand elle ne n'est pas évoquée physiquement auprès du poète, elle peuple

[1111] POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince*,*op.cit*., p. 515 à 517
[1112] Comme au fol. 83 du Ms. Fr. 9221 (Paris, BnF).

ses pensées ou devient un portrait, une *ymage* de l'amante à chérir. Dans le livre du *Voir-Dit*, développé comme une mise en scène de l'acte d'écrire, Machaut se représente en train de composer. Le désir partagé de la rencontre domine la première partie de l'œuvre où le poète est entièrement dévoué à la louange de sa dame. Au fil du livre, Machaut nomme sa bien-aimée Toute Belle : « *Et pour sa grantbiautél'apelle/ Chascuns qui la voit : Toute-Belle* » (v. 4689-4690)[1113], « *Or dointDieus qu'il ne soit péris,/ Pour li tant prier, qu'il l'appelle/ Son ame en gloire : Toute-Belle* » (v. 9035 à v. 9037)[1114]. En 1875, Paulin Paris suppose que le livre du *Voir-Dit*, écrit vers 1365, s'inspire de la correspondance amoureuse et poétique que Guillaume de Machaut entretient à la fin de sa vie avec une certaine Péronne. La jeune fille de dix-huit ans, fille de Gauthier d'Unchair, seigneur d'Armentières, ne rencontre le chanoine qu'après un premier échange épistolaire qui attise la passion *de loin*. Lors de cette entrevue, Machaut propose d'écrire en vers le récit de leur tendre relation. Plus d'une fois, avant même d'achever son livre, le poète doit céder aux exigences de Péronne en lui envoyant des feuilles déjà composées[1115]. Cette dernière veut, en effet, être une lectrice privilégiée du récit. Elle souhaite des pièces nouvelles faites pour elle et craint que les chansons ne soient galvaudées avant qu'elle ne les connaisse[1116]. A l'image de la correspondance réelle dont il s'inspire, le désir du poète dans le *Voir-Dit*, naît de l'écriture et non pas l'écriture du désir[1117].

À partir du vers 2144, l'amant-poète retrouve sa dame « *Qui aloit cueillant des florettes/ Marguerites & violettes./ Car elle estoit en son vergier* »[1118]. Ils témoignent tous deux leur amour et leur loyauté à travers des rondeaux chantés, puis Toute Belle demande au *je* épris de lui conter une ballade en son honneur et en sa présence[1119] : « *Le bien de vous qui en biautéflorist/ Dame, me fait amer de fine amour ;/ Vostrebiauté, qui tousdisembelist,/ De dous espoir me donne la favour./ Vostredouçouradoucist ma dolour,/ Vos maniere m'enseigne & me chastoie,/ Et vos regars maintient mon cuer en joie./*

[1113] *Le Livre du Voir-Dit de Guillaume de Machaut*, éd. Société des bibliophiles françois,*op.cit.*, p. 200
[1114] *Ibid.*, p. 371
[1115] *Ibid.*, p. VII à IX
[1116] CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *Guillaume de Machaut, « Le Livre du Voir Dit » : Un art d'aimer, un art d'écrire*,*op.cit.*, p. 75
[1117] MÜHLETHALER Jean-Claude, « Désir et étonnement : de l'auteur au lecteur. Emotion, écriture et lecture au temps de Christine de Pizan », dans DI STEPHANO Giuseppe (dir.), *Christine de Pizan : 1re partie, Le Moyen Français*, Turnhout, Brepols Publishers, 2016, p. 29
[1118] *Le Livre du Voir-Dit de Guillaume de Machaut*, éd. Société des bibliophiles françois,*op.cit.*, p. 92, v. 2146 à v. 2148.
[1119] « *Lors me pria que je préisse/ Matere en moy dont je séisse/ Chose de bonne ramembrance ;/ Si fis ainsi, en sa présence* », *Ibid.*, p. 93, v. 2184 à v. 2187.

Vos dous parlers me soustient & nourist/ En un de joie & de toute douçour,/ Vostre sage maintien si m'enrichist,/ Qui me contraint ahayr des honnour./ Vos gentils cuers me fait plus de tenrour/ Qu'en .c. mil ans desservir ne porroie,/ Et vos regars maintient mon cuer en joie./ Ainsi vos bien a cent doubles merist,/ Sans desserte, mon amoureus labour,/ Et sans rouver ; qu'en moy n'a fait ne dit,/ Grace, povoir, sens, bonté ne valour,/ Pour recevoir de ces biens le menour ;/ Mais vos dous ris maint m'en donne & envoie,/ Et vos regars maintient mon cueren joie »[1120]. Une fois la ballade terminée, Toute Belle demande au poète de lui céder sa louange écrite, afin qu'elle la lise d'elle-même : « *Adont, par son tres-dousregart,/ Me commanda qu'elle l'éust,/ Par quoy sa bouche la léust./ Car en cas qu'elle la liroit,/ Assez mieus l'en entenderoit./ Et je le fis moult volentiers/ Et de cuer* ; … »[1121]. L'amant accède donc à sa requête et la dame ne tarde pas, en retour, à lui demander un baiser[1122].

Le Ms. Fr. 1584 (Paris, BnF), compilation rémoise des œuvres de Guillaume de Machaut, renferme une copie enluminée du *Voir-Dit*, depuis le fol. 221 jusqu'au fol. 309. Une miniature située au fol. 242 représente l'instant où l'amant-poète compose une ballade, en présence de sa dame [Figure 90]. Le contenu graphique de l'image et le décor marginal, sont réalisés en grisaille, à l'exception des visages des deux personnages, délicatement peints en rose pâle. A l'extérieur de la composition, des brins de vigneture émergent des angles fleuris de la bordure. Si l'auteur mentionne que la dame « *estoit en son vergier* », l'artiste ne fait guère évoluer le couple dans un tel environnement. Un simple coffre sur lequel est assit le poète délimite une partie de la composition au premier plan. Le meuble, décoré de caissons et de motifs floraux, est utilisé comme une écritoire, en témoigne la présence d'un encrier et d'un étui à plume. L'amant apparaît vêtu d'une tunique, associée à un chaperon rabattu sur ses épaules. Il tient dans sa main gauche une partition sur laquelle sont inscrites des notes, ainsi que le mot « *balade* ». Une plume, dessinée dans sa main gauche, semble rester en suspend, tandis que le regard du poète est levé vers sa dame. Face à lui, Toute Belle porte une cotte agrémentée de longues manches, et arbore une coiffe à *tremplettes*. Elle partage son regard avec le compositeur, tout en ouvrant la paume de sa main gauche. Ce geste traduit la demande qu'elle adresse à l'amant-poète, lui-même dans l'attente de ses instructions. Pourvue d'une grande taille, la dame comble la hauteur de l'image, au point que ses pieds dépassent du bord inférieur de la miniature. Cette posture élevée souligne le rôle qu'elle exerce en tant qu'inspiratrice et modèle d'autorité auprès du poète. L'analyse du dernier paragraphe du *Voir-Dit* permet, selon

[1120] *Ibid*., p. 93-94, v. 2188 à v. 2208.
[1121] *Ibid*., p. 94, v. 2212 à v. 2218.
[1122] « *' Baisiés-moy.' Dieus ! qui ce séist,/ Il n'est paradis qui le vaille.* », *Ibid*., p. 95, v. 2232-2233.

Paulin Paris, d'identifier le personnage de Toute Belle avec Péronne d'Armentières : « *Or est raison que je vous die/ Le nom de ma dame jolie,/ Et le mien qui a fait ce dit/ Que l'en appelle le Voir-Dit./ Et s'au savoir volez entendre,/ En la fin de ce livre prendre/ Vous convendra le ver .IX*^{ième}*./ Et puis .VIII. lettres de l'uitisme/ Qui font droit au commencement./ Là verrez nos noms clerement* »[1123]. Après avoir lu le neuvième vers et les huit premières lettres du huitième avant la fin du livre[1124], il convient alors d'arranger des lettres de manière à obtenir « *Perone d'Armantiere* » et « *Guillaume de Machau* »[1125]. L'écriture du *Voir-Dit* permet à son auteur d'unir l'image sociale de Péronne d'Unchair, demoiselle d'Armentières, à son idéal fictif, dame Toute Belle. La diffusion de l'œuvre auprès de princes et de seigneurs destinataires, fait néanmoins perdre à la femme concernée par le discours poétique, son statut de lectrice attitrée[1126]. Sublimés par l'interprétation visuelle du texte, les rôles d'inspiratrice et de réceptrice amoureuse deviennent alors des privilèges réservés au personnage de la dame.

b) Le *Lai* composé dans l'image : un acte de création inspiré par la parole gestuelle de la dame

La création poétique et musicale, associée à la louange amoureuse, nécessite un cadre intime, isolé de la foule curieuse et des médisants *losengiers*. L'écrit et le visuel valorisent alors le jardin, lieu idéal pour mener une action discrète, où se tissent les liens d'amour mais aussi endroit propice à la création artistique[1127]. Parmi les autres compilations enluminées des œuvres de Guillaume de Machaut, le Ms. Fr. 1586 (Paris, BnF) contient plusieurs miniatures mettant en scène l'amant-poète écrivant dans un jardin. La plupart de ces images interprètent des épisodes du *Remède de Fortune* comme aux fol. 26, 30v et 47v où l'amant, craignant de perdre sa dame, compose une complainte sur la Fortune. La section du volume consacrée aux *Lais* (du fol. 165 au fol. 205v), est introduite par une miniature où l'amant écrit aux côtés de sa dame. L'image précède, au fol. 165, le premier chant : *Loyauté, que point ne delay* [Figure 91]. Les brins de vigneture en grisaille, émergeant des bordures extérieures de la miniature, ainsi que l'apparition des personnages en semi-grisaille, témoignent de l'influence pucellienne du Maître du Remède de Fortune vers 1350. Le fond ornemental de la composition est constitué d'une répétition de motifs losangés, sur un fond rouge quadrillé de liserés d'or. Un souci de

[1123] *Ibid*., p. 370, v. 9014 à v. 9023.
[1124] Vers complets : « *Pour li changiernule autre dame ;/ Madame le saura de vray* », *Ibid*., v. 9029-9030.
[1125] *Ibid*., p. XXII- XXIII
[1126] CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *Guillaume de Machaut, « Le Livre du Voir Dit » : Un art d'aimer, un art d'écrire*,*op.cit*., p. 76
[1127] GOUSSET Marie-Thérèse, *Eden : Le jardin médiéval à travers l'enluminure XIII*^{e}*-XVI*^{e} *siècles*, Paris, Albin Michel/Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 16

naturalisme émane néanmoins de la prairie semée de fleurs bleu et jaune, sur laquelle les personnages évoluent. À droite de l'image, l'amant-poète est représenté assit dans l'herbe, vêtu d'un pourpoint à coudières et la taille flanquée d'un poignard. Il garde la tête baissée et le regard concentré sur un long parchemin déroulé en forme de phylactère, qu'il noirci de caractères, à l'aide d'une plume. Face à lui se tient la dame, arborant un surcot clos à coudières et dont la coiffe blonde à *tremplettes*, est complétée d'un voile blanc. Elle observe le poète à l'œuvre et tend vers sa direction l'index de ses deux mains. Selon François Garnier, le geste de l'index pointé horizontalement désigne l'expression d'une pensée personnelle, celle de l'orateur, du professeur ou de toute personne ayant une fonction d'enseignement[1128]. La dame paraît ici donner ses recommandations à l'amant qui, aussitôt inspiré, compose un lai en son honneur. L'artiste fige donc l'instant où la parole féminine courtoise transmet l'énergie créatrice à l'exécutant poète.

L'acte d'écriture placé sous l'égide d'une figure inspiratrice est déjà observable à travers les représentations de Saint Mathieu écrivant sous la dictée de l'homme ailé [Figure 92 (comparative)]. Les images de l'Evangéliste mis en scène aux côtés de son symbole incarné, apparaissent dès le Haut Moyen Âge[1129] et se déclinent sur des supports aussi variés que l'enluminure, le vitrail, les objets précieux ou la sculpture. Actuellement conservé au Musée du Louvre, un fragment de haut-relief issu du jubé de la cathédrale de Chartres, montre Saint Mathieu attelé à la rédaction de son évangile. Sur cette pièce sculptée, exécutée vers 1240, l'Evangéliste nimbé est représenté assit à son écritoire. Au-dessus de lui, une série d'arcades trilobées supportent une évocation de la Jérusalem Céleste. Un ange en surgit pour venir à la rencontre du Saint et pose ses mains sur son pupitre, tout en désignant de l'index le passage qu'il est en train de lui dicter. Ainsi guidé, Mathieu s'attèle pleinement à l'écriture de l'Evangile.

Si la dame du Ms. Fr. 1586 reste davantage à distance de l'ouvrage du poète, elle ne dirige pasmoins, à travers sa gestuelle, l'écriture amoureuse du lai qui lui est destiné. L'acte de composition n'est pas directement évoqué dans le contenu textuel du chant *Loyauté, que point ne delay*. Notre précédente analyse de la prière d'hommage issue du Ms. Fr. 1584 [Figure 7] permettait d'établir un lien image/texte avec un court passage descriptif, du v. 320 à v. 324. Ici, la mise en scène de la création courtoise dépasse la simple relation avec le texte. Elle semble

[1128] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique*,*op.cit.*, p. 170

[1129] Selon André Michel, la figure du saint appartient à une série de représentations en vigueur depuis l'époque carolingienne, pour ne pas remonter jusqu'aux miniatures et mosaïques byzantines plus antérieures : MICHEL André, « Saint Matthieu (?) écrivant sous la dictée de l'ange, bas-relief en pierre (Musée du Louvre) », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tome 13, fascicule 1, 1906, p. 57 à 66

interpréter l'état d'esprit de l'auteur, inspiré au moment de l'écriture par la constante référence spirituelle de sa dame.

Soupirant timide ou amant placé au service d'une belle nommée, le poète machautien prend la plume pour composer une louange amoureuse, toujours guidé par la pensée de son aimée, sinon par sa volonté émanant d'une présence tangible. Parfois montré seul à son travail de composition, il est également figuré assit, en train d'écrire aux côtés de sa dame, qui l'observe et le conseille de toute sa haute stature. Au-delà d'une simple figure née de l'imagination du poète, l'aimée peut être parfois associée à un nom. Son identité n'est, en revanche, lisible qu'au travers d'un déchiffrage poétique. Si elle demeure première femme inspiratrice de l'amant-narrateur, elle se mêle, dans l'image, à l'entité fictive qu'elle inspire.

2) La femme de lettre devant son écritoire : Christine de Pizan face à la Cour et à ses modèles

a) L'instruction d'une élite sociale dans une miniature des *Proverbes moraux* (Harley 4431, fol. 259v)

La primauté des conseils féminins inspirant le monde masculin dépasse la sphère idéelle de la courtoisie. Pour une femme comme Christine de Pizan, politiquement et socialement engagée à la fin du Moyen Âge, les écrits et la parole ont aussi valeur d'instruction. Vers 1398, elle publie *Les Enseignements moraux*, regroupant un ensemble de recommandations et de conseils destinés à son fils, Jean de Castel. Ces cent-treize quatrains reprennent les conseils donnés aux enfants et aux jeunes gens en ce qui concerne l'art de se tenir en société et de mener une vie honorable, fidèle aux normes chrétiennes[1130]. Il s'agit, entre autres, d'aimer et craindre Dieu, de mener une jeunesse laborieuse et réglée, de bien choisir un état et d'assumer ses devoirs envers la société, ses supérieurs, ses égaux, ses inférieurs, sa famille mais aussi soi-même[1131]. Plusieurs miniatures illustrant les *Enseignements moraux*, représentent Christine de Pizan en train d'enseigner à son fils. Citons celles du Ms. fr. 12779(fol. 149v), ou encore du Ms. Fr. 836 (Paris, BnF) où le Maître de l'Epître d'Othéa montre, au fol. 42, la poétesse assise à son écritoire et faisant la lecture à Jean de Castel. Ce dernier, âgé de vingt-trois ans au moment de l'écriture de l'œuvre, arbore l'apparence d'un jeune noble, vêtu à la mode des années 1400[1132]. Les *Proverbes moraux* offrent une suite logique aux *Enseignements moraux*. Rédigés vers 1400-

[1130] ROUX Simone, *Christine de Pizan : femme de tête, dame de cœur*, Paris, éd. Payot & Rivages, 2006, p. 118
[1131] THOMASSY Raimond, *Essai sur les écrits politiques de Christine de Pizan*, Paris, Debécout Libraire-éditeur, 1838, p. 109-110
[1132] OUY Gilbert, RENO Christine, VILLELA-PETIT Inès, *Album Christine de Pizan, op.cit.*, p. 141

1401, ils se composent de cent-un distiques de décasyllabes, correspondant chacun à un aphorisme. À cette même époque, les proverbes en vulgaire connaissaient un regain de faveur, jusque dans les milieux les plus cultivés[1133]. Conformément à un tel engouement, les *Proverbes moraux*ont unevocation universelle. L'œuvre condense les ferments de l'engagement socio-politique de l'auteur ainsi que plusieurs leçons de philosophie morale. La poétesse dispense ainsi des avertissements et des conseils en matière de bon gouvernement à destination des princes (Pr. 10) : « *Prince cruel et rapineur d'argent/ Je tiens a fol s'il se fie en sa gent* »[1134], mais aussi des seigneur (Pr. 13) : « *Cour de seigneur sans prudent gouverneur/ Estre ne puet maintenue en honneur* »[1135]. Elle préconise également de se garder de l'orgueil (Pr. 18) et de faire montre d'humilité (Pr. 42) : « *Cil est eureux qui dispose sa vie/ En simple estat juste sans autre envie* »[1136]. D'autres conseils moraux apparaissent comme des mises en garde contre les acquisitions futiles et les vains divertissements (Pr. 47) : *« Ly jeunes homs qui se tient en oyseuse/ Legierementchiet en voyenoiseuse* »[1137]. Vers la dernière partie de l'œuvre, l'auteur livre enfin ses avertissements à propos du zèle courtois (Pr. 75) : « *Courtois parler refraint souvent grantyre,/ Car moult attrait les cuersdoulcementdyre* »[1138].

La luxueuse compilation des œuvres complètes de Christine de Pizan, conservée à la British Library sous la cote Harley 4431, contient une copie des *Proverbes moraux*, située entre les fol. 259v et 261v. Ce manuscrit offert en dédicace à la reine Isabeau de Bavière, est enluminé à Paris, de 1410 à 1414, par Maître de la Cité des Dames et ses collaborateurs. Le haut du fol. 259v contient une rubrique annonçant le commencement des proverbes, précédé par une miniature [Figure 93]. Le sol herbeux sur lequel évoluent les personnages, paraît situer la scène dans un paysage extérieur, dont la perspective reste limitée par un fond ornemental rouge, parcouru de rinceaux dorés. À gauche de la composition, Christine de Pizan est représentée assise sur un imposant fauteuil en bois, surmonté d'un dais. Elle apparaît vêtue d'une robe bleue, complétée d'un voile blanc à cornettes. Son portrait fidèle à celui peint par le Maître de Giac (ex-Phillips 128, f. 7) ou le Maître de l'Epître d'Othéa (Ms. Fr. 835, f. 1), deux artistes évoluant dans l'entourage créatif de l'auteur. Le regard de la poétesse est penché sur le livre des *Proverbes*, ouvert et surélevé par l'écritoire. Un encrier et un étui à plume figurent

[1133] Au cours de la même année, Guillaume de Tignonville achève également les *Dits moraux des philosophes* : OUY Gilbert, RENO Christine, « La copie hâtive des Proverbes moraux », dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23 | 2012, p. 299 à 307
[1134] Christine de Pizan, « Prouverbesmouraulx», *Œuvres poétiques*, éd. ROY Maurice, t.3, 1886, p. 46
[1135] *Ibid*., p. 47
[1136] *Ibid*., p. 50
[1137] *Ibid*., p. 51
[1138] *Ibid*., p. 54

également sur la table, à droite de l'ouvrage. Christine de Pizan garde sa main gauche posée sur la page qu'elle consulte, tout en maintenant sa main droite ouverte, en signe de prise de parole. Quatre bourgeois, tous des hommes, lui font face et assistent à sa lecture. Trois d'entre eux sont des laïcs, vêtus de houppelandes et de chaperons à la mode au début des années 1400. En revanche, l'homme qui arbore, au centre, une bure rouge et une tonsure, à l'apparence d'un ecclésiastique. De part et d'autres, deux hommes paraissent deviser, en désignant le livre d'une main et en retenant l'autre près de leur poitrine. Selon François Garnier, ces gestes complémentaires sont significatifs d'une discussion menée par les deux personnages[1139]. Si la poétesse affirme sa position d'enseignante à travers la place docte qu'elle occupe derrière l'écritoire, sa leçon demeure ouverte au débat. Maureen Quilligan considère également que l'autorité morale et maternelle mise en œuvre par Christine pour l'éducation de son fils dans les *Enseignements moraux*, se transmet à l'imagerie des *Proverbes*, destinés à une plus large audience masculine[1140]. Ces deux situations d'enseignements comportent, en effet, une similarité dans le choix des postures et des gestes révélés par les miniaturistes.

b) Minerve inspiratrice de Christine, entre parole égalitaire et réception du savoir

En sa qualité d'intellectuelle, Christine de Pizan est souvent représentée assise à son travail d'écriture ou exerçant une fonction éducatrice. Un certain nombre de figures féminines, apparaissent également comme des référents inspirant l'auteur dans sa création. Il s'agit de divinités antiques ou de vertus personnifiées, telle Othéa qu'elle façonne à partir des qualités de prudence et de patience. En 1410, Christine de Pizan compose le *Livre des fais d'armes et de chevalerie*, véritable traité militaire expliquant les droits et les devoirs d'un seigneur en temps de guerre. Pour justifier sa légitimité à commenter la chevalerie, elle se réfère à l'écrivain latin Végèce et se place en disciple d'Honoré Bouvet, auteur de l'*Arbre des batailles*, abordant la question du droit martial pendant la Guerre de Cent Ans.La poétesse débute l'œuvre par un chapitre où elle s'adresse à la déesse Minerve et s'identifie à elle : « *O Minerve, deesse d'armes et de chevallerie, qui, par vertu d'eslevé entendement par sus les autres femmes, trouvas et instituas* […] *l'usaige de forgier de fer et d'acier armeures et harnoys !* […] *je suis comme toy femme ytalienne !* »[1141].

[1139] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique,op.cit.*, p. 212
[1140] QUILLIGAN Maureen, *The Allegory of FemaleAuthority: Christine de Pizan's Cité Des Dames*, Ithaca and London, Cornell UniversityPress, 1991, p. 29
[1141] Paris, BnF, Ms. Fr. 603, f. 2v

En parallèle avec son travail sur la commande du Harley 4431, Le Maître de la Cité des Dames réalise, autour de 1410-1411, le décor du Ms. Fr. 603, actuellement conservé à la Bibliothèque nationale de France. L'exemplaire destiné au duc Jean Sans Peur, contient une copie du *Livre des fais d'armes et de chevalerie* (fol. 1 à 80), suivie d'une version du *Livre de Mutacion de Fortune*. La miniature occupant la partie supérieure du fol. 2, présente deux registres [Figure 94]. La partie gauche de la composition est délimitée par l'architecture d'une étude, dont l'intérieur comporte une voûte en forme de carène de bateau renversée. Reconnaissable à sa robe bleue et son voile blanc à *cornettes*, Christine de Pizan a quitté son siège et se tient debout face à la déesse Minerve qui vient de lui apparaître. Entre les deux femmes, une table sert de support à l'écritoire gardant le traité ouvert. Un autre ouvrage fermé, ainsi qu'un encrier, témoignent également de l'activité intellectuelle entretenue par la poétesse. Christine présente la paume de sa main gauche ouverte, révélant la conversation qu'elle échange avec Minerve. La déesse est revêtue d'une armure couverte d'une cotte de maille noir et or, ainsi que d'une jupe rouge. Une épée bat son flanc et elle tient dans sa main gauche une lance. Minerve répond au geste de son interlocutrice en désignant, de l'index, le second registre à droite. À l'extérieur de l'étude, une foule de cavaliers s'avance[1142]. Tous portent une armure complète, assortie d'un heaume, à l'exception de deux hommes en première ligne, coiffés de chaperons. Ces nobles meneurs semblent conduire leur armée jusqu'à l'étude de l'auteur qui, en présence de Minerve, doit apporter les instructions développées dans la première partie de son traité, sur « *la manière dont les princes se doivent tenter ou fait de leurs guerres et batailles selon l'ordre des livres ditz et escrips des nobles conquerans du monde* »[1143].

Une autre miniature mettant en scène Christine et la déesse, figure dans une copie anglaise du traité, le Harley 4605 conservé à la British Library. L'image introduit le texte au fol. 3 [Figure 95 (comparative)]. Si la date d'exécution du manuscrit est fixée à 1434 par le colophon[1144], le fond rouge de la miniature, parcouru d'un quadrillage doré à motifs floraux, reste ancré dans une tradition ornementale plus ancienne. L'organisation de la composition est proche de celle du Ms. Fr. 603. La partie gauche de l'image est occupée par l'étude de la poétesse. Délimitée par deux hautes colonnes, elle présente un intérieur gothique, pavé et percé de fenêtres hautes.

[1142] Le miniaturiste déploie un soin plus naturaliste que dans la miniature du Harley 4431, en peignant un ciel bleu azur, à l'arrière plan d'un paysage de colline et de prairie.
[1143] Christine de Pizan, *L'art de chevalerie selon Végèce*, Paris, éd. Antoine Caillaut pour Antoine Vérard, 1488, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-R-611
[1144] "*Digatz un pater noster et un ave Maria per Mossen Peyre de la Fita qui a escruitaquestpresent livre en l'an de NostreSenheur mil CCCC XXXIIII. Et fut feita Londres, a XV de may.*" : Claude de TOVAR, notice de "LONDON, British Library, Harley 04605" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/30827

Fidèle au portrait que lui donnent les peintres du début des années 1400, Christine est assise devant un pupitre maintenant son traité ouvert. Son attention est concentrée sur la page qu'elle noircie de sa plume. Sur la partie droite de l'image, l'extérieur de l'étude est occupé par nature rocailleuse, où poussent des arbres à gros feuillages. La déesse Minerve est représentée au premier plan, revêtue de son armure et arborant un *chapel* posé sur ses cheveux courts. Sa main droite brandit une épée, tandis que la gauche porte un lourd écu. Elle se tient à une certaine distance de Christine mais sa vision suffit à inspirer la poétesse dans l'écriture de son œuvre. La figure de Pallas-Minerve, introduite dès le début du traité, rassemble les vertus de *sapienza* et *fortitudo* (sagesse et prouesse). L'union des aptitudes intellectuelles et militaires qu'elle incarne permet à Christine se placer en tant qu'héritière des valeurs de la déesse.[1145] Cette transmission peut donc être mise en image au moyen de gestes de parole et de discussion (Ms. Fr. 603, fol. 2) ou d'une apparition inspirant l'acte d'écriture (Harley 4605, fol. 3).

Conseillère auprès d'une élite aristocratique et royale, masculine comme féminine, Christine de Pizan est une femme, dont l'autorité intellectuelle est reconnue en son temps, grâce à ses nombreux écrits. L'instruction morale et politique qu'elle déploie dans ses *Proverbes*, offre une suite universelle aux *Enseignements moraux*. Sa docte réputation ne la détourne guère de sa recherche d'humilité. Vers 1403, elle retrace son propre apprentissage dans le *Chemin de Lonc Estude*, développé comme une quête de savoir, à la faveur des allégories de Noblece, Chevalerie, Richece et Sagece. En cette période troublée par la guerre, son attachement aux valeurs de paix et de bon gouvernement, est notamment mis en leçon à travers un miroir des princes intitulé *Livre du corps de policie* vers 1406-1407, puis avec le *Livre des fais d'armes et de chevalerie*, et le *Livre de la paix* en 1414. Représentée dans son rôle éducatif, Christine apparaît assise derrière une écritoire gardant un livre ouvert et dispense les gestes d'enseignement à un public souvent masculin. En présence d'une divinité inspiratrice, elle adopte une position sensiblement proche. Quand la poétesse partage avec Minerve des gestes de parole, elle se place en égale avec la déesse quidemeure, comme elle, une « *femme ytalienne* ». Cette figure céleste, dotée d'attributs guerriers caractéristiques, se présente également comme une vision guidant l'auteur réceptrice du savoir dans son travail d'écriture.

[1145] DULAC Liliane, RICHARDS Earl Jeffrey, « Le Livre des faits d'armes et de chevalerie : une critique féminine cachée de la chevalerie ? », dans DEMARTINI Dominique, LE NINAN Claire, PAUPERT Anne et SZKILNIK Michelle (dir.), *Une femme et la guerre à la fin du Moyen Âge. Le "Livre des faits d'armes et de chevalerie" de Christine de Pizan*, «Études Christiniennes» 13, Paris, Honoré Champion éditeur, 2016, p. 196

L'entité inspiratrice semble alors plus lointaine, presque inaccessible. Bâtie sur un éloge textuel, la relation entre l'écrivain Christine et la déesse devient proche de celle qui uni le poète compositeur et sa dame.

De la louange textuelle à l'interprétation visuelle, certaines figures idéelles ou plus tangibles, influencent l'acte de création du poète amoureux. La primauté de ce modèle d'inspiration est également visible dans les images de la femme écrivain, communicatrice d'un savoir intellectuel et politique. Qu'elles soient dames ou déesses, elles confèrent à l'écriture une valeur civilisatrice et sont souvent représentées debout, la main ouverte [Figure 90] et l'index pointé en signe de recommandation ou de désignation [Figures 91 et 94]. Divinité incarnant les vertus de *sapienza* et *fortitudo*, Minerve arbore également attributs guerriers comme une armure, une lance et une épée [Figure 94], parfois complétés d'un écu.

Les miniatures mettant en scène le poète en train de composer, laissent parfois moins d'indices en ce qui concerne l'identité de celle à qui les éloges sont destinés. Quand l'inspiratrice de Machaut se révèle être une femme de naissance aristocratique, elle devient visuellement indissociable de la dame fictive qu'elle inspire, en l'absence d'armoiries ou de rubrique nominative. Seule la lecture d'une énigme poétique révèle alors son identité véritable [Figure 90].

La femme de lettre reconnue dans sa docte profession enseigne, la main posée sur son support livresque [Figure 93]. La paume de la main présentée ouverte est, en outre, associée de façon récurrente à la parole ou au débat gracieux [Figure 93]. Ce geste peut également renforcer une discussion basée sur un rapport égalitaire entre deux personnages, d'ordinaires soumis à la relation hiérarchique conseiller/créateur [Figure 94]. Quant au public récepteur du savoir, il n'en est pas moins actif et désigne l'ouvrage dont est tiré l'enseignement [Figure 93].

Le poète et la femme savante, tous deux acteurs de l'écrit, sont souvent représentés assis face à une écritoire. Leur posture est semblable à celle qu'occupent les saints rédacteurs des évangiles, eux-mêmes inspirés par Dieu, à travers leurs emblèmes. La valeur morale émanant de l'amour et du savoir comme acte de création permet ainsi d'élever l'égérie divine, réelle ou idéelle à un rang vertueux éminent.

II- L'image des amants musiciens : reproduction et corporalité d'un chant d'amour intime

Au cours du Moyen Âge tardif, l'écriture à vocation poétique et éducative, renouvelle le genre littéraire courtois, tout en civilisant les mœurs de la classe chevaleresque. La société médiévale conçoit également la musique comme indissociable de la notion d'*ordre*. Cet art théorique du *quadrivium* permet l'interprétation du Texte biblique, tout en rapprochant la communauté des fidèlesde Dieu[1146]. La musique agit, de même, comme une pratique sociale au sein des Cours nobiliaires. Annonciatrice des entrées royales au son des bombardes, elle se révèle être, dans un registre plus intime, une forme de divertissement aristocratique[1147]. Elle devient alors le mode d'expression d'un amour courtois, charnel et spirituel, unissant le soupirant musicien à sa dame. La douceur du timbre de la harpe, du luth ou de la vièle, convient parfaitement à l'accompagnement de la voix qui fixe la tonalité.Ces instruments soutiennent, en effet, le chant sans le couvrir et permettent de jouer sur le sens des mots en donnant de l'intensité à certains moments du récit poétique.[1148] Notre étude sérielle porte sur la représentation de cette musique de l'intime, accompagnatrices des scènes galantes. Ce type d'imagerie peuplant les marges des manuscrits, se développe aux XIV^{e} et XV^{e} siècle, avec l'interprétation d'épisodes courtois issus de la littérature allégorique et chevaleresque.

Selon Martine Clouzot, l'iconographie musicale introduit une dynamique visuelle dans la lecture de l'image. Aussi, doit-elle être considérée en dialogue avec le texte[1149].

Afin d'analyser la représentation des acteurs de la musique courtoise, nous questionnerons tout d'abord le jeu de l'amant et du chevalier musicien, face à une dame auditrice et inspiratrice de son art. Il s'agira ensuite d'étudier les codes visuels émanant du couple de musiciens, entre convention, performance égalitaire et métaphore des rapports charnels. Enfin, nous examinerons la figure de la dame à la harpe et tâcherons de comprendre si, au regard du texte, elle s'affirme en tant que modèle de sagesse ou instigatrice d'une oisiveté condamnable.

[1146] CAILLE Bernadette, CHALLIER Marion (dir.), *Moyen-âge : entre ordre et désordre*, Paris, éditions Cité de la musique, 2004, p. 10

[1147] CLOUZOT Martine, « Le prince, le fou et l'ange : Figures et pratiques sociales (XIII^{e}-XV^{e} siècles) », *Ibid.*, p. 52

[1148] CLOUZOT Martine, « Le poète à la lyre, figure de la création poétique et musicale aux XIII^{e} et XIV^{e} siècles ? (Textes et images) », dans CASSAGNES-BROUQUET Sophie, YVERNAULT Martine, (dir.), *Poètes et artistes : La figure du créateur en Europe au Moyen-âge et à la Renaissance*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007, p. 153

[1149] CLOUZOT Martine, *Images de musiciens (1350-1500), op.cit.*, p. 19

1) Le joueur de cordes et la dame auditrice : interprétation visuelle de l'aventure et du texte moral

a) La harpe charmeuse du chevalier-musicien, l'instrument au service de la quête en prose

À la fin du Moyen Âge, les poèmes de Guillaume de Machaut, ainsi que d'autres œuvres allégoriques et chevaleresques, à l'image du*Roman de la Rose* et du *Tristan en prose*, mettent en avant figure de l'amant-musicien.[1150] Dans les miniatures d'inspiration courtoise, les instruments à corde ne sont jamais de simples éléments décoratifs propres à agrémenter une scène. Ils permettent à l'amant d'exprimer le sentiment amoureux et de rendre tangible la passion qui le lie à sa dame. La harpe, fréquemment représentée dans les images médiévales, sert de cadre à la musique et aux paroles des chansons. Sa signification est réactualisée au début du XIV[e] siècle avec l'écriture de l'*Ovide moralisé*. La harpe devient un instrument d'humilité et de Foi (v. 2587-2588), dont les sept cordes désignent sept vertus évangéliques, par opposition à l'orgueilleuse trompette[1151]. Dans la littérature arthurienne, la harpe est aussi l'emblème de Tristan, le chevalier musicien. Le personnage de Tristan conjugue aux prouesses guerrières, l'art de la poésie inspirée de la *fin'amor* et des dons de harpeur et chanteur propres à exalter la passion amoureuse. Il apparaît donc comme un acteur de l'idéal chevaleresque, néanmoins bientôt confronté à la violence d'une passion qui bouscule les conventions de l'amour courtois. L'un des premiers épisodes du récit où Tristan révèle ses talents de musiciens à lieu après sa victoire sur le Morholt. Après quatre années à parfaire son apprentissage de chevalier à la cour du roi Marc, Tristan affronte le guerrier irlandais sur l'île de Saint Sanson. Il triomphe mais ressort blessé par la lance empoisonnée du Morholt. Sa quête de guérison est notamment relatée dans le tome 1 de l'édition du *Roman de Tristan en prose* par Renée L. Curtis (§ 304 à § 313).Atteint d'un mal incurable, il se laisse convaincre par une dame qui lui conseille de se rendre hors de Cornouailles pour chercher un remède[1152]. Il demande alors à Gouvernal de préparer pour lui une nacelle « *coverte d'un drap de soie por moi deffendre de la pluie et dou vent*. […] *mettrai leanz ma harpe et ma rote et mes autres estrumenz* »[1153]. Le roi Marc fait

[1150] CLOUZOT Martine, « Le poète à la lyre », *op.cit*., p. 152
[1151] FRITZ Jean-Marie, « Cithare de la foi et harpe de la dame: allégories instrumentales dans la théologie et la littérature du Moyen Age », dans CLOUZOT Martine, LALOUE Christine (dir.), *Les représentations de la musique au Moyen Age. Actes du colloque des 2 et 3 avril 2004*, Paris, Musée de la musique, Cité de la musique, 2005, p. 103
[1152] « *Certes, se je fusse en vostre point, puis qu'en ceste terre ne poezgarir, je me feroie porter en autre terre ou je troveroie par aventure aucune garison*. », *Le Roman de Tristan en prose*, tome I, éd. CURTIS Renée L., Munchen, D. S. Brewer, 1963, p. 155, § 306
[1153] *Ibid*., p. 156, § 308

appareiller l'embarcation « *ensi com Tristanz li avoir requis* »[1154]. Tristan prend la mer et navigue pendant deux semaines, levant la « *petite voele quant il se dotoit d'aucune chose* »[1155]. Il arrive finalement en Irlande devant le château d'Hosedoc, propriété du roi Hanguin et de la reine son épouse. Avec eux se tient leur fille « *Yselt la Bloie, la plus bele pucele qui a celi/ tens fust ou monde, et une des plus saiges* »[1156]. La jeune fille dispose de talents de guérisseuse, d'un savoir « *de cirurgie et de medecines a merveilles, et conoissoit la force et le pooir de totes les herbes* »[1157]. Le chevalier blessé se réjouit aussitôt d'avoir échappé aux périls de la mer et d'être arrivé sauf dans ce pays dont il ne connaît rien. Alors, il « *prent sa harpe, et la comence a acorder, si que les cordes grosses responentaus deliees par droete acordance* »[1158]. Puis, il commence à jouer. Depuis les fenêtres de son château, le roi Hanguin entend le son de la harpe « *et les douces notes que Tristanz fait* » lui semblent « *trop douz a oïr et trop delitable* »[1159]. Il montre le harpeur à la reine et tous deux descendent à sa rencontre sur la rive. Ils le conduisent ensuite à leur fille, Iseut, qui entreprend de le guérir (§ 313- § 314).

La copie du Tristan en prose, contenue dans le premier volume du Ms. Fr. 112, présente, au fol. 74, une représentation de l'arrivée de Tristan en Irlande. La miniature est précédée de la rubrique rouge indiquant : « *comment messire tristan se mit en mer moult durement navre car il n'y avoit mire en cornoaille qui le sceust guerir* » [Figure 96]. Evrard d'Espinques confère ici une profondeur plus naturaliste à sa composition. Le rivage d'Irlande est représenté par un paysage de collines boisées dont les lignes convergent derrière la voile blanche de la nacelle. Au-dessus des arbres, dont le feuillage passe du vert tendre au vert argenté, le ciel offre un dégradé de bleu répondant, dans un effet de miroir, à l'azur de la mer. La présence de la grande voile blanche hissée en haut du mat de la nacelle apporte visuellement un signe d'espoir quant à l'avenir proche du héros. Tristan arrive au terme d'un voyage initiatique. Il vient d'affronter la mort pour renaître ailleurs, dans ce pays interdit où il sera pourtant guéri par Iseut.[1160] La barque se fait alors berceau, le sépulcre flottant se convertit en coquille de vie, l'épreuve de la traversée déterminant la renaissance miraculeuse du héros.[1161]Abordant les côtes d'Irlande, le l'embarcation glisse sur une mer bleue azur, dont les vagues stylisées aux striures blanches s'élèvent régulièrement à la surface de l'eau. Les origines celtiques des romans de *Tristan*

[1154] *Ibid*., § 309
[1155] *Ibid*., § 310
[1156] *Ibid*., p. 157,§ 310
[1157] *Ibid*.
[1158] *Ibid*.,§ 311
[1159] *Ibid*.
[1160] BAUMGARTNER Emmanuèle, *Tristan et Iseut*, Paris, éditions Ellipses, 2001,p. 46-47
[1161] CAZENAVE Michel, *Le philtre et l'amour, op.cit.*, p. 42-43

expliquent la présence obsédante de la mer dans l'histoire des amants. Les héros des récits irlandais s'embarquaient sur un bateau sans rames ni gouvernail, le plus souvent pour expier une faute. Les auteurs de Tristan jettent le héros sur un rivage qu'il devrait précisément fuir après avoir tué Morholt, l'oncle d'Iseut. La mer devient la puissance et l'espace qui réunit deux êtres que tout devrait opposer.[1162] Espace de l'aventure salvatrice ou mortifère, la mer se fait aussi métaphore du désir quand y naît la passion amoureuse.[1163]

Tristan est représenté en train de jouer de la harpe, assis au centre de la nacelle qui approche les côtes d'Irlande. L'embarcation occupe toute la largeur de la composition. Autour de 1470, Evrard d'Espinques réalise de luxueux cycles peints pour le compte de son mécène Jacques d'Armagnac, grand appréciateur de la littérature arthurienne. Il interprète donc ici l'arrivée du chevalier musicien en restant majoritairement fidèle au récit en prose. En revanche, si la harpe est mise en évidence entre les mains de Tristan, les autres instruments mentionnés au § 308 (éd. Curtis) sont absents de l'image. Le chevalier est coiffé d'un bonnet de cuir. Son vêtement de couleur rouge n'est pas celui d'un homme qui vient de livrer un terrible combat. Le miniaturiste ne représente aucun des signes de cette agonie.Le musicien joue simplement en affichant un visage placide et un regard lointain.Le son de la harpe de Tristan attire l'attention de deux personnages couronnésapparaissant à la fenêtre du château royal d'Hosedoc : le roi Hanguin d'Irlande et son épouse. De la forteresse, le miniaturiste ne représente qu'une tour, placée au second plan de la composition, contre le bord droit de l'image. La tour est dotée de quelques éléments de défense, dont un talus légèrement incliné à sa base, deux archères-canonnières ainsi qu'un mâchicoulis surmonté d'une terrasse crénelée à son couronnement. Le roi et la reine apparaissent dans l'embrasure d'une baie située au dernier niveau de la tour. Tous deux, dont on n'aperçoit que le buste, sont placés côte à côte, le roi sur la gauche, vêtu de rouge et son épouse à droite, portant une coiffe de couleur identique.La harpe que Tristan tient entre ses mains obéit à une double signification. Elle lui permet de chanter sa douleur et d'espérer son apaisement grâce aux vertus de la musique. Elle est aussi à l'origine du premier contact entre Tristan et Iseut.La distance entre le chevalier musicien et son auditoire est réduite par le son de la harpe qui s'élève du bateau. L'iconographie musicale introduit une dynamique visuelle[1164] dans la lecture de cette miniature d'où émane un contenu sonore. Selon Martine Clouzot, Tristan est à l'image du roi David. La harpe est l'instrument de son pouvoir et de sa noblesse d'âme.

[1162] BAUMGARTNER Emmanuèle, *Tristan et Iseut,op.cit.,* p. 45-46
[1163] DEMARTINI Dominique, *Miroir d'amour, miroir du roman : Le discours amoureux dans le Tristan en prose, op.cit,* p. 131 et 135
[1164] CLOUZOT Martine, *Images de musiciens, op.cit.*, p. 19

Elle est significative de sa quête de connaissance des lois de l'harmonie universelle[1165]. Le son de la harpe accompagne ainsi le chevalier tout au long du récit en prose jusqu'à ce que la lance de Marc ne le frappe, à l'instant où il harpe un lai dans la chambre d'Iseut[1166]. À son arrivée en Irlande, Tristan joue de la harpe, gagné par l'espoir d'une renaissance. Il n'en demeure pas moins le personnage central de la composition, agent de création et de civilisation. L'image de reine d'Irlande qui, charmée par sa mélodie, se révèle à la fenêtre du château d'Hosedoc, préfigure le lien musical qui unira bientôt Iseut au chevalier de Léonois.

b) La représentation du loisir musical à l'épreuve du commentaire moralisé : la figure de l'Acteur musicien face à Nature dans une miniature du *Livre des Echecs Amoureux* (Ms. Fr. 143, fol. 23)

Si la harpe possède des vertus civilisatrices, le luth est également prisé pour la douceur de ses mélodies propres à accompagner le chant d'amour, sans gêner la compréhension lors de son énonciation devant la Cour. Dans certaines œuvres cependant, la figure de l'amant musicien pinçant les cordes de son instrument à l'attention d'une dame, accompagne un discours parfois moins courtois que moral.Une telle relation entre texte et image est notamment visible à travers l'exemple du *Livre des Echecs Amoureux*. Composée vers 1400, cette vaste encyclopédie destinée à l'éducation des jeunes nobles, se présente comme le commentaire d'un poème allégorique, inspiré du *Roman de la Rose*. Evrard de Conty relate le parcours initiatique d'un jeune prince, l'Acteur, traitant des mœurs de la vie humaine et d'une recherche de l'« harmonie musicale » qui préside à tous les aspects de la

Création. L'universalité de la musique se mesure notamment à travers l'accord de diapason, permettant l'harmonie entre l'homme et la femme[1167]. Au terme de sa quête, l'Acteur rencontre une jeune dame, dont il tombe amoureuxet avec laquelle il dispute une partie d'échecs. A chacun des partenaires sont alors attribués des pièces représentant autant de qualités ou de comportements relatifs à la *fin'amor*. Vers 1405, Evart de Conty rédige un commentaire en prose moralisé des *Echecs amoureux*. Cette version fait l'objet de plusieurs copies enluminées au cours du XV^{e} siècle, jusqu'au début du siècle suivant. Dans la première partie de l'ouvrage consacrée à « Fortune et Nature », la personnification féminine de Nature livre à l'Acteur

[1165] CLOUZOT Martine, « La harpe de l'amour », dans CAILLE Bernadette, CHALLIER Marion (dir.), *Moyen-âge : entre ordre et désordre,op.cit*, n° 91

[1166] BAUMGARTNER Emmanuèle, *La harpe et l'épée : Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, éditions Sedes, 1990, p. 8

[1167] JEAY Madeleine, « Entre encyclopédie et récit : Dans la mouvance du *Roman de la Rose*, le *Livre des Échecs amoureux*d'Evrard de Conty », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 18 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2012, p. 258, Disponible sur : http://crm.revues.org/11706

plusieurs recommandations morales (2.8). Elle lui conseille en premier lieu de fuir l'oisiveté et de se consacrer au travail, qu'il « *se esloingnast de paresce et de oyseuse et qu'il se emploias toultre en aucune bonne œuvre* […] *car tout aussy que oyseuse est racine et norrice de tous maulx, aussyexercitacion et labeur convenable est cause de tous biens, non mie seulement proufitables a l'ame, maizmesmez au corps* »[1168]. Elle mentionne également Ovide pour qui « *ly oste oyseuse et longe, jafole amour depuis n'ara sur lypovoir* »[1169]. L'Acteur ayant atteint l'âge de raison, il se doit d'« *avoir senz et discrecion suffisant pour bien savoir que c'est de oyseuse et de bone œuvre* »[1170]. Ainsi conscient de ses devoirs d'homme, il doit apprendre à différencier la voie de la raison de celle de la sensualité : « *le premier est le droit chemin de raison, qui veult aller tous diz le droit, sanz tordre, ainsy que l'entendement bien conseillié le juge et détermine* […] *; le second est le mouvement de sensualité, qui tousdisvoulentiers s'en va tout au contraire du chemin de raison* »[1171]. Si la raison conduit, en effet, à une attitude exemplaire et profitable, la sensualité mène à des « *deliz charneulx* » et « *ramainne a bestial nature* »[1172]. L'homme doit alors apprendre à ne pas se laisser gouverner par un jugement charnel qui l'induirait à délaisser Raison, sa véritable dame et maîtresse.

Parmi les copies enluminées du *Livre des Echecs amoureux moralisés*, le Ms. Fr. 143 conservé à la Bibliothèque nationale de France contient, au fol. 23, une représentation de l'Acteur musicien. Robinet Testard peint ce luxueux volume à la cour Cognac. Il l'achève en 1498 pour Louise de Savoie, veuve de Charles d'Angoulême. La miniature du fol. 23 est précédée par une rubrique indiquant : « *comment nature introduit l'amant de fuyr oysivete* » [Figure 97]. La scène se déroule dans un intérieur noble,dont les lignes épurées rappellent celles d'un décor de théâtre. Le sol est pavé d'un carrelage aux motifs losangés. L'Acteur est assit à droite, vêtu d'un court *mantel*présentant un fort contraste entre le rouge de l'étoffe et le bleu sombre des motifs. Sa chevelure dense et bouclée, est maintenue par un turban,complété d'un panache. Il tient entre ses mains un luth, ainsi qu'une fine tige permettant de gratter sur les cordes de l'instrument.L'Acteur musicien occupe à lui seul une grande partie la composition. À gauche de l'image, une fenêtre ouverte permet l'apparition de Nature, personnifiée sous les traits d'une jeune fille. Elle porte une robe jaune bordée de noir et arbore pour coiffe un chaperon noir, à la mode chez l'aristocratie féminine autour des années 1490-1500.La blancheur de sa peau, signe

[1168] Evrard de Conty, *Le livre des Eschez Amoureux Moralisés*, éd. GUICHARD-TESSON Françoise, ROY Bruno, Montréal, éditions CERES, 1993, p. 54, 2.8.1
[1169] *Ibid*.
[1170] *Ibid*., 2.8.2
[1171] *Ibid*., p. 60, 2.8.5
[1172] *Ibid*., p. 61, 2.8.5

de noblesse, contraste avec le teint hâlé du musicien. Elle observe l'Acteur et avance ses mains vers lui, celle de gauche venant presque toucher l'étoffe de la tunique masculine. Ce geste des deux mains porteur de discours, est complété par l'expression faciale de Nature qui s'adresse à son interlocuteur la bouche ouverte. L'Acteur observe Nature avec une posture désinvolte, tandis que sa jambe gauche s'avance en extension. Ce mouvement rappelle l'attitude de Lancelot échangeant son premier baiser avec Guenièvre dans la miniature du Ms. Fr. 118 (f. 219v) [Figure 80]. Ici, le geste reflète moins un comportement passionné qu'une allure oisive dénoncée par le texte des *Echecs* moralisés. Dans les deux cas cependant, le personnage masculin pourrait affirmer une posture révélée comme transgressive. La leçon mise en avant par la rubrique est la première que Nature inculque à l'Acteur, fuir l'oisiveté. Si le texte ne mentionne pas l'usage du luth, l'instrument peut être vu comme objet des loisirs sensuels condamnés par la morale encyclopédique. La fenêtre sépare un espace intérieur consacré aux vains plaisirs, de l'extérieur dominé par une figure de Raison. L'ouverture de la baie semble également rassembler un musicien et sa dame, en leur permettant d'accéder à une certaine intimité. Rapport au texte mis à l'écart, la scène à tout d'un exercice musical courtois, destiné à séduire une jeune fille venue satisfaire sa curiosité à la fenêtre d'un palais. La figure de l'amant musicien jouant pour une dame participe d'une tradition visuelle courtoise, qui se développe à la fin du Moyen Âge dans les marges des livres de prières ou les calendriers liturgiques. Un exemple se trouve dans une version flamande des *Heures à l'usage de Rome*, le ms. 502 (Paris, Bibl. Mazarine). Réalisé au quatrième quart du XV^{e} siècle, ce manuscrit contient,au fol. 5, une miniature illustrant le Mois de Mai [Figure 98 (comparative)]. La scène se déroule au cœur d'une ville, dont les façades sont décorées de branches fleuries pour marquer célébration du printemps. Au premier plan, deux jeunes hommes sont rassemblés devant une maison de noble facture. Chacun d'entre eux porte à son flanc une épée, significative d'une appartenance à la classe chevaleresque. Ils jouent ensemble de la flûte et de la harpe pour une jeune fille venue les écouter à sa fenêtre. Seul le visage souriant de cette dernière apparait depuis la baie. Un petit chien blanc, attribut féminin, émerge également du bord inférieur droit de l'image et semble se diriger vers les protagonistes. L'alliance de ces instruments à corde et à vent, créer une atmosphère intime, propice à l'expression sonore de la séduction courtoise. Le musicien du Ms. Fr. 143 reproduit ce rapport de promiscuité amoureuse, renforcé par l'espace clos du décor intérieur.

Si la parole morale des *Echecs amoureux* condamne les passions oisives, l'ouvrage conserve une approche aristotélicienne. Il aborde le phénomène amoureux à travers plusieurs domaines

de connaissance qui le diluent dans un ordre du monde[1173]. Les loisirs de la *fin'amor* incarnés, dans l'image, par la figure de l'Acteur musicien participent également à cette justification aristotélicienne des divertissements, où la musique permet d'atteindre le bonheur tout en menant une vie noblement occupée[1174]. Nature, positionnée debout à la fenêtre, adopte une attitude proche de celle de la dame inspiratrice du poète ou de l'enseignante lettrée. Elle formule par les gestes et la bouche ouverte un discours de connaissance que le musicien, assit, se doit d'écouter. La supériorité d'une incarnation féminine de la morale sur une musique oisive et masculine, créerune hiérarchie des genres au sein même de la représentation. Sous l'apparence d'une dame de la Cour, Nature demeure une figure d'enseignement dont la parole suffit à interrompre le son du luth.

Cette étude sérielle consacrée aux images du chevalier harpeur et de l'amant joueur de luth, nous a permis d'aborder le rôle exercé par la dame spectatrice de son art, au regard des textes. Parfois représentée à la fenêtre d'un palais, elle semble, au premier abord, inaccessible. Son apparition est pourtant motivée par le jeu du musicien. Elle devient alors elle-même charmée, inspirée par la mélodie du harpeur. Son rôle d'auditrice se complexifie davantage lorsqu'elle transmet le discours d'un commentaire moralisé, tout en conservant l'allure d'une jeune fille courtisée. La mise en scène de l'instrument comme motif principal de l'image dépend de son évocation textuelle ou du choix entreprit par l'artiste pour signifier un comportement social. Ainsi représenté, il établi une sonorité visuelle liant le musicien à celle venue l'écouter.

2) Le couple de musiciens au jardin, un dialogue amoureux en image

Du XIII^{e} au à la fin du XV^{e} siècle, l'imagerie courtoise du Moyen Âge tardif met également en scène le couple de musiciens. La sonorité visuelle produite par l'amant, trouve son répondant féminin. Un tel échange musical permet ainsi la création d'un dialogue propice à l'expression du chant d'amour. Selon Katherine Sowley, ce thème fréquemment représenté, évoque les plaisirs et le raffinement de la culture courtoise, tout en instaurant une métaphore symbolique de l'harmonie du couple, voire des rapports sexuels[1175]. Lieu d'expression de la musique amoureuse par excellence, le *locus amoenus* ou jardin clos, est un espace intime et discret, favorable au divertissement aristocratique. L'image des nobles amants communiquant leurs

[1173] GALLY Michèle, « Le miroir mis en abyme : Les *Échecs amoureux* et la réécriture du *Roman de la Rose* », dans POMEL Fabienne (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, *op.cit*., p. 253-263
[1174] CLOUZOT Martine, « Le prince, le fou et l'ange : Figures et pratiques sociales (XIII^{e}-XV^{e} siècles) », *Ibid*., p. 54
[1175] ILSLEYSOWLEY Katherine, *op.cit*., p. 348

émois au son d'instruments à cordes et à vent, est-elle significative d'une relation égalitaire au sein du couple ou marque-t-elle la continuité avec une tradition visuelle courtoise ? L'interprétation visuelle d'une œuvre allégorique comme celle du *Champion des Dames*, par exemple, ajoute à ce type de questionnement la problématique des rapports texte/image. Dans le deuxième livre du poème (éd. Robert Deschaux), le champion des dames Franc Vouloir, affronte l'avocat de Malebouche, Vilain Penser, dépêché pour dénigrer les femmes. A travers d'illustres exemples, le champion célèbre les qualités féminines, physiques, intellectuelles et morales lorsque son adversaire préconise de se méfier de la femme, de sa beauté, de sa luxure et de ses artifices. À la fin du débat, Franc Vouloir loue la loyauté des femmes, puis termine son plaidoyer par un reproche adressé aux nobles du temps à propos de leur conduite (v. 10193 à v.11088). Il leur reproche de « *Boire, mengier, rire, raillier,/ Faire et dire les trente mille* »[1176], au point « *Qu'au matin n'ont point decervelle* »[1177]. Ce genre de mœurs dissolues, allant à l'encontre des préceptes de Nature (v. 10996), conduit à la destruction de sa propre vie, de même que « *Prendre desordonné deduit/ En secret et publiquement,/ Jouer aux dez toute la nuit,/ Renier Dieu tout plainement* »[1178]. Afin d'obtenir le salut, les seigneurs doivent donc chérir la vertu, rejeter la vanité et fuir les « *fausses delices !* »[1179]. Le champion conclu enfin en conseillant les jeunes princes et représentants de la noblesse : « *Eschivez luxure et paresse/ Et de flateurs vous abstenez,/ Car Raison veult et Gentillesse/ Qu'on ne vous maine par le nez !* »[1180].

Parmi les 179 dessins aquarellés que compte le Ms. Fr. 841 (Paris, BnF), copie lilloise du *Champion des Dames*, l'un d'entre eux est associé aux préceptes moraux du Livre II [Figure 99]. Cette représentation, exécutée en 1475 par le Maître du Dit de Remord et de Cheminant, précède, au fol. 79, une rubrique rouge mentionnant la fin du deuxième livre et le commencement du troisième. L'enlumineur met en scène un couple de musiciens dans un jardin clos. La palette chromatique est dominée par des coloris vert, rose et bleu pastel, proches de ceux employés à la même époque par le Maître du Champion des Dames. La perspective du jardin parsemé d'herbes au premier plan est délimitée, à l'arrière plan, par un treillis décoré de buissons en fleurs. Les deux musiciens sont assis sur une banquette d'herbe. Selon Marie-Thérèse Gousset, ce type banc herbeux apparaît dans les miniatures dès le début du XV^{e} siècle,

[1176] Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, éd. DESCHAUX Robert, tome 2, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, p. 267, v. 10981-10982.
[1177] *Ibid*., v. 10986.
[1178] *Ibid*., p. 269, v. 11025 à v. 11028.
[1179] *Ibid*., p. 270, v. 11057.
[1180] *Ibid*., p. 271, v. 11073 à v. 11080.

et renvoi à l'idée d'une nature maîtrisée, associée à une recherche de confort et d'élégance aristocratique[1181]. À gauche de la composition, la dame est vêtue d'une robe bordée de fourrure noire et arbore pour coiffe un hennin tronqué, agrémenté d'un voile. Elle tient entre ses mains une harpe, dont elle pince les cordes. À côté d'elle, un joueur de luth porte un pourpoint court matelassé, ainsi qu'un haut chapeau, à la mode durant les dernières décennies du XV^{e} siècle. Tandis qu'il gratte les cordes de son instrument, son regard est tourné vers la dame. Celle-ci garde les yeux baissés, moins en signe d'humilité que pour rester concentrée sur sa performance. Malgré l'absence d'un contact visuel réciproque, les deux personnages s'adonnent à échange un musical intime, protégé des regards extérieurs par le treillis en fleurs du jardin clos. Cette proximité amoureuse semble accentuée par l'étoffe de la robe féminine rejoignant les pieds l'homme qui convergent vers le centre de l'image.

Le rapprochement de la harpe féminine et du luth masculin tend également à produire une autre signification visuelle. Selon Martine Clouzot, le jeu étymologique entre lesmots latin *chorda* (la corde) et *cor-cordis* (le cœur) qu'Isidore de Séville développe dans ses *Etymologies* (III, 22, § 6), replace l'instrument à corde au sein d'une métaphore corporelle. L'association cœur-corde prend ainsi forme à travers le luth et la harpe des amants et permet de concrétiser les mots d'amour échangés[1182]. Les cordes de la harpe ainsi pincées expriment les sentiments du cœur de la dame. Quant au luth, il pourrait évoquer l'idée d'uneunion charnelle rappelée par caisse instrumentale (matrice féminine), reliée par les cordes au manche, associé ausexe masculin. Frédéric Billiet rappelle que, dans l'art médiéval, la femme bien née se doit d'utiliser des instruments *bas*. Représentée avec une harpe gothique face à un homme jouant du luth, elle participe à la mise en scène d'un rapport de séduction[1183].

A-t-on raison de penser que l'image de ce couple d'amants musiciens illustre bien la fin du discours moral de Franc Vouloir ? Une nouvelle fois, deux possibilités de lecture émergent. L'artiste peut aborder l'exemple d'un plaisir vain auquel s'adonnent les jeunes nobles, comme le fait Robinet Testard avec son Acteur-musicien dans la miniature des *Echecs amoureux* [Figure 97]. Il pourrait également s'agir d'une scène musicale galante,liée à une tradition figurative courtoise, qui n'entretient pas de correspondance avec le texte initial.

Les gestes précis que les musiciens cultivent avec leur instrument respectif, transmet une sonorité visuelle à la représentation du concert amoureux. L'instrument à corde, allégorie du

[1181] GOUSSET Marie-Thérèse, *Eden : Le jardin médiéval à travers l'enluminure XIII^{e}-XVI^{e} siècle, op.cit.*, p. 26-27

[1182] CLOUZOT Martine, « Le poète à la lyre », *op.cit.*, p. 158

[1183] BILLIET Frédéric, « Figures de femmes musiciennes dans l'art médiéval », dans *« Plus est en vous » : images de la femme au Moyen-Âge (XIIIe-XVe siècle), op.cit.*, p. 30

corps de la dame aimée, par lequel les cœurs et les corps vibrant à l'unisson[1184], permet au couple de développer son chant d'amour sur un pied d'égalité.

Les représentations de concerts galants dans l'intimité du jardin clos, s'inspirent également des festivités célébrant la *reverdie* printanière à la fin du Moyen Âge. La thématique est notamment reprise à travers les enluminures calendaires des mois d'Avril ou de Mai, situées en marge de certains Livres d'heures. Aux environs de 1485-1490, un cercle d'artistes issus de l'entourage du Maître de Marie de Bourgogne et de Simon Marmion, réalise le programme peint d'un *Livre d'heures,* aujourd'hui conservé sous la cote Ms. Typ. 443 à la Houghton Library dans le Massachussetts. La marge inférieure du fol. 6 présente une miniature en médaillon, venant illustrer le calendrier du mois de Mai [Figure 100]. La scène se déroule dans un jardin clos agrémenté d'une banquette d'herbe et d'un treillis végétal. À l'arrière plan, la composition est délimitée par une muraille crénelée clôturant l'espace et, sur la gauche, par l'ébauche d'une tour qui laisse supposer la présence d'un ensemble architectural plus conséquent. Au premier plan, des amants musiciens sont assisà l'ombre d'un arbre et au milieu d'un parterre fleuri. Tous deux jouent des flûtes obliques, instrument à vent également propice à un cadre musical intime. À droite, la dame porte une robe rose et arbore pour coiffe un chaperon noir complété d'un hennin. De sa pointe émerge un long voile indiquant un rang social élevé. L'étoffe ample de son vêtement permet à l'homme qui l'accompagne de prendre confortablement place à ses côtés. Le musicien est vêtu d'un pourpoint court et de collants bleu. Un chapeau noir à plume est également posé sur ses cheveux mi-longs. La proximité amoureuse des personnages ne souffre ici d'aucune ambigüité. L'homme est nonchalamment appuyé contre le genou de sa dame et les gestes que tous deux exécutent en jouant de la flûte, sont similaires. Un aspect différencie néanmoins ce couple de musicien avec celui de l'image lilloise du Champion des Dames [Figure 99]. Ici, les amants ne sont pas à taille égale. L'homme blotti contre sa bien-aimée, est plus petit que cette dernière qui le domine de sa taille. Reposant sur l'étoffe de la robe féminine, il semble se placer sous la protection de la dame.

Aux XIV^{e} et XV^{e} siècle, la thématique du concert amoureux se décline sur une variété d'autres supports tels que les tapisseries, les valves de miroirs ou les coffrets en ivoire. Un exemple se trouve sur le couvercle en ivoire d'un coffret, réalisé en Bourgogne vers 1430-1460 et actuellement conservé au musée du Louvre [Figure 101 (comparative)]. Un couple de musiciens est représenté assit sur l'herbe d'un jardin. Au centre de l'image, un arbre s'élève entre les deux personnages. À gauche, une dame arborant une coiffe à bourrelets, joue de l'orgue

[1184] CLOUZOT Martine, « Le poète à la lyre », *op.cit*., p. 158-159

portatif, un instrument associé au féminin et à la musique savante. Vêtu d'un mantel et d'un chaperon à la mode de son temps, le jeune noble face à elle pince les cordes d'une harpe. Ici, l'association de deux instruments évocateurs de savoir et de vertus intellectuelles, fonctionne comme une métaphore visuelle pour signifier l'harmonie amoureuse unissant le couple de musiciens.

Au-dessus des amants flûtistes du Ms. Typ. 443, un homme et une femme nus, émergent d'une nuée perçant le ciel bleu azur. Tous deux s'enlacent et semblent observer le couple en contrebas. L'intimité du concert amoureux représentée par l'artiste préfigurerait ainsi l'étreinte charnelle des amants survenue après le temps de la musique.

Dans le cadre intime du jardin clos, les sonorités des instruments à cordes et à vent permettent au couple de concrétiser une autre forme de dialogue amoureux. Les amants musiciens, mis en image à l'instant du jeu, font montre d'une précision gestuelle qui transmet au lecteur-spectateur l'harmonie visuelle du concert courtois. Une signification allégorique peut être également accordée à certains instruments, comme le luth ou la vièle, associés à une métaphore des rapports charnels qui côtoie l'expressionlicite des divertissements aristocratiques. Les gestes qu'exécutent les amants musiciens en jouant, se répondent souvent en miroir, signe d'une performance égale entre féminin et masculin. En revanche, la dame jouit d'un statut supérieur lorsqu'elle dépasse l'amant en taille ou que la harpe, dont elle pince les cordes, devient l'incarnation allégorique de son corps et révèle les émotions de son cœur.

3) La dame harpiste, médiatrice de séduction ou figure civilisatrice du chant d'amour ?

a) La musicienne des marges, une évocation transgressive ?

Incarnation visuelle des idéaux nobiliaires, l'imagerie courtoise met en avant l'utilisation de la harpe. Les artistes se réfèrent à la figure du roi David, dont les cordes de la harpe, évocatrices d'une connaissance des lois de l'harmonie universelle, relient Dieu et les hommes comme elles unissent l'âme des amants[1185].L'instrument, également présenté comme un support de foi dans l'*Ovide moralisé*, est souvent associé au féminin. Dans le *Dit de la Harpe* qu'il écrit vers 1377, Guillaume de Machaut compare le corps de sa dame à la harpe : « *Je puis trop bien comparer/ A la harpe et son gent corps parer/ De .xxv. cordes que la harpe a,/ Dont roys David par*

[1185] CLOUZOT Martine, « Le prince, le fou et l'ange : Figures et pratiques sociales (XIII^{e}-XV^{e} siècles) », *Ibid.*, p. 54

maintes fois harpa »[1186]. Si la harpe gothique est un instrument de séduction féminine, certaines représentations confrontent néanmoins l'image de la harpiste à celle d'Eve ou aux sirènes musiciennes produisant des mélodies attrayantes et pernicieuses[1187].

Au Moyen Âge tardif, la figure de la dame à la harpe apparaît seule ou en interaction avec d'autres personnages, dans les enluminures marginales des manuscrits liturgiques. Parmi ces livres de prière, le Ms. B.11.22 conservé au Trinity College deCambridge, contient un *bréviaire romain*, exécuté à Saint-Omer vers 1310-1320. Les marges du volume sont peuplées de drôleries mettant en scène des hommes aux côtés d'animaux de personnages hybrides. Au milieu de certaines parodies satiriques et autres pitreries scatologiques, émergent des représentations à caractère courtois. Les fol. 173 à 195 sont consacrés aux *Heures de la Passion*. Sur la marge droite du fol. 194, apparaît une dame jouant de la harpe [Figure 102]. Celle-ci côtoie des visages d'hommes, de femmes et d'animaux qui surgissent de bouts de ligne décoratifs. La musicienne se tient à l'extrémité d'un long rinceau végétal semé de vignetures rouge, bleue et vertes. Elle est vêtue d'une longue robe bleue et arbore une coiffe maintenue par une résille. Le visage souriant, elle concentre son attention sur la harpe qu'elle tient entre ses mains et dont elle pince savamment les cordes. A quelques mètres d'elle, un lièvre se cabre au milieu de la branche du rinceau. La présence d'un animal sauvage prenant une posture drolatique, est fréquente dans les marges des livres sacrés. Néanmoins, la proximité qu'entretient ici le rongeur avec le personnage féminin est davantage évocatrice de sensualité et de luxure[1188]. La mélodie produite par la harpe de la dame apporterait ainsi des sonorités concrètes à la métaphore de séduction.

Autour de 1470, les drôleries musicales peuplent encore les marges d'imposants volumes enluminés, tel le Ms. Fr. 2643 (Paris, BnF), dans lequel figure une copie des *Chroniques de Jean Froissart*. Attribué à l'atelier de Loyset Liédet, le riche décor marginalde ce manuscrit Brugeois comporte une multitude de rinceaux végétaux, de fleurs et d'arbustes fruitiers, au milieu desquels hérauts, hommes d'armes et amants, côtoient des personnages grotesques. La marge inférieure du fol. 72 sont représentés deux hybrides, tournant en dérision un couple d'amants musiciens [Figure 103 (comparative)]. À droite, se trouve une élégante dame joueuse de harpe, dont le bas du corps monstrueux est percé d'un visage grimaçant. Sur la marge

[1186] YOUNG Karl, « The *Dit de la Harpe* de Guillaume de Machaut », dans *Essays in honor of Albert Feuillerat,* New Haven, 1943, p. 1-20, v. 1 à 4.

[1187] BILLIET Frédéric, « Figures de femmes musiciennes dans l'art médiéval », dans *« Plus est en vous » : images de la femme au Moyen-Âge (XIIIe-XVe siècle), op.cit.*, p. 30

[1188] CARRE Yannick, *Le baiser sur la bouche au Moyen-âge, op.cit.*, p. 82. L'association entre le lapin et l'acte de copulation est mentionnée par Gaston Phébus dans son *Livre de Chasse* : « *Lievres n'ont point de saison de leur amour, quar il ne sera ja moins en l'an qu'il n'en y ait de chaudes* », chap. 6, 49.

opposée, un noble joueur de luth, tourne son buste pour répondre au jeu de sa belle. Le postérieur de son corps caprin se déforme néanmoins pour laisser paraître une tête fendue d'un rictus effrayant. Entre les deux créatures musiciennes, un singe est représenté en train de chercher les poux sur la tête d'un homme[1189] .

Le langage visuel de la transgression n'est pas aussi équivoque sur la marge du Ms. B.11.22. En revanche, il se manifeste à travers la figure du lièvre qui, associé à la dame harpiste, se charge d'une signification lascive. À gauche du folio, l'initiale historiée N contient l'image d'un saint nimbé. Il pointe l'index de sa main droite vers le haut, geste traduisant la volonté d'un pouvoir qui ordonne[1190]. Ce faisant, il semble également désigner les représentations du lièvre et de la musicienne qui lui font face. Peut être s'agit-il d'un avertissement adressé au lecteur-spectateur à propos des dangers de la séduction féminine. Ainsi, l'imagerie drolatique des marges fait-elle de la harpe placée entre les mains d'une dame, l'emblème d'un charme transgressif.

b) La demoiselle à la harpe, image de la reine aimée dans un cycle peint du *Tristan en prose*

Les significations accordées à la joueuse de harpe dans les images, varient cependant en fonction du contexte scriptural auquel se rattache la représentation. Dans le *Tristan en prose*, la musique suscite l'amour autant que la douleur, le réconfort autant que la mort.

La musique qui a permis à Tristan de charmer la mort lors de son premier voyage vers l'Irlande, tisse symboliquement un lien entre Tristan et Iseut. Les jeunes gensse rencontrent par le son de harpe qui exerce un pouvoir irrationnel sur les sens, similaire à celui de l'amour.[1191] Ainsi, lorsque les amants se retrouvent séparés à plusieurs reprises au cours du récit, la joie laisse rapidement place à la folie ou au suicide. L'un des épisodes relatant la folie de Tristan se déroule peu avant la composition du *Lai mortel* (Löseth§ 76 à § 80). Persuadé qu'Iseut lui préfère Kahédin, Tristan s'enfuit de la Cour de Marc pour se réfugier dans la forêt du Morois. À l'entrée du bois, il rencontre une demoiselle, envoyée par Palamède qui souhaite savoir si Tristan est en Cornouailles. Le chevalier de Léonois dit à la jeune fille que Kahédin a tué celui qu'elle cherche[1192]. Après le départ de la demoiselle, il passe huit jours, prostré dans sa douleur

[1189] Selon Michael Camille, le singe dénote le statut ambigu de la représentation, le mot « singe » étant l'anagramme de « signe ». Ainsi, la prolifération des singes dans les marges attire l'attention sur le danger de l'illusion dans l'ordre des choses créé par Dieu : CAMILLE Michael, *Images dans les marges : Aux limites de l'art médiéval*, Paris, éditions Gallimard, 1997, p. 21

[1190] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique,op.cit.*, p. 167

[1191] CLOUZOT Martine, « Le poète à la lyre », *op.cit*., p. 158-159

[1192] LÖSETH Eilert, *Le roman en prose de Tristan, op.cit.*, p. 65-66, § 76.

et les souvenirs des moments de bonheur passés avec la reine. Il confie à Fergus, un chevalier errant ayant croisé sa route, qu'Iseut est la cause de son désespoir. Fergus jure qu'il se rendra auprès de la reine, dès le lendemain, pour la supplier de trouver quelques remèdes capables de soulager Tristan[1193]. En sortant de la forêt, il rencontre la messagère de Palamède. Persuadé qu'il s'agit d'Iseut, il lui indique le chemin conduisant à l'infortuné chevalier. La demoiselle reste plusieurs jours auprès de Tristan mais, le voyant toujours plongée dans une profonde douleur, elle finit par apporter une harpe trouvée dans la tour où la loge une dame veuve. Au son de la musique, Tristan la supplie de chanter un lai[1194]. Elle chante alors trois lais qu'il a naguère composés. Elle débute par le *Lai de Plor* évoquant la blessure du Morholt et la traversée vers l'Irlande : « *cestui qu'il avoit fait dedenz la nacele quand il se fist metre en mer por ce qu'il ne pooit garir en Cornoaille* »[1195].Vient ensuite le *Boire Pesant* racontant l'épisode du philtre amoureux : « *avoit il fait en la mer meïsmes, a celi point qu'il conut premierement madame Yselt par le boivre amourous, ensi comme chevaliers doit conoistre dame* »[1196]. La musicienne termine sur le *Deduit d'Amor*, que le chevalier avait composé lors de son séjour avec Iseut dans la forêt du Morois : « *L'autre lai avoit il fait ou Morroiz, quant madame Yselt demora tant avec li en la forest* »[1197]. Avant de chanter le troisième lai, la demoiselle fait promettre à Tristan d'en écrire un nouveau. Le lendemain, Tristan compose en pleurant le *Lai mortel*. Puis, il tente de se tuer mais ne parvient à trouver son épée. Il sombre alors dans la folie et s'enfonce dans le bois en criant come une « *beste forsenee* »[1198]. Selon Emmanuèle Baumgartner, l'écoute des trois lais recompose la mémoire affective et amoureuse du héros. Le premier chant invoque l'espoir d'une guérison après la blessure, le deuxième rappelle les premiers moments de la passion. Enfin, le troisième lai, célèbre les joies festives des amants. Les titres des lais soulignent les dispositions mentales de leur compositeur ainsi que l'ambigüité du récit en prose. Tristan considère, en effet, que l'amour satisfait est la plus haute source d'inspiration poétique[1199].

Parmi les cycles peints du *Tristan en prose*, plusieurs copies livrent une interprétation visuelle de l'épisode. C'est le cas du Ms. Fr. 100 de la Bibliothèque nationale de France (fol. 150v et fol. 156), mais aussi du Codex 2537 conservé à la Bibliothèque nationale d'Autriche. Dans ce manuscrit parisien, enluminé par Haincelin de Haguenau vers 1410, la miniature du fol.103 met

[1193] *Ibid.*, p. 67, § 78.
[1194] *Ibid.*, p. 68, § 80.
[1195] *Le Roman de Tristan en prose*, tome III, éd. CURTIS Renée L.,Cambridge, D.S Brewer 1985, § 868.
[1196] *Ibid*.
[1197] *Ibid*.
[1198] *Ibid*., § 870-871.
[1199] BAUMGARTNER Emmanuèle, *La harpe et l'épée, op.cit.,* p. 115

en scène l'interprétation musicale des lais [Figure 104]. Une rubrique rouge située sous l'image mentionne : « *Comment* […] *Tristan qui avoit fait* […] *grant deuil pour l'amour d'Yseut la Bloie reçut consolacion en une damoiselle qui le vint veoir et joua devant lui III. lays en la harpe lesquels il meismes avoit fais* ». Le fond ornemental de la miniature est composé d'un damas bleu, rose et or, agrémenté de motifs floraux en filigrane. Au centre d'une prairie s'élève un ensemble palatial caractéristique du début du XV^{e} siècle, dont le sommet est décoré de quadrilobes et flanqué de tourelles aux angles. Deux grandes ouvertures en plein-cintre offrent une vue sur l'intérieur de la tour. Si le récit en prose campe la scène au cœur de la forêt du Morois, l'artiste livre son interprétation de l'épisode en replaçant les personnages dans un cadre aristocratique. Le fond noir de la pièce est orné de rinceaux dorés. Sous un plafond bleu maintenu par des poutres, un imposant lit occupe l'essentiel de l'espace. Tristan y apparaît vêtu de son armure complète, à demi-couché sur les draps verts. Son visage affiche une profonde tristesse. Il pose une main sur sa joue tout en gardant les yeux ouverts, signe de son évidente affliction[1200]. À côté du chevalier reposent ses armes, une épée et un écu laissé blanc. La demoiselle est assise au pied du lit, vêtue d'une *cottardie* bleue. Ses cheveux blonds sont maintenus par un bourrelet de la même couleur. En revanche, une partie des traits de son visage semble avoir été effacée. Elle tient entre ses mains une harpe, dont elle manipule les cordes. L'artiste capte l'instant où la harpiste transmet un réconfort musical au héros. Un rideau rouge maintenu ouvert sur la partie gauche du lit, pourrait signifier la bonne réception que Tristan accorde à la musique. La gestuelle du jeu féminin recréer le mouvement ainsi que les sonorités de la harpe. L'espace clos de la chambre est également propice à l'usage de cet instrument *bas*, ici porteur d'une harmonie intime et mémorielle. Notons également l'écho formel entre l'écu blanc de Trista, associé à l'épée, et la harpe. L'instrument de musique et le bouclier sont juxtaposés et se superposent. Le jeu de superposition des personnages est aussi à questionner. Si le peintre insiste sur le statut de Tristan, un chevalier, il souligne ici sa passivité. Le femme est, en revanche, active.

Vers la fin de ses aventures (éd. Laurence Harf-Lancner et Laurence Mathey-Maille, tome 9), Tristan souffre à nouveau d'être séparé d'Iseut qui vient d'être reprise par le roi Marc. En route vers le château de son ami Bréhus, il passe devant une tour de laquelle lui parvient le son d'une harpe. Une demoiselle joue à la perfection le *Boire Pesant*. Tristan affirme alors « *n'avoir jamais entendu de sa vie, une femme chanter aussi bien, à l'exception de madame Yseut* »[1201].

[1200] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique,op.cit.*, p. 181

[1201] *Le roman de Tristan en prose : La fin des aventures de Tristan et de Galaad*, tome 9, éd. HARF-LANCNER Laurence, MATHEY-MAILLE Laurence, Toulouse, éditions universitaires du Sud, 1999, p. 77, § 60.

Mais la jeune fille chante et joue « *si harmonieusement à la harpe la mélodie de ses amours* » qu'elle rappelle au chevalier ses souffrances[1202].

La musique invoque les souvenirs du héros, souvenirs d'une passion heureuse qui, ainsi rompue, conduit à l'affliction. La représentation de la demoiselle harpiste venue apporter un réconfort à Tristan, renvoi l'image d'Iseut la musicienne. Le chevalier auditeur reçoit d'elle une répétition du chant d'amour qui lui laisse entrevoir illusion d'un retour.

L'analogie allégorique entre la harpe et l'identité féminine s'explique notamment par le caractère doux et intime attribué à l'emploi des bas-instruments. La dame harpiste mise en image communique variablement une forme de sagesse, de réconfort civilisateur ou de séduction condamnable. La noble harpiste figurée dans les marges des manuscrits liturgiques, peut être associée à la condamnation d'un vice, à travers la représentation d'un animal emblème de luxure et l'avertissement gestuel formulé par l'effigie d'un saint. Elle devient ainsi proche des créatures musiciennes, apparentées à la figure d'Eve.

Dans le cadre de l'interprétation visuelle d'un épisode littéraire, l'image de la demoiselle harpiste se confond parfois avec celle de la reine musicienne. Il est alors nécessaire de distinguer ces deux figures au regard du rapport entre texte et image. La mélodie visuelle émise par la harpe féminine varie donc, suivant les contextes, entre le son transgressif adressé au lecteur-spectateur des marges ou le chant de réconfort transmit au chevalier auditeur.

Au Moyen Âge, la musique est initiée de manière à honorer une élévation à la fois spirituelle, sociale, morale ou politique. Les représentationsdes instruments *bas* tels que la harpe ou le luth et des instruments à vent (flûte, orgue,…), révèlent la façon dont certaines pratiques sociales liées à une forme de divertissement aristocratique, influencent le registre visuel courtois. Ce contenu sonore accompagne le geste qui, selon Jean-Charles Huchet, fait du corps un lieu poétique, et permet de mimer des sentiments pour accrocher l'attention de l'auditoire.[1203] La figuration de l'instrument dépend parfois de son évocation textuelle [Figures 96 et 104] ou survient, au sein de l'image, pour renforcer un trait de comportement faisant parfois l'objet d'une condamnation. Dans les exemples que nous avons abordés, la métaphore visuelle de la musique interprète un jugement moral, adressé à l'encontre des vains loisirs nobiliaires [Figures 97 et 99]. L'image des amants musiciens est parfois significative d'un rapport égalitaire, accentué par la synchronie et la similarité gestuelle accompagnant l'acte du jeu [Figures 99 et

[1202] « *Hélas, je suis l'homme le plus malheureux du monde ! Je ne peux aller nulle part sans que mes souffrances ne cessent d'augmenter ! Que dire ? Je suis mort et plus malheureux que quiconque !* », *Ibid.*
[1203] HUCHET Jean-Charles, *L'Amour Discourtois*, *op.cit.*, p. 29-31

100].Une taille supérieure accordée à la dame musicienne [Figure 100], ainsi que la bouche ouverte d'une allégorie, porteuse d'un discours moral [Figure 97], témoignent d'une relation plus hiérarchique, assurée par le féminin sur le masculin. Qu'elle soit le fait du musicien ou de sa belle, la musique est néanmoins autant charmeuse, qu'inspiratrice [Figures 96, 97 et 102], voire source de réconfort [Figure 104]. Les sonorités visuelles du luth et de la harpe, instruments de la courtoise et de l'intime par excellence, donnent alors corps aux relations charnelles et à l'image de la dame aimée.

III- L'échiquier, métaphore des rapports de civilisation, de séduction de pouvoir

Outre la dynamique sonore émanant des images de musiciens, la structure de l'échiquier présente une connotation rythmique, associée à l'esthétique médiévale de la *musica*[1204]. Jouer aux échecs aux XIV^e^ et XV^e^ siècles ne se fait pas selon les mêmes règles qu'aux alentours de l'an mil, lorsque le jeu se développe en Occident. Les échecs apparaissent en Inde vers 600, avant d'être remodelés par la culture arabe. Les chrétiens du XI^e^ siècle qui appréhendent le jeu en sont presque entièrement étrangers, ce qui nécessite une adaptation plus conforme aux structures de la société médiévale.Le but final de la partie ne doit plus être de rechercher la victoire et de mettre à mat le roi adverse. L'important est de combattre, de livrer une bataille et non la guerre. Au tournant du XIII^e^ siècle, cependant, l'essor des guerres « nationales » marqueun rapprochement entre le jeu d'échecs et les enjeux militaires[1205].Si le jeu se démocratise rapidement dans les postes de garnisons, les monastères ou les universités, il relève aussi d'une culture courtoise et chevaleresque. Le *Liber de moribus* de Jacques de Cessoles livre à l'aristocratie de la fin du Moyen Âge une série d'exemples mettant en avant les vertus de bon sens, de fidélité et de maîtrise de soi, qui composent le portrait moral du noble[1206]. Les règles des échecs évoluent encore à la fin du XV^e^ siècle. Depuis la généralisation de l'usage des armes à feu sur le champ de bataille, certaines pièces du jeu, jusqu'alors limitées dans leur déplacement, peuvent à présent traverser tout l'échiquier. C'est le cas de la reine, ancien vizir du jeu indien et arabe, simple pion sans influence qui devient une pièce essentielle, capable d'occire un adversaire de loin. Cette mutation reflète également le contexte politique et social

[1204] PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, éditions Points, 2012, p. 322
[1205] *Ibid*., p. 316
[1206] MEHL Jean-Michel, *Des jeux et des hommes dans la société médiévale*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2010, p. 116

de l'Occident,marqué par la présence de reines et de princesses influentes en Italie ou en Espagne[1207]. Notre présente étude se concentre sur le couple prenant part au jeu, et particulièrement la place qu'il occupe dans les représentations de parties d'échecs au Moyen Âge tardif. L'échiquier est-il la métaphore d'un champ de bataille où les rapports entre masculin et féminin sont régit par lesenjeux symboliquesdu pouvoir, de l'amour et de la guerre? Pour tâcher de répondre à cela, nous analyserons tout d'abord l'influence des motifs et codes visuels inspirés par le *Jeu des Echecs moralisés* sur l'imagerie d'œuvres ultérieures, à travers l'exemple des *Vœux du Paon*. Il s'agira ensuite d'appréhender le thème de Tristan et Iseut jouant aux échecs, en questionnant le rôle du masculin et la valorisation d'un loisir chevaleresque licite, entre texte et image. Enfin, nous étudierons la représentation de la femme noble joueuse d'échecs, du modèle visuel ludique à la figure de pouvoir.

1) Le jeu d'échecs, miroir de moralité et d'éducation chevaleresque

a) Le couple de joueurs dans une représentation du *Jeu des Echecs moralisés*

Le Moyen Âge tardif marque la fin de l'hostilité de l'Église de l'égard des échecs. Le jeu s'en trouve revalorisé et fait désormais parti de l'éducation courtoise et chevaleresque. Jusqu'au XIII^{e} siècle, l'échiquier de soixante-quatre cases est peinten rouge et blanc, le couple de couleurs contraires le plus fort de l'époque féodale. La remise en cause de ce choix pour l'adoption d'un couple noir et blanc s'explique notamment par la signification nouvelle accordée à la couleur noire, non plus rattachée au Diable et au péché mais aux vertus d'humilité et de tempérance[1208]. Le XIII^{e} siècle est également propice à une moralisation du jeu d'échecs, sous la forme de traités allégoriques. Vers 1200, le traité d'*Innocente Moralité* est diffusé en Europe par le pape Innocent III. Soixante ans plus tard, il inspire le moine dominicain Jacques de Cessoles qui publie entre 1259 et 1273, le *Libellus de moribus et officiis nobiliumintitulatus et ad ipsorumsolatium et honorem et maxime ludumscachorum*. L'ouvrage sera traduit vers 1340 par Jean de Vignay, sous le titre *Livre de la moralité des nobles hommes et des gens du peuple sur le jeu des échecs*. Le texte s'ordonne en quatre parties. La première raconte l'invention des échecs, précise la personnalité de son inventeur et des nobles aspirations qu'il assigne à son divertissement. La deuxième partie passe en revue les différentes pièces et des attributs qui les caractérisent. Pour cela, l'auteur met en avant une série d'*exempla* servant un enseignement moral, illustré par des vertus. La troisième partie décrit le peuple. Enfin, la

[1207] *Ibid*., p. 330
[1208] PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*,*op.cit.*, p. 320

quatrième et dernière section explique la signification de l'échiquier et interprète les règles du jeu[1209]. Jacques de Cessoles intègre les *exempla* dans chaque chapitre. Chaque section débute donc par la description d'une pièce d'échecs, alimentée par la présentation des vêtements et des attributs des personnages. Il énumère ensuite les vertus de chacun, nécessaires au développement de l'*exemplum* concerné[1210]. Le livre inspirera également Philippe de Mézières dans l'écriture de son *Songe du Vieux Pèlerin*, en 1389. Dans cette œuvre morale, les soixante-quatre cases de l'échiquier constituent la grille des réformes à accomplir pour le prince dans le but de la croisade préparant la purification de la société[1211].

Le Ms. Fr. 1165 conservé à la Bibliothèque nationale de France contient une copie parisienne du *Jeu des échecs moralisés*, du fol. 1 au fol. 66. Cette version, traduite par Jean de Vignay, est enluminée par Perrin Remiet vers 1400. Une miniature située au fol. 2v représente deux joueurs d'échecs. Elle précède le début du premier chapitre introduit selon la rubrique : « *Soubz quel roy le gieu des eschés fut trouvé* ». En 1347, Jean Ferron livre une nouvelle traduction où il insiste sur la description physique du roi et ses attributs : « *Le roy* […] *vestu de pourpre, couroune ou chief, en la main destre .I. sceptre, en la senestre une pome d'or* »[1212]. Il donne ensuite une série de recommandations sur les manières que doit adopter le roi, comme « *amer vérité et fausseté haïr* », « *haïr toute cruauté* » et « *souverainement justice garder*»[1213]. Selon Julie Jourdan, les images placées au-devant d'un chapitre n'ont pas seulement une fonction d'illustration introductive. Elles portent la contradiction des thèmes générés dans le discours à venir[1214]. Le cas de la miniature du Ms. Fr. 1165 est plus complexe cependant [Figure 105]. La scène se déroule au-devant d'un fond ornemental bleu damassé et orné de motif créant une impression de perspective. Les deux personnages sont assis sur un banc de couleur blanche, d'une largeur égale à celle de la miniature. Il s'agit du seul objet situant le couple dans l'espace de la composition. À gauche, l'homme porte une tunique rouge. Il déplace sur l'échiquier une pièce noire, tout en présentant à la dame qui lui fait face, la paume de sa main gauche ouverte. Ce geste est significatif d'une certaine cordialité, une courtoisie ludique qui appelle l'adversaire à jouer à son tour. La dame est assise à droite du banc, vêtue d'une *cottardie* rose et coiffée de *tremplettes*. Sa main droite s'apprête à déplacer une pièce blanche. Elle observe l'homme avec

[1209] MEHL Jean-Michel, *Des jeux et des hommes dans la société médiévale, op.cit.,* p. 94-95
[1210] JOURDAN Julie, « Les exempla en image : du *Jeu des échecs moralisés* au *Ci nous dit* »,*op.cit*., p. 237
[1211] COLLARD Franck, « Philippe de Mézières, Songe du viel pelerin, édition critique établie par Joël Blanchard, avec la collaboration d'Antoine Calvet et de Didier Kahn », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 2015, mis en ligne le 11 juillet 2015, Disponible sur : http://journals.openedition.org/crm/13490
[1212] Jacques de Cessoles, *Le jeu des Eschaz moralisé*, trad. Jean Ferron, éd. COLLET Alain, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, p. 133
[1213] *Ibid*., p. 134-135
[1214] JOURDAN Julie, « Les exempla en image : du *Jeu des échecs moralisés* au *Ci nous dit* »,*op.cit*., p. 238

attention, le visage souriant et semble écouter les recommandations qu'il lui adresse. Perrin Remiet confère au jeu une dynamique visuelle, assurée par les gestes des amants, tous deux actifs dans l'exercice des échecs. Il accorde également une place centrale à l'échiquier noir et blanc, objet médiateur de l'échange amoureux. Ici, la représentation des joueurs ne semble pas directement liée à une description textuelle dressant le portrait moral du roi. L'artiste figure davantage un couple s'adonnant à une partie d'échecs, selon les codes relatifs à l'iconographie traditionnelle des jeux de la *fin'amor*. Il est également possible de voir à travers cette image, le miroir de l'instruction civique des jeunes aristocrates, qui correspond au message générique du jeu des échecs moralisés. Les nobles joueurs prennent ainsi connaissance des différentes catégories de la société médiévale, symbolisées par les pions.

b) La partie d'échecs des *Vœux du Paon* : Phésona et Cassiel, des joueurs civilisés ?

Dans la lignée des traités d'échecs moralisés, certaines œuvres plus tardives, à l'image des *Vœux du Paon*, rendent compte de la vie de la noblesse médiévale. Ce poème courtois de 8784 vers, est écrit vers 1312 par Jacques de Longuyon, à la demande de Thibaut de Bar, évêque de Liège entre 1303 et 1312.Le roman en vers poursuit les aventures chevaleresque d'Alexandre le Grand, dont l'histoire recèle de batailles, tournois, banquets et jeux courtois[1215].Alexandre le Grand évolue aux côtés de nouveaux personnages, créés par l'auteur et replacés dans un contexte antique.Les habitants d'Ephézon ont perdu leur seigneur Gadifer dans un conflit avec l'armée macédonienne. Clarus tente de prendre la ville affaiblie, afin d'agrandir son domaine et de conquérir Phésona, la fille du seigneur décédé. Celle-ci refuse cependant. Alexandre, mis au courant de la situation par Cassamus, le frère de feu Gadifer, promet son aide aux assiégés. De nombreux combats s'engagent en présence du roi macédonien, et aboutissent à la victoire finale des justes. La fin de l'œuvre s'accompagne d'une solution positive aux affaires sentimentales qui s'étaient nouées, entre les demoiselles d'Ephézon et les protagonistes ennemis, Cassiel le Baudrain, vassal de Clarus et Porus, fils de Clarus[1216]. Dans un espace clos en proie la guerre, des jeunes gens de camps opposés, se réunissent autour de banquets et de jeux amoureux. Les femmes font des vœux courtois et les hommes des vœux chevaleresques qu'ils mettent à profit au cours de la bataille qui scelle le conflit[1217]. Contrairement à Clarus,

[1215] COLIN-GOGUEL Florence*, L'image de l'Amour Charnel au Moyen Âge*, op.cit., p. 179

[1216] GOSMAN Martin, « Le début des *Vœux du Paon*: L'organisation d'une entrée en texte », dans*NeuphilologischeMitteilungen*, Vol. 85, No. 3, 1984, p. 355

[1217] SZKILNIK Michelle, « À quel paon se vouer ? La cérémonie des vœux sur un oiseau dans trois romans tardifs », dans GAULLIER-BOUGASSAS Catherine, *Les Vœux du Paon de Jacques de Longuyon : originalité et rayonnement*, Paris, éditions Klincksieck, 2011, p. 292

qui n'observe guère les règles du jeu d'amour en voulant forcer la demoiselle Phésona, Cassiel participe aux jeu et respect les règles, ce qui lui vaut le cœur de la demoiselle Edéa. L'ennemi est donc intégré à la cour d'Ephézon parle jeu[1218]. Cassamus suggère à l'homme de se rendre auprès des demoiselles dans la Chambre de Venus (v. 1537), l'endroit où l'on joue. Les jeunes gens disputent tout d'abord une partie de *Roi qui ne ment*[1219], au cours de laquelle Cassiel et Edéa échangent un regard qui provoque la jalousie de Phésona[1220]. À l'instigation de Cassamus, une partie d'échecs est ensuite lancée entre Cassiel et Phésona, en compagnie de quelques spectateurs macédoniens. L'auteur décrit le jeu sur 200 vers, au cours desquels la relation sentimentale entre Edéa et Cassiel se confirme. A plusieurs reprises, le jeune homme commet des erreurs tactiques que Phésona lui fait remarquer (v. 1902).

Les *Vœux du Paon* jouissent d'un grand succès durant les XIV^e^ et XV^e^ siècles. Au cours de cette période, une trentaine de manuscrits de l'œuvre sont produits, dont certains comportent de véritables cycles peints. Selon Frank Fletcher, le nom de Jacques de Longuyon ne paraît que dans l'un d'entre eux, le Ms. Fr. 12565 conservé à la Bibliothèque nationale de France. Le volume, réalisé à Paris vers 1340-1360 est, selon un inventaire de 1420, présent dans la bibliothèque des ducs de Bourgogne au XV^e^ siècle. Il pourrait même avoir été exécuté à la demande de Philippe II le Hardi[1221]. La miniature du fol. 78v, montre une scène où Cassiel et Phésona jouent aux échecs [Figure 106]. Plusieurs brins de vigneture en or émergent dans les marges, depuis l'extérieur du cadre de l'image. La partie d'échecs se déroule en extérieur, comme l'atteste le sol parsemé de touffes d'herbes et la présence d'un arbre au centre de la composition. Le fond de l'image à l'or bruni reste cependant ornemental. Une assemblée de nobles spectateurs est répartie autour des joueurs d'échecs.À gauche, Phésona est assise sur un banc, vêtue d'une tunique rouge sur laquelle est placé un surcot rose à coudières. Une femme penchée au-dessus de son épaule, observe la partie en cours sur l'échiquier. Accoudée sur la structure, Phésona regarde son adversaire et désigne une pièce blanche de l'index de sa main droite. Face à elle, figure Cassiel, vêtu d'un surcot bleu à coudières. Il est précédé par une femme qui vient poser délicatement une main sur son épaule. Derrière elle, un homme plus âgé portant une barbe, étreint la poitrine de la jeune fille. Ces deux personnages pourraient être Edéa

[1218] GOSMAN, Martin. « Au carrefour des traditions scripturaires : les *Vœux du Paon* et l'apport des écritures épique et romanesque », dans *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*, *op.cit.*, p. 551-565

[1219] Jeu courtois durant lequel il était d'usage de déclarer sa flamme.

[1220] Cassiel, qui se trouve face à elle, « *l'esgarda si fu au cuerferus* » : *Les Vœux du Paon by Jacques de Longuyon : an edition of the manuscripts of the P -redaction*, éd. CASEY C., Ann Arbor, (University Microfilms International), 1981, v. 1702

[1221] FLETCHER Frank T.H., *Etude sur la langue des Vœux du Paon*, *op.cit.*, p. 9 et 20-21

et Cassamus, le vieux frère de Gadifer[1222]. Cassie lprésente à Phésona la paume de sa main droite ouverte, en signe de réceptivité à sa remarque sur le jeu. Il pointe également l'index de sa main gauche, répondant en miroir au geste de la femme. Si le texte rappelle que Phésona a le dessus sur la partie d'échecs, l'artiste semble davantage peindre une discussion égalitaire entre les adversaires des deux sexes. Tous deux appartiennent à des camps opposés. En jouant, ils évoquent le souvenir de la guerre et en donnent le simulacre, mais sans chercher l'effusion de sang[1223]. Au centre de la représentation, l'échiquier rouge et or, montre une égale répartition entre le camp de pièces blanches du côté de Phésona et le camp de pions noirs associés à Cassiel. Il est prolongé par un arbre à l'arrière-plan, qui semble s'élever entre les joueurs. Selon Julie Jourdan, l'introduction d'un arbre peut donner une indication topographique ou inciter à l'interprétation d'un symbole[1224].Le miniaturiste déploie la scène des échecs en extérieur, et s'éloigne du texte mentionnant la Chambre de Vénus comme lieu des jeux amoureux. L'arbre ne saurait correspondre ici la conceptualisation d'un paysage édénique. Il vient surtout renforcer la forte signification du jeu d'échecs, divertissement aristocratique mené devant une assemblée de nobles spectateurs.

La partie d'échec en tant que loisir nobiliaire est mise en scène sur une variété de supports. Le Musée National du Moyen Âge conserve un vitrail civil représentant un couple de joueurs d'échecs [Figure 107]. Réalisé vers 1450, il provient de l'hôtel de la Bessée, à Villefranche-sur-Saône. La partie d'échec prend place dans un intérieur aristocratique percé d'élégantes baies à meneaux. Le vitrail est décoré selon les techniques de grisaille et de jaune d'argent, employées sur un verre blanc. Les joueurs sont assis sur un banc, autour d'un échiquier. Sur la droite, l'homme arborant un chaperon déchiqueté, est nonchalamment appuyé sur la structure du jeu. Il tient dans sa main gauche un pion qu'il ne semble pas pressé de déplacer, tant il est perdu dans la contemplation de la dame. Cette dernière, coiffée de hautes cornettes, semble feindre la surprise face au jeu de son soupirant distrait. L'échiquier codifie la joute courtoise et matérialise le dialogue amoureux au sein de la représentation.

En considérant l'apport textuel des *Vœux du Paon*, le jeu d'échecs du Ms. Fr. 12565, ne marque guère le début d'une romance entre les deux adversaires. La tension amoureuse est créée par la main posée sur l'épaule de Cassiel, geste initié par une demoiselle spectatrice. Selon Martin

[1222] Dans un premier temps, en effet, le vieillard prétend faire la cour à Edéa. Celle-ci l'ignore pourtant en tant qu'amant : GOSMAN, Martin. « Au carrefour des traditions scripturaires : les *Vœux du Paon* et l'apport des écritures épique et romanesque », *op.cit.*, p. 551-565

[1223] *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, volume 112, n°1, Genève, éditions Droz, et Paris, éditions Minard, 1970, p. 487

[1224] JOURDAN Julie, « Les exempla en image : du *Jeu des échecs moralisés* au *Ci nous dit* »,*op.cit.*, p. 242

Gosman, les jeux disputés sont révélateurs d'une technique sociale centrée sur le paraître et le commentaire qu'il provoque[1225].L'œuvre contenant de nombreuses scènes de batailles, banquets et jeux courtois rend alors pleinement compte des activités de la noblesse médiévale au début du XIV^{e} siècle.

L'influence des *Echecs moralisés* comme métaphore morale et politique, s'observe à travers de nombreuses œuvres chevaleresques et poétiques de la fin du Moyen Âge. L'échiquier figuré par les artistes, occupe souvent une place centrale dans les images. Il impose, par sa structure, des règles mathématiques, évocatrices d'un jeu de tactiques militaires. Objet de divertissement aristocratique, il devient également le médium des rapports courtois. L'exigence des descriptions textuelles faisant état des mœurs de la noblesse face aux nécessités morales, transparaît au sein des représentations par un système de codes gestuels. Le plus souvent, les participants masculins et féminins jouent et dialoguent sur un plan d'égalité.

2) L'image de Tristan, joueur d'échecs : l'adversaire redoutable d'une guerre ludique

La littérature chevaleresque confère au jeu d'échecs un rôle de grande importance dans la définition des loisirs nobiliaires. L'imaginaire arthurien et particulièrement celui du *Tristan en prose,* accorde à l'échiqueté une forte valeur significative. L'*échiqueté d'argent et de sable* constitue les armoiries de Palamède, fils du sultan de Babylone devenu chrétien, qui fait venir le jeu d'échecs à la cour du roi Arthur pour instruire ses compagnons d'armes. Les armoiries en damier lui sont attribuées vers 1230 et sont présentes dans de nombreuses miniatures le mettant en scène au Moyen Âge tardif. Elles sont un moyen visuel de souligner l'identité de Palamède et traduisent l'ambivalence du personnage en même temps que sa qualité d'inventeur des d'échecs[1226].Outre la pratique musicale, le jeu d'échecs est aussi un divertissement auquel s'adonnent Tristan et Iseut lors de leurs retrouvailles. Les amants disputent trois parties d'échecs notables ; la première lors de la prise du philtre d'amour, à bord de la nef qui les ramène en Cornouailles, la deuxième sur une prairie devant Tintagel, et enfin aux cours d'un séjour à la Joyeuse Garde, au royaume d'Arthur. Les évènements se déroulent peu avant la déclaration du tournoi de Louvezerp. Tristan vient de remporter un combat singulier contre Hélyas, prince de Sesnes, un envahisseur de la Cornouailles. Lors des fêtes en l'honneur de la libération du pays, Héliot le harpeur interprète le lai du *Voir Disant*, qu'il enrichi de moqueries

[1225] GOSMAN, Martin. « Au carrefour des traditions scripturaires : les *Vœux du Paon* et l'apport des écritures épique et romanesque », *op.cit.,* p. 551-565

[1226] PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental,op.cit.,* p. 306 et 322

à l'égard de Marc. Persuadé que Tristan est l'auteur du chant, il fait emprisonner son neveu à deux reprises. Le chevalier parvient pourtant à se libérer et s'enfuit avec Iseut au royaume de Logres. Lancelot conduit alors les amant au plus sûr des refuges, le château de la Joyeuse Garde[1227].Durant plusieurs mois, Tristan et Iseut connaissent la solitude et un bonheur parfait. Ils partagent leur temps entre les promenades, les parties de chasse et le jeu d'échecs, sans jamais connaître de désir de gloire ou de crainte envers Marc[1228] : « *A nul jour de sa vie il n'eut si bon temps, si plaisant ne si delitable, comme il a orandroit, ce lui est advis, car il va tous les jours en chasse, or aux brachés, or aux levriers. Il a tout le deduit du païs* […] *Le jour est tout adés en la forest et se deduit et ce soulasce. Au soir, quant il doit anuitier, il repaire vers son hostel et treuveilluec ma dame Yseult, qui moult est lie et poyeuse de grantmaniere toutes les fois qu'elle le voit. Grant joie demainent* [entre]*'eulx d'eux. Ilz ne demandent aultre affaire. Or ont ilz temps de joie avoir, or ne redoubtentilz le roy March ne nul aultre homme du monde* »[1229].

Parmi les loisirs que cultivent les amants lors de leur séjour à la Joyeuse Garde, le jeu d'échecs est mis en image dans le cycle peint du Ms. Fr. 102 (Paris, BnF). Cette copie du *Tristan en prose* datée des années1470, est enluminée par le Maître du Missel de Yale, dans le centre de la France. La miniature située au fol. 66 montre Tristan et Iseut jouant aux échecs [Figure 108]. Lascène se déroule dans la grande salle d'un château. Le riche arrière-plan, constitué d'une forêt de colonnes devant laquelle des groupes de nobles se concertent, est intégralement peint en grisaille. Seule la partie d'échecs au premier plan est montrée en couleurs. Ce partie pris souligne l'importance du thème principal de l'image et révèle la précision avec laquelle l'artiste travaille ses personnages. La finesse des traits, du pli des étoffes et le choix des couleurs, placent le maître dans l'influence de son associé Jean Colombe, ou encore de Jean Fouquet et du milieu artistique tourangeau. Les amants jouent assis sur un banc et séparés par l'échiquier. À gauche, Iseut est vêtue d'une robe orange serrée à la taille par un bandier noir. Sa coiffe, un hennin conique noir, est complétée par un long voile blanc, révélateur d'un haut rang social. Face à elle, Tristan arbore un pourpoint matelassé bleu et un chapeau en feutre. A ces vêtements civils, caractéristiques de la mode masculine des années 1470, est associée une paire de jambières rappelant la vocation militaire du chevalier. Ce dernier tient dans sa main gauche une baguette qu'il brandit comme un épée. Son attention est entièrement concentrée sur le jeu d'échecs. Au

[1227] BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le « Tristan en prose » : essai d'interprétation d'un roman médiéval*, *op.cit.*, p. 11
[1228] *Ibid*., p. 150
[1229] Paris, BnF, Ms. Fr. 366, fol. 5 (éd. E. Baumgartner)

centre de l'image, l'échiquier révèle le commencement d'une partie [Figure 108(a)]. Sur la gauche figurent les pions blancs d'Iseut, sur la droite ceux, orange, de Tristan. Un avantage semble se dessiner à la faveur du camp orange qui réalise une percée sur le camp adverse. La reine n'a guère déplacé beaucoup de pièces et observe Tristan, la main gauche ouverte en signe de surprise. Elle n'interagit pas directement avec l'échiquier, tandis que le chevalier déplace dangereusement l'un de ses pions vers son camp. L'offensive est appuyée par le mouvement des jambes de Tristan, dont l'une plie vers la reine, tandis que l'autre apparaît en forte extension. L'attitude du chevalier et les attributs dont il dispose, renforce la métaphore guerrière du jeu d'échecs. Sous ses gestes, le plateau devient le véritable théâtre d'un champ de bataille.

Si Iseut est bien l'épouse du roi Marc à ce moment du récit, elle n'est pas, pour autant, représentée avec une couronne. Lorsqu'il interprète l'épisode du vin herbé au fol. 239 du Ms. Fr. 112 (1) [Figure 63], Evrard d'Espinques peint une Iseut aristocratique mais sans couronne, à plus juste raison qu'elle n'est pas encore devenue la femme du souverain de Cornouailles. Au centre de la nacelle, l'artiste figure la première partie d'échecs que Tristan et Iseut disputent dans le récit en prose : « *Au tierz jora vint bien ent orhore de midi que Triztanz jooit aus eschés avec Yselt* »[1230].L'échange entre les adversaire apparaît ici cordial. Iseut présente à Tristan la paume de sa main gauche ouverte et s'apprête à déplacer, de l'autre, une pièce blanche. Le chevalier est occupé à boire le philtre, tandis que sa main gauche repose sur l'échiquier, près d'un pion noir. La partie d'échecs du Ms. Fr. 102 fonctionne comme un dernier rappel textuel et visuel du jeu qui contribue à la première union des amants.

Le rôle significatif accordé à l'acteur masculin du jeu d'échecs, est également observable sur le décor d'une valve de miroir en ivoire. L'objet, réalisé à Paris vers 1300, est actuellement conservé à Paris, au Musée du Louvre [Figure 109 (comparative)]. L'homme déplace le pion qui va mettre sa compagne en échecs, tout en serrant le mat central qui s'élève dans le prolongement de l'échiquier. Face à lui, la dame désigne une pièce de l'index. Son autre main laissée en retrait, tient les pièces qu'elle a perdu ou remporté au cours de la partie. Derrière le couple, deux serviteurs présentent une couronne destinée au vainqueur, et un oiseau de proie dévorant un morceau de viande. Au-delà du mat tenu par l'homme, les rideaux du pavillon s'écartent, comme une évocation de l'anatomie féminine[1231].

Comme dans de nombreuses œuvres visuelles, les images de Tristan et Iseut jouant aux échecs, placent au centre de la composition l'échiquier, objet réinterprétant les drames de la passion amoureuse. Ici, la partie d'échecs de la Joyeuse Garde contraste avec l'idée d'un doux

[1230] CURTIS Renée Lilian, *Le Roman de Tristan en Prose*, tome II, *op.cit.*, §445, p. 65
[1231] Sur cette œuvre, voir plus en détail : CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 124

divertissement mentionné par le texte en prose. Le Maître du Missel de Yale traduit davantage une sorte d'antagonisme violent, indissociable des stratégies de séduction régissant l'art de l'amour au Moyen Âge[1232]. Tristan, véritable acteur de la représentation, relève un défi mettant à l'épreuve sa valeur chevaleresque. Ce défi outrepasse la galanterie courtoise pour mieux permettre au chevalier d'attaquer de front le corps de sa dame, évoqué sur l'échiquier par l'armée des pièces blanches.

3) Les acteurs nobiliaires du jeu d'échecs

a) Jean de Lens et son amie, une mise en scène courtoise

Au cours du bas Moyen Âge, l'aristocratie considère les échecs comme une forme de divertissement chevaleresque, ce qui leur vaut un grand succès. La production de traités fixant les règles descriptives et morales du jeu, attisent la curiosité des membres imminents de la noblesse, qui cherchent autant à se procurer des livres sur le sujet qu'à s'adonner à la pratique des échecs. Jean Verdon rappelle, à ce titre, que le duc Louis 1er d'Orléanspratique tous les jeux de son temps et achète en 1394, plusieurs ouvrages dont l'un est intitulé *Le Jeu des eschets*. Son épouse Valentine Viconti, partage, quant à elle, la même inclination pour les échecs. Le jeu aiguisant l'intellect et formant au raisonnement comme à l'analyse de situations stratégiques, devient un élément important de l'éducation aristocratique[1233].

Une partie d'échecs nobiliaire et inspirée par les codes visuels de la *fin'amor,* est représentée au fol. 61 du Ms. Lat. 10435, psautier amiénois conservé à la Bibliothèque nationale de France. L'enluminure, peinte vers 1300, se situe sur le bord inférieur droit du cadre délimitant le texte du psautier [Figure 110]. Il s'agit de l'une des trente-six scènes courtoises impliquant des seigneurs et des femmes de l'aristocratie picarde du XIIIe siècle. Devenus dame et amant, ils jouent ici aux d'échecs, l'un des divertissements galants (parmi lesquels la danse, l'hommage ou le baiser),auxquels s'adonnent les nombreux couples figurés dans les marges du manuscrit. Les joueurs sont représentés au centre de l'espace marginal qui leur est dévolu, dans le prolongement d'un lion et d'un hybride occupant le haut du feuillet. Tous deux sont assis sur le bord du cadre ornemental inférieur. À gauche, l'homme est vêtu d'une tunique bleue. Ses cheveux mi-longs bouclés, ainsi que son absence de pilosité indiquent son jeune âge. Il saisit un pion de la main droite et présente la paume de son autre main ouverte, en signe de dialogue.

[1232] *Ibid.*
[1233] VERDON Jean, *Le plaisir au Moyen Age, op.cit*., p. 166

Face à lui, la dame lui rend son regard. Elle porte une robe rose et une coiffe, de la même couleur, enserre ses cheveux. Elle tient dans sa main gauche une pièce qu'elle s'apprête à déplacer, geste analogue à celui de son adversaire masculin. Sur sa main droite est perché un faucon. Comme dans le cas des miniatures de chasse au vol [Figure 24], l'oiseau de proie représenté au poing de la dame, est un témoignage d'amour adressé à l'amant. Selon Térence Le Deschault, le faucon pourrait également représenté l'homme apprivoisé par la dame, et dont l'instinct de chasseur reste contrôlé par la volonté de sa maîtresse.[1234] De part et d'autre du couple, figurent également deux chiens blanc, incarnant autant la fidélité que la sexualité masculine[1235].L'équilibre des forces et les possibles rapports de domination entre les deux adversaires, sont donc visuellement accentués par la présence d'animaux du bestiaire courtois. Si l'enluminure adopte de nombreux codes relatifs au répertoire de la *fin'amor*, l'identification réelle du joueur d'échecs est permise. En l'absence d'armoiries, elle est possible grâce à rubrique rouge mentionnant « *mon seigneur jehan de lens* », dans la marge inférieure du feuillet. À l'image de Jean de Lille ou Gérard de Sorel, dont les noms sont également cités à l'intérieur du manuscrit, le seigneur Jean de Lens est un membre influent de l'aristocratie picarde à la fin du XIII^{e} siècle. En revanche, l'identité de la dame qui lui fait face n'est pas révélée. La page de texte du feuillet contient plusieurs bouts de ligne, dont les extrémités sont ornées d'écus armoriés. L'un d'entre eux pourrait sans doute contenir les armes d'une autre famille, permettant de mettre un nom sur le visage de la dame.

Au centre de la composition, l'échiquier est peint en rouge et or [Figure 110(a)].Cette alternative chromatique est encore présente vers 1360, sur la miniature du Ms. Fr. 12565 interprétant le jeu deCassiel et Phésona [Figure 106]. À droite du plateau, se dessine le camp des pions blancs de la dame et à gauche, celui des pièces brunes de l'homme. Le positionnement des pièces sur l'échiquier laisse supposer une certaine égalité entre les adversaires. Dame et amant tiennent dans leur main une pièce qu'ils s'apprêtent conjointement à déplacer. Seul l'oiseau de proie accroché au poing de la dame montre l'ascendant féminin exercé sur le jeu de séduction amoureuse.

b) Louise de Savoie, actrice d'un jeu amoureux ou politique ?

Amatrice de thématiques courtoises et ludiques, la noblesse érudite du XV^{e} siècle a, depuis longtemps, assimilé les leçons morales de émises par le lombard Nicolas de Nicolai ou le

[1234] LE DESCHAULT DE MONREDON Térence, « La femme au faucon », *L'image en question*, *op.cit.*, p. 160
[1235] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 96

dominicain Jacques de Cessoles. Ainsi, le commentaire moralisé du *Livre des Echecs amoureux*connaît un succès qui se prolonge jusqu'au XVI[e] siècle. Le récit combine trois registres d'expression : le narratif sous la forme d'une histoire d'amour allégorique, le didactique mettant en avant un enseignement encyclopédique, et le ludique consacré à une invention pédagogique basée sur le jeu d'échecs[1236]. Le *Roman de la Rose*, duquel s'inspire l'auteur Evrard de Conty, sert à décrire les charmes et les règles de la vie amoureuse. Le commentaire révèle qu'il est légitime de comparer le jeu d'échecs au « fait d'amours », car trois défis sont à révéler : lorsque l'amour naît et que l'amant lutte contre son inclinaison, quand il balance entre l'espoir et le doute, et au moment où il se déclare et que son amie le repousse[1237].Le propos d'Evrard de Conty suit le déroulement du poème et aborde ses grandes articulations. Il commente successivement les rencontres faites par le héros en route vers le Jardin de Déduit, l'épisode du Jardin lui-même et enfin l'échiquier et la partie d'échecs : « *C'est donc ce que l'acteur, dont nous parlons, vouloit entendre par l'eschequier d'amors et par les eschès dessusdit, qui ordonnés estoyent, pour grever et pour traire contre la jeune damoiselle, que Amors et Deduyt lui monstroyent ou vergier amoureux, si comme il faint* »[1238].

Le commentaire porte environs sur un cinquième de l'œuvre et vers et s'achève une fois que l'Acteur/narrateur a subi l'*innamoramento*, autrement dit qu'il a été *maté en l'angle* par une jeune joueuse d'échecs[1239]. Le « *premier trait* » vient de la demoiselle « *qui commença le jeu, par le commandement d'Amors, fut d'ung sien paonnet qui estoit le second devers sa dextre main, lequel portoit en son escu l'enseigne d'une rose, par lequel nous devons Beaulté entendre, come il a esté dit. Elle trait donc premièrement de Beaulté* »[1240]. Beauté est signifiée par la rose, fleur des fleurs, odorante, rouge et belle. Elle se fane rapidement mais naît entre les épines. La rose blanche rappelle, quant à elle, la beauté jointe et chaste[1241].L'Acteur riposte ensuite en déplaçant son pion Regard. La demoiselle approche alors Simplece de Beauté, afin de capturer Doulz Penser que le jeune homme a imprudemment déplacé[1242]. La partie se poursuit jusqu'à la chute du roi de l'Acteur et le « *mat en l'angle* » final annoncé par la demoiselle : « *Quant ordonné les ot à point/ Elle, dont je ne me plaing point,/ Du paonnet de*

[1236] Evrard de Conty, *Le livre des Eschez Amoureux Moralisés*, éd. GUICHARD-TESSON Françoise, ROY Bruno, *op.cit*., p. LVII
[1237] BADEL Pierre-Yves, *Le Roman de la Rose au XIV[e] siècle*, *op.cit*., p. 291 et 296
[1238] METTLICH Josef, *Die Schachpartie in der Prosabearbeitung der allegorisch-didaktischenDichtung "Les Eschez amoureux". WissenschaftlicheBeilagezumJahresberichte des KöniglichenPaulinischen Gymnasiums zu Münster*, Münster i. W. : Druck der AschendorffschenBuchdruckerei, 1907, p. 9
[1239] Evrard de Conty, *Le livre des Eschez Amoureux Moralisés*, *op.cit*., p. LIX
[1240] METTLICH Josef,*op.cit*., p. 9
[1241] Evrard de Conty, *Le livre des Eschez Amoureux Moralisés*, *op.cit*., p. LXI
[1242] *Ibid*., p. LX

bel arroy/ Me vint dire eschec à mon Roy,/ Qui s'estoit vers mon aulphin trais/ Si qu'il convint, qu'il fust retrais/ En l'angle, sans longue attente,/ Et puis de la fierge excellente,/ A la fin que tout consommât,/ Elle me dist : eschec et mat »[1243].

La copie cognaçaise du *Livre des Echecs amoureux moralisés* (Paris, BnF, Ms. Fr. 143), contient une seule représentation de la partie d'échecs au fol. 1. La miniature est isolée de la description réelle du jeu opposant l'Acteur et la demoiselle, située au fol. 352. Les marges du feuillet présentent un riche décor marginal, peuplé de rinceaux, de fleurs rouge et bleu, dans lequel évoluent des insectes et des oiseaux [Figure 111]. Au centre de la marge inférieure figurent les armoiries de la dédicataire du manuscrit, Louise de Savoie. Le parti est composé « *au I, d'azur à trois fleurs de lys d'or au lambel d'argent de trois pendant, celui du milieu chargé d'un croissant de gueules (Angoulême) ; au II, de gueules à la croix d'argent (Savoie)* ».Paulin Paris attribue ces armes au futur roi François I[er], alors jeune comte d'Angoulême, mais elles sont avant tout celles de Louise, sa mère[1244]. Le texte du commentaire débute sous la miniature. Il est précédé par une rubrique rouge qui informe le lecteur à propos de la vocation du livre : « *Ce livre present fut fait et ordonne principalement a l'instance d'ungaultre fait en ryme n'a gueres et de novel venu a cognoissance qui est intitule des eschez amoureux et des eschez d'amours*... ».

La composition présente deux registres. Au premier plan, Robinet Testard met en scène l'auteur dans son étude. Le bord supérieur de l'image marque un arrondi qui épouse la forme de la voûte intérieure en carène de bateau renversé. Sur la gauche, Evrard de Conty est assit sous le dais d'un siège. Il garde posé sur ses genoux le livre relié de rouge contenant le texte des *Echecs amoureux*, tandis que sa main gauche ouvre un meuble destiné à entreposer ses écrits. Dans une pièce à l'arrière-plan, sont réunis trois personnages, dont deux joueurs d'échecs. L'artiste relie les deux registres à l'aide d'une ouverture. Celle-ci offre une perspective supplémentaire à la composition et révèle, par effet de profondeur, un nouvel espace intime adapté aux jeux d'intérieur. La pièce est décorée de bas-reliefs et percée d'une baie à meneaux donnant sur un jardin [Figure 111(a)]. Une femme et un homme sont réunis autour d'une table maintenant un échiquier. À gauche, la femme est vêtue d'une robe rouge, serrée à la taille par un tissu vert. Elle est coiffée d'un chaperon noir, à la mode chez les femmes de l'aristocratie entre la fin du XV[e] siècle et le début du siècle suivant. Elle est secondée par un homme habillé d'un *mantel* en fourrure, qui tient en laisse un chien blanc. Le seul personnage dont on ne voit le visage est

[1243] METTLICH Josef,*op.cit.*, p. 23

[1244] Paris, BNF, fr. 143, f. 359 (Armoiries de Louise de Savoie) – Fiche Bibale, Disponible sur :http://bibale.irht.cnrs.fr/source/5614

l'adversaire du jeu d'échecs, un homme visiblement jeune, qui porteun *mantel* bleu, et arbore un chapeau de feutre rouge au-dessus de ses cheveux bouclés.

Le feuillage présent sur la coiffe des deux joueurs est significatif d'un statut particulier. L'artiste à simplement pu montrer l'Acteur et la demoiselle en pleine partie d'échecs. Néanmoins, l'écu aux trois fleurs de lys figuré sur la table de l'échiquier, et armoiries princières peintes en bas du feuillet, laissent supposer la présence en jeu des dédicataires du manuscrit, Louise de Savoie et son époux, Charles d'Angoulême.

Entre les joueurs, le plateau de l'échiquier apparaît noir et blanc[1245]. Dans la sixième partie de l'édition du commentaire, publié par Françoise Guichard-Tesson et Bruno Roy, l'auteur fait de l'échiquier la métaphore d'un champ de bataille qui serait doté, aux angles, de vertus cardinales. Il explique également la signification des couleurs noire et blanche du plateau : « *La blanche couleur donc est entre les couleurs par nature premiere et aussi come* […] *elle participe en lumière et en clarté plus que nulle des autres ; et la noire couleur est a l'autre costé de la blanche couleur la plus eslongie de toutes, pour ce qu'elle contient poy ou neant en soy de luminosité* »[1246].

La primauté visuelle du jeu revient à Louise, qui déplace sur l'échiquier un pion rouge depuis l'angle droit du plateau. Ce geste peut évoquer la fin de la partie d'échecs du commentaire moralisé, où l'Acteur subi le « *mat en l'angle* »de la demoiselle. La pièce que Louise tient dans sa main est semblable à la Dame[1247]. La fin du XV^{e} siècle, au cours de laquelle est enluminé le présent manuscrit, est également une période où la pièce de la Dame acquiert une place de premier ordre sur le jeu d'échecs. Elle peut désormais se déplacer librement sur les soixante-quatre cases et attaquer à distance. Une telle modification s'explique par les transformation de l'art de la guerre à la fin du Moyen Âge, mais également par l'importance du rôle politique exercé par certaines reines et princesses d'Occident, à l'image d'Isabelle la Catholique ou Louise de Savoie[1248]. Cette dernière héritera, en effet, des duchés d'Angoulême, d'Anjou et du comté du Maine, à la mort de son époux Charles et après l'accession de son fils François sur le trône de France. Ainsi, les règles du jeu d'échecs seraient le miroir du pouvoir croissant des femmes, à l'aube du XVI^{e} siècle[1249].

[1245] L'échiquier est l'endroit où, selon Evrard de Conty, « *les batailles amoureuses se font, se font, se sont les lieux, les gieux, les compaignies et les festes joyeuses ou voulentiers se assamblent les dames et les damoiselles* » : Evrard de Conty, *Le livre des Eschez Amoureux Moralisés, op.cit.*, p. 604

[1246] *Ibid*., p. 618

[1247] Elle dispose, en effet, d'une boule à son sommet.

[1248] MEHL Jean-Michel, *Des jeux et des hommes dans la société médiévale, op.cit.*, p. 330

[1249] *Ibid*., p. 331

L'homme noble qui observe la partie par-dessus l'épaule de Louise, est accompagné d'un chien blanc, tenu en laisse. L'animal peut être rapproché d'un attribut féminin, mais aussi renvoyer au jeu de séduction masculin, bridé et mis en déroute par l'action de la femme sur l'échiquier. Miniaturiste attitré de Louise de Savoie, jusqu'à sa mort en 1531, Robinet Testard fait de sa protectrice, la combattante d'un champ de bataille politique, aux allures de jeu des échecs amoureux.
L'image des nobles joueurs d'échecs est parfois produite indépendamment du contenu d'un texte. Elle sert davantage la mise en scène de dédicataires ou éclaire sur les activités ludiques des membres d'une aristocratie locale. Les chien et les oiseaux qui accompagnent le couple peuvent être considérés comme les attributs d'un genre ou rendent compte d'une attitude de séduction. L'homme et la femme nobles se confondent parfois avec la représentation de l'amant et de la dame s'adonnant à un divertissement courtois. La lecture d'une rubrique nominative ou la présence d'armoiries et armes de France, permettent néanmoins de les identifier socialement.

Promu comme la métaphore d'un enseignement moral et politique dès le XIII^{e} siècle, le jeu d'échecs appartient également au discours amoureux, voir érotique. Au Moyen Âge tardif, les échecs participent à l'éveil du désir, voire à son accomplissement signifié par le « mat »[1250].
De même que la harpe ou le luth, l'échiquier est un instrument permettant de concrétiser une forme de dialogue amoureux. Les gestes des joueurs mis en scène dans les œuvres visuelles traduisent, autant que ceux des musiciens, une dynamique de mouvement, une *musica* courtoise. La thématique du jeu d'échecs est si appréciée des élites cultivées, qu'elle se décline sur de nombreux supports tels que les manuscrits, les ivoires ou les vitraux. Du XIV^{e} au XV^{e} siècle, l'échiquier est souvent mis en valeur au centre de la composition. La gamme chromatique du plateau varie entre rouge/or et noir/blanc.
Il n'est pas toujours aisé de savoir qui mène la partie entre les deux joueurs. Ceux-ci déplacent parfois leurs pièces simultanément, ou du moins, en gardant une main posée sur l'échiquier [Figures 105 et 110]. Amant et dame affrontés peuvent également effectuer un geste similaire, comme l'index pointé, qui traduit une prise de parole commune [Figure 106]. Ce type de caractères formels signifie que les joueurs partagent, au sein de l'image, une relation égalitaire. Il arrive cependant que l'artiste favorise le jeu d'un adversaire sur l'autre. Ce choix est parfois adopté indépendamment d'une description textuelle de la partie d'échecs. Afin d'accroître

[1250] GALLY Michèle, « Amour, poésie, savoir, une alliance conflictuelle ? : Du *Roman de la Rose* au *Livre des Echecs amoureux moralisés* (XIIIe-XVe siècles) », dans MARTIN Christophe (dir.), *« Raconter d'autres partages ». Littérature, anthropologie et histoire culturelle*, Lyon, ENS éditions, 2017, p. 56

l'action du joueur, l'artiste le met en possession d'attributs traduisant une volonté de puissance et de pouvoir. La baguette (en référence à l'épée) et une pièce d'armure, sont les accessoires de l'homme menant le jeu. Il déplace alors son pion, tout en avançant une jambe, et réalise une percée dans le camp féminin [Figure 108]. La femme peut disposer, quant à elle, d'un faucon [Figure 110] ou d'une laisse [Figure 111] fixée au cou d'un chien, également emblème de sexualité masculine. Socialement identifiée en tant que femme d'influence politique, elle devient elle-même dame, non pas un modèle idéal, mais la dame qu'elle déplace sur l'échiquier, celle capable de mettre à « mat » son adversaire masculin [Figure 111].
Investies dans l'action ludique ou prises de cours par le mouvement de l'autre camp, femmes et dames participent donc à la recréation civilisatrice d'un jeu d'amour, où les stratégies guerrières sont adaptées aux codes de la *fin'amor*, et dont les règles sont sans cesse révisées en faveur d'un pouvoir féminin.

Cette étude iconographique autour des jeux de création, de savoir et de pouvoir, nous a permis d'aborder les relations entre féminin et masculin mais aussi entre faits culturels et distractions fictives, dans l'imagerie courtoise et aristocratique de la fin du Moyen Âge. Selon Denys Cuche, en effet, tout système politique apparaît lié à un système de valeurs et de représentations, autrement dit à une culture, caractéristique d'une société donnée[1251].
Au terme de notre analyse sérielle, plusieurs réflexions émergent sur la question de l'identité féminine. L'image de celle qui inspire l'acte poétique d'un amant, se confond parfois avec celle de la déesse inspirant la femme lettrée dans l'écriture de ses enseignements.
Comme nous avons déjà pu l'observer, la femme vectrice de création ou actrice d'un jeu de séduction et de pouvoir, est parfois indissociable de la dame représentée dans pareille situation. En revanche, elle reste identifiable grâce à l'interprétation d'une énigme poétique la concernant ou une lecture de ses armoiries peintes à l'intérieur des marges.
En ce qui concerne l'usage des instruments permettant le dialogue amoureux, la harpe est souvent associée textuellement au « *gent corps parer* » de la dame. Au sein de l'image, les cordes pincées par la jeune fille expriment les sentiments de son cœur. La matrice féminine est également évoquée par la caisse du luth qui, reliée par les cordes au manche, créer la métaphore d'une union charnelle.
L'échiquier fonctionne aussi comme allégorie du corps féminin, lorsque l'amant, victorieux d'une lutte amoureuse, effectue une percée brutale dans le camp de la dame. À la fin du XV^{e}

[1251] CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales, op.cit.*, p. 128

siècle, le jeu d'échecs devient un moyen d'expression politique pour la femme noble. Celle-ci déplace sur le plateau la pièce maîtresse de l'échiquier, la dame des soixante-quatre cases, qu'elle incarne à travers son action.

L'expression poétique, musicale et ludique est autant propice à une inspiration amoureuse et intellectuelle, qu'à un jeu de séduction et de pouvoir. La plume, l'instrument à corde et l'échiquier tissent des relations sociales et érotiques, au sein desquelles le féminin se trouve largement impliqué.

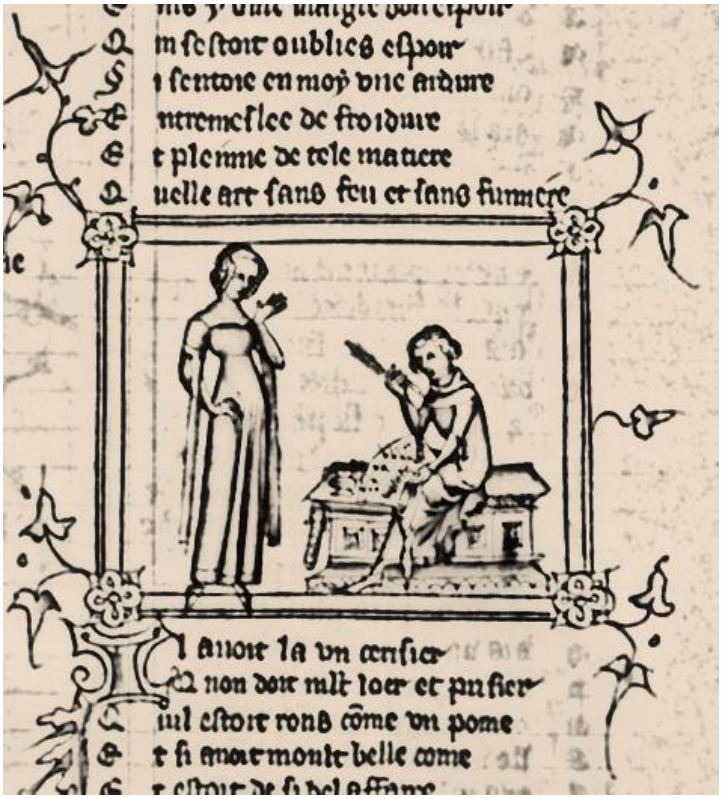


Figure 90 : Machaut composant, Voir-Dit, France (Reims), vers 1372-1377, Paris, BNF, Ms. Fr. 1584, f. 242

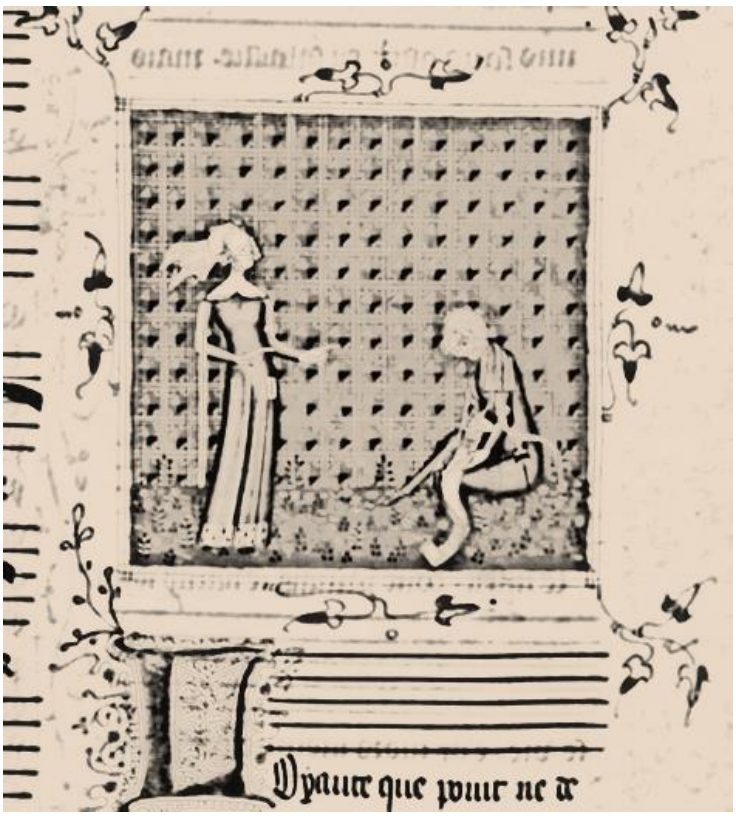


Figure 91 : Machaut écrivant, Lais, Maître du Remède de Fortune, France (Paris), 1350-1356, Paris, BNF, Ms. Fr. 1586, f. 165



Figure 92 (comparative) : Saint Mathieu l'Evangéliste écrivant sous la dictée de l'ange, France (Paris), vers 1240, fragment de haut-relief, jubé de la cathédrale de Chartres, Paris, Musée du Louvre



Figure 93 : Christine de Pizan lisant aux bourgeois, Proverbes moraux, Maître de la Cité des Dames et coll., France (Paris), 1410-1414, Londres BL, Harley 4431, f. 259v



Figure 94 : Minerve apparaissant à Christine de Pizan dans son étude et lui désignant une armée de chevaliers, Livre des faits d'armes et de chevalerie, Maître de la Cité des Dames, France (Paris), vers 1410-1411, Paris, BNF, Ms. Fr. 603, f. 2



Figure 95 (comparative) : Apparition de Minerve à Christine écrivant, Livre des faits d'armes et de chevalerie, Angleterre (Londres), 1434, Londres, BL, Harley 4605, f. 3



Figure 96 : Arrivée de Tristan en Irlande, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun), vers 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 112 (1), f. 74



Figure 97 : Nature conseille l'amant, Le livre des Echecs amoureux, Robinet Testard, France (Cognac), vers 1498, Paris, BNF, Ms. Fr. 143, f. 23



Figure 98 (comparative) : Jeunes gens jouant de la musique sous les fenêtres d'une dame, Mois de Mai, Heures à l'usage de Rome, Flandres, 4e quart du XV^e^ siècle, Paris, Bibl. Mazarine, ms. 502, f. 5



Figure 99 : Concert amoureux, Le Champion des Dames, Maître du Dit de Remord et de Cheminant, France (Lille), 1475, Paris, BNF, Ms. Fr. 841, f. 79

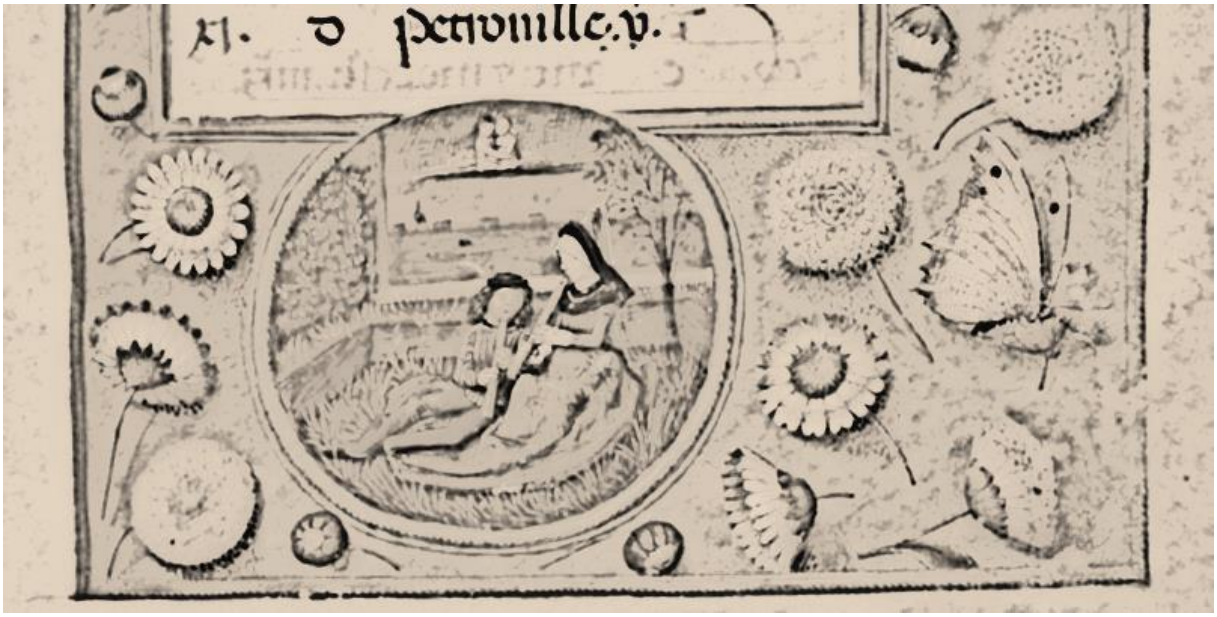


Figure 100 : Couple de musiciens, Miniature du mois de mai, Livre d'heures, Entourage de Simon Marmion, Bourgogne-Flandres, vers 1485-1490, Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Massachussetts, Ms. Typ. 443, f. 6



Figure 101 (comparative) : Jeune femme jouant de l'orgue portatif et jeune homme jouant de la harpe, coffret, couvercle en ivoire, France (Bourgogne), vers 1430-1460, Paris, musée du Louvre



Figure 102 : Dame jouant de la harpe, Breviarium romanum, France (St Omer), vers 1310-1320, Cambridge, Trinity College, Ms. B.11.22, f. 194

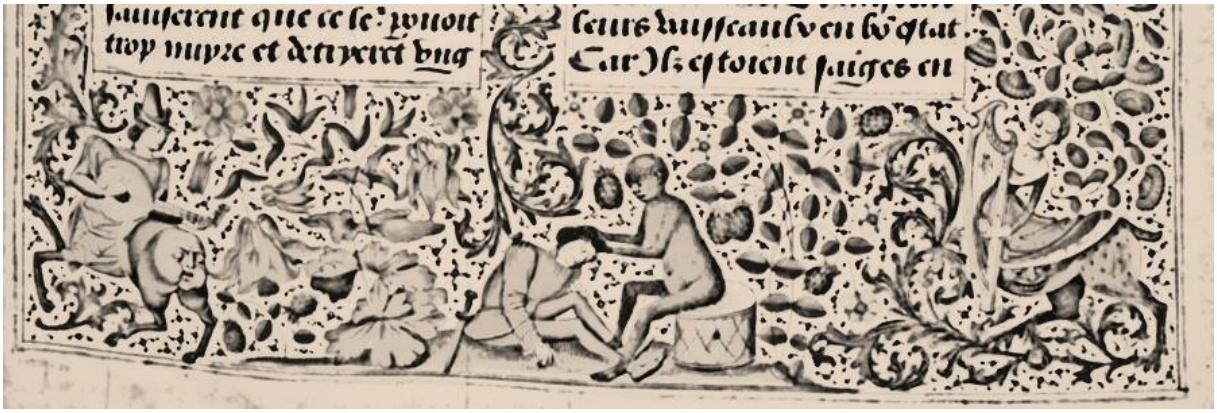


Figure 103 (compatative) : Hybrides musiciens, Chroniques de Jean Froissart, Atelier de LoysetLiédet, Flandres (Bruges), vers 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 2643, f. 72

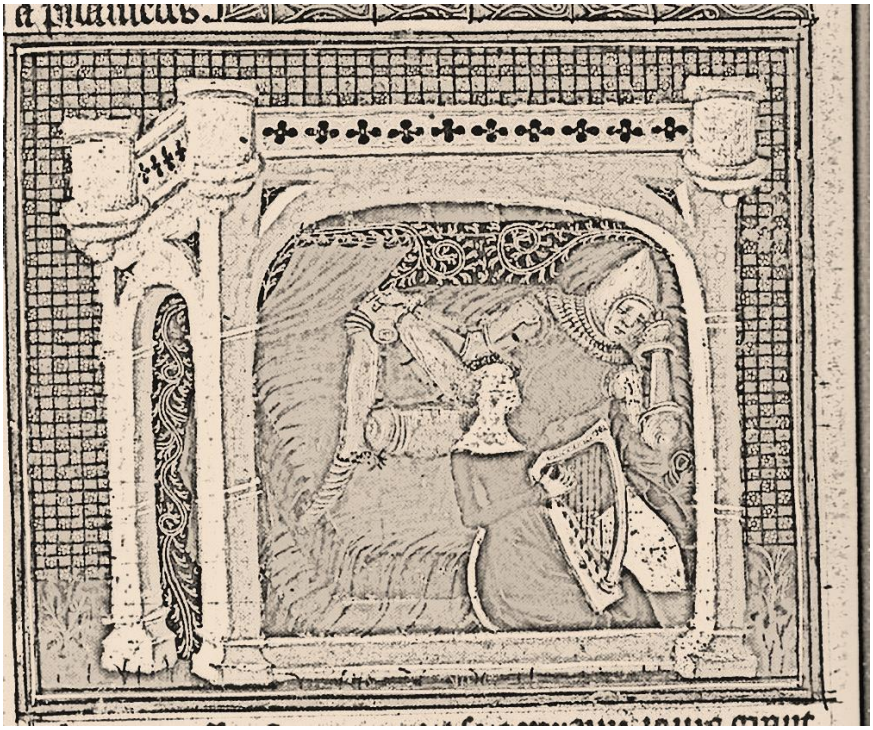


Figure 104 : Une messagère de Palamède chante pour Tristan trois lais qu'il a composé, Tristan en prose, Haincelin de Haguenau, France (Paris), 1er quart du XVe siècle, Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche, Codex 2537, f. 103



Figure 105 : Joueurs d'échecs, Jeu des échecs moralisés, Perrin Remiet, France (Paris), vers 1400, Paris, BNF, Ms. Fr. 1165, f. 2v



Figure 106 : Cassiel et Phésona jouant aux échecs, Les Vœux du Paon, France (Paris), vers 1340-1360, Paris, BNF, Ms. Fr. 12565, f. 78v



Figure 107 (comparative) : Joueurs d'échecs, vitrail civil, vers 1450, H : 54,2 cm, L : 54 cm, provenance : Hôtel de la Bessée, Villefranche-sur-Saône, Paris, Musée National du Moyen Âge



Figure 108 : Tristan et Iseut jouant aux échecs, Tristan en prose, Maître du Missel de Yale, France (Centre), vers 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 102, f. 66



Figure 108(a) : Tristan et Iseut jouant aux échecs, Tristan en prose, Maître du Missel de Yale, France (Centre), vers 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 102, f. 66 (détail)



Figure 109 (comparative) : Joueurs d'échecs, Valve de miroir en ivoire, France (Paris), vers 1300, D. : 11,50 cm. ; Pr. 0,90 cm, Paris, Musée du Louvre



Figure 110 : Jean de Lens et son amie jouant aux échecs, Psautier, France (Amiens), vers 1290-1300, Paris, BNF, Ms. Lat. 10435, f. 61



Figure 110(a) : Jean de Lens et son amie jouant aux échecs, Psautier, France (Amiens), vers 1290-1300, Paris, BNF, Ms. Lat. 10435, f. 61 (détail)



Figure 111 : Evrard de Conty et les joueurs d'échecs, Le livre des Echecs amoureux, Robinet Testard, France (Cognac), vers 1498, Paris, BNF, Ms. Fr. 143, f. 1



Figure 111(a) : Charles d'Angoulême et Louise de Savoie jouant aux échecs, Le livre des Echecs amoureux, Robinet Testard, France (Cognac), vers 1498, Paris, BNF, Ms. Fr. 143, f. 1 (détail)



Charles d'Angoulême et Louise de Savoie jouant aux échecs, Le livre des Echecs amoureux, Robinet Testard, France (Cognac), vers 1498, Paris, BNF, Ms. Fr. 143, f. 1 (détail)

Chapitre 8 : LA DAME SPIRITUALISÉE. UNE RÉINTERPRÉTATION DE LA DÉVOTION À MARIE

À la fin du Moyen, l'idéalisation littéraire de la dame est ancrée dans les mœurs aristocratiques. Il se développe dès le XII^e^ siècle, au même moment où le culte marial vit son apogée en Occident. Selon Eileen Power, le culte de la dame s'impose comme la contrepartie romanesque du culte de la Vierge. Pour le parfait chevalier, en effet, l'adoration romanesque du féminin est une qualité aussi nécessaire que l'adoration de Dieu[1252].Les images d'une Vierge trônante et tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux se multiplient aux côtés de celles la présentant couronnée. Marie est désormais la plus apte à établir le lien entre le temporel et le spirituel. Elle vient occuper le sommet d'une hiérarchie tant civile que religieuse, et de nombreuses femmes de la noblesse vont sciemment contribuer à l'essor de la figure mariale[1253]. L'épanouissement d'une telle dévotion auprès de l'aristocratie mais aussi des ordres religieux et militaires, à lieu particulièrement aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, avec la production d'images cultuelles de la Vierge, destinées aux rites liturgiques. Au cours des deux siècles suivants, les représentations mariales se conforment àdes thématiques visuelles déjà établies, à l'image du Trône de Sagesse ou du Christ de douleur[1254].Parmi les qualificatifs qui lui sont adressés, Marie partage avec la dame courtoise le titre de *Domina,* rappelant son rang de souveraine des cieux mais aussi de femme humaine rachetée. Ce rapprochement entre profane et sacré est mis en avant par une littérature poétique, chevaleresque et allégorique, qui confère à certainesfigures idéales, le statut d'objets de prière courtoise. De même, la représentation de la dame aimée se mêle parfois à celle de Vénus, déesse jouissant d'une gloire céleste, mais aussi vectrice controversée de désir. Il nous paraît alors nécessaired'observer de quelle manière les rites et codes gestuels relatifs aux images de dévotion spirituelle et charnelle, évoluent en fonction de l'identité du féminin vénéré.

Pour mener à bien cette étude, nous nous appuierons sur un corpus deonze miniatures, datées des années 1370 à 1480. Nous aborderons premièrement la thématique de l'hommage à l'ymage, en comparant le culte de la dame aimée chez Guillaume de Machaut à celui de la Vierge dans les *Miracles de NostreDame*. Il s'agira ensuite d'analyser les représentations de la femme et de la divinitétrônante, en tant qu'objets de célébrations masculines. Enfin, nous

[1252] POWER Eileen, *Les femmes au Moyen Age*, Paris, éditions Aubier Montaigne, 1979, p. 23
[1253] VIENNOT Eliane, *La France, les femmes et le pouvoir*, *op.cit*., p. 167
[1254] RUSSO Daniel, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident : Essai sur la formation d'une tradition iconographique », dans IOGNA-PRAT Dominique, PALAZZO Eric, RUSSO Daniel (dir.), *Marie : Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Editions Beauchesne, 1996, p. 189

examinerons la figure céleste du féminin profane, reproduite à la fin du Moyen Âge, sous l'influence de l'image mariale.

I- L'hommage à l'ymage

L'apparition du culte littéraire de la dame au XII[e] siècle, suppose la promotion d'une figure idéale, dont la posture dominante subverti l'ordre des sexes, autant que celui du charnel et du spirituel. Le désir sexuel est présenté comme une ascèse et la réunion à la dame, comme un accès au paradis, où s'effectue la jonction des âmes et de corps spiritualisés. Ainsi, le corps de la dame est adoré comme le corps d'un saint, ce qui suscite de vives critiques de la part des commentateurs médiévaux[1255]. La célébration littéraire de la dame courtoise, va de pair avec la circulation des hymnes et des recueils de *Miracles* de la Vierge sur le territoire chrétien, à la fin du Moyen Âge. La représentation de l'amant-poète en prière devant le portrait de la dame aimée n'est guère éloignée de celle mettant en scène un converti au christianisme, en hommage face àla statue de Marie. Dans les *Miracles* écrits en langue vernaculaire comme ceux de Gautier de Coincy, Notre-Dame est ainsi comparée à la dame courtoise : « *Nostre Dame Sainte Marie/ Qui fontaine est de cortoysie* »[1256]. En revanche, là où le personnage incarné par Machaut voue une entière adoration à l'*ymage* de Toute Belle, Gautier de Coincy émet un discours plus critique à l'encontre des dérives encouragées par ladoctrine de la *fin'amor.*

1) Machaut vénérant l'ymage de sa dame

Si la séparation vécue par les amants peut être source de douleur dans certaines œuvres de la littérature chevaleresque, ce fossé visuel entre la dame et son bien-aimé est aussi la composante indispensable d'un amour qui ennoblit l'âme. En outre, l'éloignement physique avec la dame n'entraîne pas fatalement la séparation de son *ymage*[1257].

Guillaume de Machaut accorde ainsi une place majeure à l'*ymage* de sa bien-aiméeToute-Belle,dans les première et deuxième parties de son poème du *Voir-Dit.* Cette fascination débute lorsque la jeune fille lui fait parvenir son portrait en trois dimensions : « *Ainsi s'image m'envoia,/ Par le vallet qui savoia* […]/ *Et je la reçus lyement,/ Et la prins honnourablement,/*

[1255] SOT Michel, BOUDET Jean-Patrice, GUERREAU-JALABERT Anita, *Histoire culturelle de la France, tome 1 : Le Moyen Âge, op.cit.,* p. 239
[1256] Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame,* éd. KOENIG V. Frederick, tome 4, p. 177, v. 49-50
[1257] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge, op.cit.,* p. 30

Et puis de mon or li donnay »[1258]. Aussitôt, il prête hommage à la représentation : « *Ainsois li fis loial hommage/ De mains, de bouche & de courage,/ A genous & à jointes mains* »[1259]. Il lui voue une telle admiration qu'il compare le portrait à l'image de la déesse Vénus (v. 1393- 1394). La représentation de Toute Belle se modifie néanmoins sous les yeux de l'amant-narrateur. La robebleue de l'aimée prend une tonalité verte, couleur associée ici au perroquet, animal noble mais trompeur[1260]. Sans tarder, Machaut soupçonne la demoiselle de lui être infidèle et enferme le portrait dans un coffre lorsqu'elle cesse de lui écrire : « *Ce fut droit en mois de novembre,/ Qu'on fait feu en sale et en chambre/ Si demourai en maison/ Jusqu'à la nouvelle saison/ Qu'onques vers elle n'envoiay,/ Ne lettre escripte ne ploiay,/ Pour li envoier ne tramettre* […]/ *La belle image, ainsois l'ostay/ De mon chevés & la boutay/ Et mis en un petit coffret* »[1261]. L'*ymage* est ainsi enfermée en novembre, mois qui marque le début de l'hiver et où toute issue devient lointaine[1262]. En proie à des rêves tourmentés, Machaut entend l'*ymage* l'appeler depuis sa prison où elle clame l'innocence de la dame. Elle lui conte alors le mythe de Coronis, morte de la main de son amant Phébus qui choisit d'écouter le corbeau médisant (v. 8043). Si Coronis est infidèle, elle fonctionne comme une figure de Toute Belle, innocente des rumeurs qui l'accablent mais non moins en danger de la colère du poète. Ainsi, l'*ymage* devient l'avocate de la dame[1263] et n'hésite plus à sermonner le poète le moment venu : «*Par devant Venus en appelle:/ Là debateray la querelle/ Vo dame, & vous feray demande,/ Car elle n'a qui la deffende* »[1264]. Le poète prend conscience d'avoir enfermé celle « *Qui Toute-Belle estoit nommée* ». Il ouvre le coffre et libère l'*ymage* de sa prison « *Moult courtoisement la levay,/ Et la remis de ma main destre/ En lieu où elle soloit estre,/ Et aussi honorablement* »[1265]. L'amant-narrateur qualifie l'*ymage* de dame mais aussi de « Dieu terrien » et l'adore comme une relique (Lettre X). Elle a, en effet, l'efficacité des reliques, comme tout ce qui a été au contact de la

[1258] *Le Livre du Voir-Dit de Guillaume de Machaut,* éd. Société des bibliophiles françois, Paris, 1875, p. 62, v. 1338 à v. 1348.
[1259] *Ibid.*,p. 63, v. 1366 à v. 1368.
[1260] « *Sa robe, qui estoit d'asur/ Qui loyaulté signifoit/ Et ou mes cuers moults se fyoit,/ Fu en couleur de vert changie/ Qui nouvelleté signifie* » : *Ibid*., p. 221, v. 5163 à v. 5167.
[1261] *Ibid*., p. 308, v. 7616 à v. 7630.
[1262] CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *« Un engin si Soutil », Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001, p. 73
[1263] CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, Guillaume de Machaut, *« Le Livre du Voir Dit » : Un art d'aimer, un art d'écrire*,*op.cit*., p. 50
[1264] *Le Livre du Voir-Dit de Guillaume de Machaut*,*op.cit*., p. 330, v. 8153 à v. 8156.
[1265] *Ibid*., p. 331, v. 8192 à v. 8195.

dame[1266]. En revanche, le support de l'ymage n'est pas clairement établi par le poète, qui oscille entre la statue et une œuvre « *pourtraite en painture* »[1267].

Vers 1370, le Ms. Fr. 1584 (Paris, BnF) enluminé à Reims, met en scène, au folio 235v, la redécouverte de l'*ymage*peinte comme un portrait en pied [Figure 112]. Des brins de vigneture fleurissent aux angles de la miniatureréalisée en grisaille. Les deux personnages évoluent sur un sol herbeux, grossièrement esquissé au niveau du bord inférieur de la représentation. Sur la droite, un domestique offre le panneau de bois au poète. Sa taille est inférieure à celle de Machaut qui domine l'espace de la composition. Le portrait de Toute Belle est peint sur un panneau au décor trilobé. La jeune fille est vêtue d'une robe à coudières. Elle incline légèrement la tête, tout en présentant la paume de sa main droite ouverte.Le poète jugé vieillissant dans le texte, arbore ici le physique d'un jeune homme imberbe. Il touche le bord du cadre, tandis que son pouce frôle l'extrémité de la main peinte sans pouvoir l'atteindre et capter sa chaleur. Ce contact confère à la dame représentée, un statut inaccessible. En revanche, le poète n'apparaît pas « *A genous & à jointes mains* », comme il est mentionné dans le texte. Toute-Belle est un objet de chair désiré. Elle est autant prisonnière de l'*ymage* qui la fige que du coffre qui la maintientenfermée des mois durant, sous la colère de l'amant. Figure de vénération, elle est placée au centre de la composition. Son rôle textuel est également transitionnel. Bien qu'agente de Vénus et vectrice de désir, elle est aussi vertueuse (v. 1396 à v. 1398), ce qui l'unit métaphoriquement à Espérance et permet au poète d'éviter le danger d'idolâtrie[1268].

La section du Ms. Fr. 22545 consacrée à une copie du *Voir-Dit* (fol. 137v à 198v),contient plusieurs miniatures interprétant l'épisode de l'*ymage*. Dans ce manuscrit daté des années 1390, Perrin Remiet représente la découverte du portrait au fol. 148, puis sa redécouverte au fol. 174v. Les deux miniatures sont décorées de brins de vigneture et de ronds d'or vrillés, émergeant de leur cadre, en direction des marges. La composition du fol. 148 est occupée par un riche intérieur palatial, peint au-devant d'un fond ornemental rouge orné d'entrelacs dorés [Figure 113]. La pièce est une chambre percée de baies et dont les poutres du plafond sont peintes en rouge et bleu. Le poète figure, cette fois-ci, bien agenouillé sur le dallage, face à un grand lit rouge à baldaquin noir. Il apparaît tonsuré et vêtu d'une tunique bleue d'ecclésiastique. Ses yeux sont levés en adoration vers l'*ymage* de sa dame à qui il rend hommage, les mains jointes. L'*ymage* est positionnée au fond du lit, au-dessus d'un large oreiller. Elle porte une robe rose

[1266] CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, Guillaume de Machaut, *« Le Livre du Voir Dit » : Un art d'aimer, un art d'écrire*,*op.cit.*, p. 50
[1267] *Le Livre du Voir-Dit de Guillaume de Machaut*,*op.cit.*, p. 66, v. 1449.
[1268] CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *« Un engin si Soutil », op.cit.*, p. 207

et présente la paume de sa main droite ouverte. Ce geste est similaire à celui de la dame « *pourtraite* » du Ms. Fr. 1584 [Figure 112], bien qu'effectué dans une posture moins hiératique. La description visuelle d'une chambre servant de cadre intime à l'hommage, est également visible sur la miniature amiénoise du *Songe de Pestilence*, où Fausse Amour se met à genoux devant la Reine Ratio [Figure 16]. Le choix des codes gestuels (posture agenouillée, mains jointes face à main présentée paume ouverte), est sensiblement le même. En revanche, la Reine Ratio, figurée au pied du lit, n'est pas prisonnière d'une *ymage*. L'ensemble de ces caractères formels entourant l'*ymage*, nous pousse à interroger la nature de son support et sa fonction représentative au sein de la composition. S'agit-il d'une statue, puisqu'elle apparaît en plusieurs dimensions et dénuée de cadre réservé au portrait ? Mais si le miniaturiste a représenté une statue, pourquoi l'avoir dotée d'une robe rose et de cheveux blonds ? L'ymage peinte par Perrin Remiet pourrait-elle aussi correspondre à la vision de la dame, telle qu'elle apparaît à l'amant dans ses souvenirs, puis réinterprétée comme un support matériel de vénération ?

Le poète n'arbore plus le costume d'un aristocrate laïc. Il a repris l'apparence d'un clerc qui s'adonne ici à une prière, de nature autant spirituelle que profane. Cette scène d'adoration suit la première réceptionde l'*ymage*par Machaut. Comme dans la miniature du fol. 174v, le portrait de Toute Belle n'est plus un tableau mais une statue. Ces variantes interprétatives sont révélatrices de l'ambigüité textuelleliée au support de la représentation.Pour Guillaume de Machaut, dévotions religieuses et amoureuses vont de pair. Si le poète condamne l'idolâtrie des images dans le *Confort d'Ami*[1269], il considère que louer sa dame fait progresser moralement, et associe la prière à la composition lyrique profane[1270] : « *Pour l'amour de ma dame douce,/* […] *La fui en grant devotion* »[1271].

Si le texte du *Voir-Dit* insiste sur la parole active de l'*ymage* prenant la défense de la dame qu'elle incarne, celle-ci est renvoyée par les artistes au rôle d'objet de vénération immobile. Réduite à une taille modeste imposée par les dimensions du portrait, Toute Belle semble, en apparence, capable d'outrepasser son silence par la présentation factice d'une main ouverte. Adorateur aristocrate ou religieux, Machaut avoue sa préférence pour l'*ymage* en la renommant comme la dame qu'il risque de délaisser. Selon Deborah McGrady, le choix du portrait reflète le goût du narrateur pour le mensonge, voire la fiction à la place de la vérité. Le fait que Machaut

[1269] « *Ydolatrie/ Que je tien a grant cornardie/ […] l'image ne puet riens faire,/ Car vie n'a ne sentement,/ Mouvement, scens n'entendement* ». : *Œuvres de Guillaume de Machaut*, vol. 2, éd. HOEPFFNER Ernest, op.cit., p. 46-47, v. 1287 à v. 1300.

[1270] CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, Guillaume de Machaut, *« Le Livre du Voir Dit » : Un art d'aimer, un art d'écrire*,*op.cit.*, p. 44 et 48

[1271] *Le Livre du Voir-Dit de Guillaume de Machaut*,*op.cit.*, p. 70, v. 1519 et v. 1523.

encadre le récit de Coronis dans un rêve et que ce récit intègre en partie la défense de la dame au troisième degré, lui permet d'entrelacer vérité et mensonge[1272].La volonté de lier une image à la vie,est fidèle à l'enseignement du mythe de Pygmalion, cher à l'auteur. Dans le *Voir-Dit* cependant, l'*ymage* n'est pas façonnée par le poète. Comme la Vierge, elle est déjà authentique lorsque l'amant-narrateur débute un culte à son égard.

2) L'ymage de la Vierge dans les *Miracles de Notre-Dame*

Le culte marial se développeau cours des XII^e^ et XIII^e^ siècles, au moment où les hommes façonnent un mythe idéal formé autour du personnage littéraire de la dame. Alors que circulent des hymnes qui lui rendent hommage, la Vierge devient Notre-Dame, célébrée dans les recueils de *Miracles*.Au début du XIII^e^ siècle, Gautier de Coincy produit un grand nombre de poèmes à la gloire de la Vierge. Marie est une femme et la plus belle de toutes. Mais cette beauté reste pour lui une image, une apparence seule visible et compréhensible pour les mortels et pêcheurs, une beauté morale avant tout[1273]. Dans les *Miracles de Nostre Dame*que le moine compose vers 1218, la description de la Vierge prend place au sein de chaque poème. Plus d'un siècle après la diffusion de l'œuvre, un collectif d'artistes associés à la Confrérie saint Eloi des Orfèvres de Paris[1274]ou encore à la Confrérie de Notre-Dame de l'Annonciation (R. Clark[1275]) produit une série de pièces dramatiques basée sur les *Miracles* de Gautier de Coincy. Les quarante miracles sontjoués à Paris de 1339 à 1382, et rassemblés dans un recueil intitulé *Les Miracles de Nostre Dame par personnages*. Les thèmes et personnages évoluent d'une pièce à l'autre, jusqu'au rôle-pivot de la Vierge[1276]. Le vingt-et-unième miracle consacré à Barlaam et Josaphat, est inspiré d'une version chrétienne de la légende de Siddhartha Gautama, qui devint Bouddha. Traduite en latin au XI^e^ siècle, l'histoire est ensuite popularisée en langue vernaculaire par la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, à la fin du XIII^e^ siècle[1277]. Josaphat est retenu dans un château par son père, le roi Avenir, désireux de lui éviter la vue de la maladie, de la vieillesse et de la mort. Il interdit surtout à ce qu'on lui parle du Christ. Le maître d'hôtel du roi, Barlaam,

[1272] MCGRADY Deborah, « Le Voir dit : réponse à l'Ovide moralisé ? »,*op.cit.*, p. 9-10
[1273] P. DUCROT-GRANDERYE Arlette, *Etudes sur les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coincy*, *op.cit.*, p. 148
[1274] Section romane, notice de "Miracles de Nostre Dame par personnages, Collectif" dans la base Jonas-IRHT/CNRS, Disponible sur : http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/9915
[1275] *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century. The Miracles de Nostre Dame par personnages*, éd. MADDOX Donald et STURM-MADDOX Sarah, Turnhout, Brepols (TCNE 22), 2008, 255p.
[1276] DOUDET Estelle, « Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century. The Miracles de Nostre Dame par personnages, éd. Donald Maddox et Sarah Sturm-Maddox », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 2008, mis en ligne le 12 avril 2009, Disponible sur : http://journals.openedition.org/crm/11550
[1277] *Legend Aurea*, Cap. CLXXX.

quitte la cour pour embrasser la foi chrétienne et vivre en ermite. Lassé de sa vie somptueuse, Josaphat exige sa liberté et quitte le château à son tour. Sur le chemin, il rencontre un vieillard et un lépreux. Ignorant tout de ce qui les affecte, il sombre dans le désespoir.[1278]Dieu envoialors l'archange Gabriel annoncer à Barlaam qu'il a été désigné pour convertir le fils du roi. Déguisé en marchand, l'ermite arrive auprès de Josaphat et le convint d'embrasser le christianisme : « *A la foy que vous voy tenir/ Sachiez qu'avec vous m'en iray:/ Père et honneurs, tout laisseray/ Pour Dieu servir* »[1279]. Furieux, le roi Avenir tente de ramener son fils vers le paganisme, mais Josaphat déjoue ses ruses, non sans un certain rigorisme religieux : « *Si que je ne doy point, sanz faille,/ Tant estre a vous obeissant/ Que pour vous soie Dieu laissant/ Par qui sui nez* »[1280]. Face aux arguments qu'on lui oppose, le jeune homme fait appel au soutien de la Vierge qu'il loue, dévotement, en tant que dame : « *Ha ! mère Dieu, tresdoulce dame,/ Envoyez moy vostre confort,/* […] *Dame, se par toy n'ay secours,/ A toy n'en vueil fouir le cours,/ A toy vien, royne des cieulx:/ Regarde moy de tes doulx yeulx,/ Ou je suis pris et mal bailliz,/ De toutes pars sui assailliz* »[1281]. Notre Dame répond à la prière de Josaphat et la parole pour lui accorder sa grâce : « *Filz, obeir vueil bonnement/ A ce que vous plaist commander./ Anges, sanz le vous demander,/ Venez ent faire compagnie,/ Et en alant ne laissiez mie/ Que ne chantez* »[1282]. Débute ensuite un rondel chanté par les archanges Gabriel et Saint Michel, où la Vierge est comparée à une fleur, comme il était coutume chez Gautier de Coincy[1283]. Comblé de joie par la bénédiction mariale, Josaphat choisit de renier la beauté et les plaisirs terrestres pour la grâce céleste : « *Ha ! Vierge, com beneurée/ Recreation ay eu/ De ce que ci vous ay veu !/ Fi, fi, fi de biauté humaine/ Et fi de la joie mondaine !* »[1284]. Au terme du miracle, il parvient finalement à persuader son père d'être baptisé, ainsi que tous les sujet du royaume.

Une copie des *Miracles de Nostre Dame par personnages*figure au sein du Recueil Cangé. Enluminé vers 1395, le manuscrit est conservé à la Bibliothèque nationale de France en deux volumes, sous la côte Ms. Fr. 819-820.La miniature située au fol. 235, présente une scène du miracle de Josaphat [Figure 114].Elle précède une rubrique rouge mentionnant : « *Cy commence un miracle de Nostre Dame, De Barlaam, maistred'ostel du roy Avennir, qui*

[1278] « *En moy ay touz jours se remors/ Que vivre ne puis sans viellesce/* […] *Car com plus vit plus viex devient,/ Plus vit et plus pert senz et force/ Et plus la mort sur lui s'efforce* ». : *Miracles de Nostre Dame par personnages*, éd. PARIS Gaston, ROBERT Ulysse, Tome III, Paris, Librairie Firmin Didot, 1876, p. 262, v. 520 à v. 526.
[1279] *Ibid*., p. 270, v. 788 à v. 791.
[1280] *Ibid*., p. 280, v. 1102 à v. 1105.
[1281] *Ibid*., p. 292-293, v. 1504 à v. 1514.
[1282] *Ibid*., p. 293-294, v. 1536 à v. 1541.
[1283] « *Fleurs des fleurs, par laquelle odour/ Ame de pechié est sauvée/ Et a l'amour Dieu ramenée,/ Digne estes sur toutes d'onnour,/ Benoite avant que fussiez née,/ Fleurs des fleurs, par laquelle odour/ Ame de pechié est sauvée* », *Ibid*., p. 294, v. 1546 à v. 1550.
[1284] *Ibid*., p. 295, v. 1581 à v. 1585.

converti Josaphat le fil du roy, etdepuis converti Josaphat, son pere le roy, et touz ses gens ». Des brins de vigneture et des ronds d'or vrillés émergent de la bordure droite de l'image, et fleurissent, à gauche, de manière plus complexe, le long d'une barrette marginale. La composition présente un fond bleu, orné d'entrelacs végétaux dorés. La partie droite de l'image est occupée par une chapelle, dont l'intérieur est ouvert aux yeux du lecteur-spectateur. Deux hommes y sont représentés. L'un d'eux se tient debout, vêtu d'une longue tunique noire. Ses cheveux blancs et sa longue barbe indiquent son grand âge. Un homme plus jeune figure à ses côtés, arborant un costume princier rouge, brodé d'or. Il s'agit certainement de Josaphat, agenouillé et à mains jointes devant la statue d'une Vierge à l'Enfant. Deux moments du texte semblent ici avoir été interprétés ; celui de la conversion de Josaphat au christianisme, et l'instant où le jeune prince invoque la Vierge en prière pour lutter contre ses détracteurs païens. Auprès de lui, le vieux Barlaam désigne l'*ymage* de la Vierge et le chemin de la foi chrétienne. La statue de Marie, drapée de bleue et nimbée, fonctionne comme la révélation du converti en hommage. Elle prend également substance poursublimer son engagement.

Dans certaines miniatures à caractère courtois, l'*ymage* sacrée de Marie apparaît à côté du portrait de la dame. Daté des années 1500 et conservé à la Bibliothèque du château de Chantilly, le ms. 388 contient l'unique version de l'*Histoire d'amour sans paroles*. Parmi les vingt-huit miniatures composant le recueil dénué de texte, celle du fol. 5v comporte une pluralité d'*ymages* à caractère spirituel et profane [Figure 115 (comparative)]. L'amant, identifié aucomte Jean III de Brosse, est représenté seul dans sa chambre à coucher. Vêtu d'un *mantel*noir et coiffé d'une aumusse, il consulte avec tristesse un livre d'images sur lequel apparaissent les portraits de Louise de Laval et de sa servante.Deux chiens blancs, ici attributs de fidélité, se tiennent aux pieds de l'homme. L'arrière-plan est occupé par une série de trois tableaux. Le portrait d'un saint est représenté à droite, sur un dressoir. Le mur sert également de support à un autre tableau mettant en scène une Annonciation. Enfin, contre le baldaquin vert du lit, figure le portrait rond d'une Vierge à l'Enfant. Ici, la place accordée au tableau de la Vierge est la même que celle réservée à l'*ymage* de Toute Belle dans le Ms. Fr. 22545 [Figure 113], au plus près de l'intime, du charnel, mais aussi en tant qu'objet d'une vénération personnelle.

La présence d'*ymages* profanes et sacrées au sein d'une même composition, peut marquer une opposition entre l'adoration profane illicite et le culte marial autorisé. Néanmoins, les codes gestuels relatifs au thème de la vénération privée, ne diffèrent guère du registre religieux au registre courtois. Josaphat prête hommage à Notre Dame, de façon similaire à Machaut, face à la statue de son amante.

L'influence de la dévotion mariale sur le culte de la dame courtoise, se mesure par les nombreux motifs et codes gestuels que partagent deux types de vénérations privées. En effet, les mains jointes et la posture agenouillée, conviennentautant à l'hommage sacré qu'à l'hommage profane. La définition de l'idéal féminin des troubadours tend néanmoins à s'éloigner de l'idéal ecclésiastique. Là où la Vierge incarne la perfection féminine et humaine par sa vertu et son âme, la dame est aimée pour ses qualités physiques et sociales[1285].

Selon leur description textuelle ou le choix du miniaturiste, les *ymages* de la dame aimée et de Notre Dame sont représentées sur un tableau peint [Figure 112] ou une statue [Figures 113 et 114]. Capables de communiquer des valeurs positives, elles sont généralement placées au centre de la composition, mises en évidence sur un mur ou dans l'espace intime de la chambre. Cela participe d'une mise en abîme liée à la représentation d'un support à l'intérieur d'un autre support, le manuscrit.

Si l'*ymage* de la dame permet de mieux vénérer l'aimée en son absence, l'*ymage* de la Vierge est davantage sollicitée pour son rôle d'intercesseur et ses vertus spirituelles. Le portrait de la *domina* figure parfois comme un objet d'adoration, proche d'une icône sainte [Figure 112] ou apparaît sous un jour moins hiératique, plus humain et donc proche de l'amant-poète [Figure 113]. Les fréquentes évocations de la dame courtoise dans les recueils de *Miracles*, tendent à prouver qu'il est possible de concilier la courtoisie la plus haute avec les lois divines, en premier lieu à travers le mariage et la fidélité. Pour certains auteurs comme Gautier de Coincy cependant, la Vierge Marie demeure un idéal féminin supérieur, qui mêle la beauté du corps à celle de l'âme[1286].

II- Les représentations de la femme et de la divinité trônant en majesté

Au-delà du culte voué à l'*ymage*, la thématique de l'hommage est souvent mise en scène face à des personnages féminins en majesté. Comme nous avons déjà pu le voir à travers les précédentes études sérielles, l'hommage destiné à une femme du milieu princier, est parfois figuré dans un contexte de dédicace [Figures 47 et 48]. L'auteur fait don de son ouvrage à la dédicataire du manuscrit, en effectuant une action ritualisée qui sert une forme d'imagerie politique. À la fois Dame du Ciel et femme, la Vierge en majesté trône dans le monde terrestre, entourée de fidèles, tout en préservant un lien avec le monde céleste. En revanche, lorsqu'une

[1285] ILSLEYSOWLEY Katherine, *op.cit.*, p. 304
[1286] BENOIT Jean-Louis, « La dame courtoise et la littérature dans Les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci », *op.cit.*, p. 372 et 380

divinité mythologique, telle que Vénus, reçoit un hommage en posture de majesté, elle se conforme à l'interprétation morale de lettres antiques. Entre texte et image, elle incarne tantôt les vertus médiévales, tantôt les vicesdu clergé et des princes[1287].

Il nous paraît donc nécessaire d'interroger les variantes et répétitions des codes gestuels de l'hommage, accompli en l'honneur d'identités féminines idéalisées, aussi semblables que diverses.

Dans un premier temps, il s'agira d'aborder la représentation de la femme noble en majesté, vénérée en image d'après l'interprétation d'un traité encyclopédique. Nous étudierons ensuite l'hommage à Vénus, à travers un épisode allégorique du *Livre du Cœur d'Amour Epris*. Enfin, nous analyserons la figure du commanditaire, agenouillé devant la Vierge à l'Enfant dans un Livre d'Heures réalisé à la fin du XV^{e} siècle.

1) L'hommage à Jeanne 1ère de Naples : Une reine célébrée dans un traité encyclopédique

À la fin du Moyen Âge, l'imagerie politique montre souvent la femme noble sur son trône en majesté, recevant les hommages et les dons des artistes ou membres de sa Cour. Ces actions ritualisées mettent en avant les vertus de la souveraine, soulignent son rôle de protectrice des arts et rappellent au lecteur-spectateur, l'influence de son pouvoir sur le milieu aristocratique. Vers 1360, le *De Mulieribus Claris* de Boccace décrit cent-six vies et portrait de femmes, autant classiques que contemporaines de l'auteur. L'ouvrage est annonciateur des biographies féminines des siècles suivants. Traduit en 1401 par Laurent de Premierfait sous le titre *Des cleres et nobles femmes,* il influence Christine de Pizan dans l'écriture du *Livre de la Cité des Dames* en 1405 ou Antoine Dufour qui publie vers 1503, les *Vies des femmes célèbres*[1288]. Pour son *De Mulieribus,* Boccace puise dans le répertoire des auteurs antiques, puisant son inspiration dans les *Métamorphoses* d'Ovide ou les *Eglogues* de Virgile. Il commence par le portrait d'Eve, la « mère » des figures divines, avant d'aborder le cas des grandes déesses Isis, Minerve ou Vénus. Il poursuit avec la description des héroïnes ovidiennes, telles Arachné, Sappho ou Flora, puis celles du cycle d'Homère ou de Pline. Il greffe également à ces portraits classiques, un groupe de vies modernes, des femmes contemporaines de son temps qui démontrent une personnalité honorable[1289]. A travers l'ensemble de ces descriptions, Boccace

[1287] SEZNEC Jean, *La survivance des dieux antiques*, Paris, éditions Flammarion, 2011, p. 113
[1288] BOCCACE, *Les femmes illustres : De Mulieribus Claris,* éd. ZACCARIA Vittorio (dir.), Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 2013, p. XXVII
[1289] *Ibid*., p. XVII

insiste sur les vertus de *pudicitia* et de *fidès,* constituant le comportement idéal de la femme et de l'épouse. Ces vertus permettent également aux femmes de lutter contre leur nature faite de débauche ou d'avarice[1290]. La figure culminante du groupe de vies moderne est celle de Jeanne, reine de Sicile et de Jérusalem. Boccace pensait lui dédier l'œuvre entière, ce qui explique pourquoi son portrait clos le *De Mulieribus*. Après avoir mentionné qu'elle fut la plus fameuse de toutes les femmes de l'époque, il revient sur son prestigieux lignage et ses possessions territoriales. À la mort de son père Charles, duc de Calabre, son grand-père Robert n'a aucun autre descendant mâle. Il lègue donc à Jeanne ses royaumes « *entre l'Adriatique et la mer Tyrrhénienne, depuis l'Ombrie, le Picenum et l'ancienne patrie des Volsques jusqu'au détroit de Sicile* »[1291]. L'intelligence de la nouvelle reine est à la hauteur de ses possessions. Elle nettoie les lieux des repaires de brigands et bride la conduite des nobles. Boccace la qualifie également de clairvoyante, de patiente et de généreuse « *plus à la manière des rois que des femmes* »[1292]. Rien ne la détourne de ses engagements sacrés. En outre, elle parvient à faire face aux guerres étrangères, à la jalousie des nobles ou aux menaces des papes. Parmi ses autres atouts figure sa « *physionomie remarquable et charmante, une conversation aimable* » ou « *une éloquence agréable à tous* »[1293]. Elle sait faire preuve d'une « stricte majesté royale » lorsque cela est nécessaire, mais peut être affable, affectueuse et très bonne envers ses sujets, même « *plus une amie qu'une reine* »[1294].

Sous domination angevine de 1260 à 1440 environ, Naples est, à l'époque de Jeanne 1ère, une des plus brillantes cours d'Occident. La ville est aussi la capitale et la plaque tournante d'un royaume englobant toute l'Italie méridionale. Sous le règne du grand-père de Jeanne, Robert 1er, le royaume jouit d'une grande prospérité et d'un essor culturel. Le roi reçoit à sa cour plusieurs poètes, dont Boccace qui réside à Naples de 1327 à 1341[1295]. Lorsque Jeanne succède au trône en 1343, Boccace conçoit l'importance de la sphère intellectuelle et artistique gravitant autour de la jeune reine.

Parmi la centaine de manuscrits du *De Mulieribus Claris* connue à ce jour, le Ms. Fr. 12420 conservé à la Bibliothèque nationale de France contient une version traduite en français du texte. Un colophon situé au fol. 167v en fait mention : « *Icy fine de Jehan Bocace le livre des femmes renommees, translaté de latin en françois en l'an de grace mil CCCC et un, acompli le*

[1290] *Ibid*., p. XVIII à p. XXI
[1291] *Ibid*., p. 201
[1292] *Ibid*., p. 202
[1293] *Ibid*., p. 203
[1294] *Ibid*.
[1295] HEERS Jacques, « Les Angevins à Naples, naissance d'une capitale », *Clio*, Mars 2003

XIIe jour de septembre soubz le temps de tres noble et tres puissant et redoubté prince Charles VI^e^, roy de France et duc de Normendie ». Le volume parisien contient cent-neuf miniatures, peintes en 1402 par le Maître du Couronnement de la Vierge. Il est vendu en 1403 par le marchand de manuscrits Jacques Raponde au duc de Bourogne Philippe II Le Hardi. Le style du principal miniaturiste est teinté d'un réalisme courtois et aristocratique. L'artiste transpose, en effet, tout un répertoire de scènes antiques dans le monde qui lui est contemporain, celui de la cour de Charles VI. La finesse picturale dont il fait preuve, révèle une harmonie juste de couleur, cohabitant avec un usage traditionnel des fonds abstraits[1296].

La représentation de Jeanne 1ère de Naples, qui clos les cent-quatre portraits de femmes du volume, apparaît au fol. 165 [Figure 116]. Sur le bord droit de l'image fleurissent des brins de vigneture dorés, tandis qu'à gauche, d'autres émergent d'une barrette marginale. Au-dessus de la miniature, une rubrique rouge mentionne : « *cy apres s'ensuit de jehanne de jherusalem et de sycileroyne. la cent et VIe rubriche* ».

Un large trône architecturé est mis en scène devant un fond ornemental quadrillé en bleu, rouge et or. Il occupe l'essentiel de la composition. En son centre est assise Jeanne, vêtue d'une houppelande rose et coiffée d'une couronne. De part et d'autre du trône, sont représentés trois courtisans masculins. Ils portent également des houppelandes, passées au-dessus de fins collants, comme il était d'usage chez les nobles de la Cour de Charles VI. Tous trois se rassemblent autour de la reine pour lui offrir des objets précieux, à savoir un coffret et deux coupes rehaussées d'or. La mise en don d'une coupe en image, sert une manifestation de générosité. La coupe est aussi évocatrice de pureté et de charité, deux vertus féminines que nous avons pu analyser sur la représentation du don Largesse, allégorie de la dame aimée dans le *Roman de la Rose* [Figure 56]. Boccace célèbre la générosité comme l'une des principales *mores* de la reine Jeanne, avec la *potentia* (puissance). Les coupes offertes en hommage à la souveraine, rappellent donc sa vertu première. La reine observe avec bienveillance les marques d'attention de ses courtisans. Sa main droite est posée près du coffret, qu'elle semble prête à toucher. L'hommage, ici semblable à une procession dansante, n'est pas directement mentionné dans le texte. En revanche, le portrait de la reine par Boccace est en lui-même un hommage. L'artiste met en scène la célébration d'une femme en posture de majesté royale, dont la qualité de bienfaitrice est évoquée par des objets emblématiques. La représentation de courtisans richement vêtus et offrant des objets précieux, peut également rappeler la prospérité de la cour de Naples, au début du règne de Jeanne.

[1296] CHATELET Albert, BABELON Jean-Pierre, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du maréchal de Boucicaut,op.cit.*, p. 107

Cette reine illustre, fait figure d'exception aux yeux de l'auteur. En guise de conclusion, il mentionne, en effet, qu'il existe peu de femmes brillantes en son temps[1297]. Jeanne ne souffre guère des travers de la nature féminine. Elle les transforme en qualités royales, de telle sorte qu'elle devient généreuse « *plus à la manière des rois que des femmes* ». Les vertus par lesquelles elle excelle lui permettent de résister aux assauts de Fortune[1298], et d'inverser les valeurs d'un sexe à l'autre. Derrière l'éloge féminin, l'adoration de l'auteur est basée sur les vertus d'un héros masculin, que le portrait visuel montre subtilement en plaçant la reine en tant que sujet central de la composition.

2) Vénus et son fils Amour en majesté : la recomposition d'une trinité allégorique

Au XV^e^ siècle, les célébrations de la femme idéalisée et de Vierge dans sa divinité, vont de pair avec l'hommage réservé aux dieux antiques. Ce panthéon ancien survit sous une forme christianisée. Ses membres, porteurs d'idées, de vertus ou de vices, sont mis en avant par les grands traités italiens et la pensée humaniste qui gagne l'Europe entière en cette fin de Moyen Âge. Les figures païennes sont moralisées et intégrées à l'allégorie médiévale qui puise elle-même dans le répertoire ovidien[1299].

En 1457, le comte de Provence René d'Anjou écrit le *Livre du Cœur d'amour épris,* songe allégorique en prose, où les références humanistes nourries de textes antiques, se mêlent à celle du *Roman de la Rose*. Le récit conte comment le héros, Cuer, part à la recherche de sa dame, Doulce Mercy, retenue prisonnière de Dangier. Escorté par son écuyer Désir, il obtient l'aide d'Espérance, Largesse et Honneur, mais se retrouve mis en difficultés par Jalousie et Malebouche. Il parvient au château de Plaisance, siège du Dieu Amour, puis gagne le Manoir de Rebellion où, grâce au soutien de Pitié et Bel Accueil, il retrouve sa dame et l'embrasse. Lorsque ses adversaires la lui reprennent, Cuer, gravement blessé, est envoyé à l'Ospital d'Amours.

Le récit repose sur un procédé semblable à celui du *Roman de la Rose*, la personnification. Les valeurs et les vices sont incarnés par des personnages allégoriques, incluant le chevalier et sa bien-aimée. L'auteur a également recours aux procédés narratifs du *Lancelot-Graal*, par un jeu d'entrelacement des récits et une signification morale donnée à la quête chevaleresque. La vaillance au combat fait partie des qualités auxquelles le Roi René est très attaché. Néanmoins, le *Livre du Cœur d'amour épris* fait méditer sur la finalité de l'expérience du chevalier épris,

[1297] BOCCACE, *Les femmes illustres : De Mulieribus Claris, op,cit.*, p. 203
[1298] *Ibid*., p. XXV
[1299] SEZNEC Jean, *La survivance des dieux antiques,op.cit*., p. 15 et 112

celle de l'amour tragique qui vient à bout des plus braves[1300]. Tel Tristan, Cuer ne pourra jouir qu'un temps de la douceur de sa dame avant de subir une blessure terrible.

Au cours du long épisode où l'amant trouve refuge au château de Plaisance, Cuer est présenté au Dieu Amour, fils de Vénus, qui lui montre une salle emplie de ses tapisseries. La description des tentures prend place entre les vers 2101 et 2180 de l'ouvrage. Elle est suivit par une scène où Cuer est agréé par le Dieu Amour (CXXXVIII – CXL). Ce dernier vient de refuser à l'amant, la permission de tuer Danger et Refus. Cuer et ses compagnons sont alors appelés auprès de la divine assemblée. Ils se « *misdrent a genoulz, et Amours les fist lever* »[1301] et commande à Honneur de leur dire qu'il souhaite les revoir après examen de son conseil. Insatisfait de se voir refuser le droit de mettre à mort Danger et Refus, Cuer prête malgré tout hommage à Amour, en présence de Vénus : « *Le Cueur mist le genoil a terre après ce qu'il eut salué et fait reverence a dame Venus* »[1302]. Il s'adresse ensuite au Dieu Amour en le remerciant tout d'abord : « *Hault et puissant dieu terrien,/ Monseigneur a qui je me tiens,/ Treshumblement vous remercie* »[1303]. Puis, il lui fait part de son mécontentement avant de se résigner à lui obéir[1304]. Cuer n'a qu'une exigence, celle d'obtenir à ses côtés Bel Accueil et Pitié : « *En vous priant, par amitié,/ Que premier me donnez Pitié./ Aussi me bailliez Bel Accueil,/ Car sans lui pas aller ne vueil* »[1305]. Voyant comment Cuer était « *chault et hastif* », le Dieu Amour ordonne à Loyauté de recueillir le serment de Cuer l'engageant à être « *bon et loyal serviteur et garderoit doresnavant ses commandemens* »[1306]. L'épisode précède la description des huit tapisseries de la chambre de Vénus (v. 2259 à v. 2298).

Vers 1480, René d'Anjou commande une copie enluminée du *Livre du Cœur d'amour épris*. Conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote Ms. Fr. 24399, le volume contient soixante-dix miniatures, exécutées en Provence par le Maître du Cœur d'Amour Épris. Le fol. 118v contient une représentation de l'hommage de Cuer au Dieu Amour [Figure 117].

La scène se déroule dans une salle du château de Plaisance. Sur la partie gauche de la composition, trois personnages occupent un banc, placé devant une tenture verte brodée d'or. Le Dieu Amour est situé au plus proche du lecteur-spectateur, vêtu d'une robe rouge, passée

---

[1300] POIRION Daniel, *Ecriture poétique et composition romanesque*, Orléans, éditions Paradigme, 1994, p. 383, 385 et 389

[1301] René d'Anjou, *Le Livre du Cœur d'Amour épris*, éd. BOUCHET Florence, Paris, Librairie générale française, 2003, p. 446, CXXXVIII.

[1302] *Ibid.*

[1303] *Ibid.*

[1304] « *… du tout content ne suis mie/ Et si semble qu'avez tort/ Que ne me souffrez mectre a mort/ Reffus et Dangier, ces villains/* […] *Mais avoir me fault pacience,/ Puisque telle est vostre ordonnance*. », *Ibid.*, v. 2184 à v. 2190.

[1305] *Ibid.*, p. 448, v. 2203 à v. 2206.

[1306] *Ibid.*, CXXXIX.

au-dessus d'une tunique bleue. Une couronne est placée sur ses cheveux blonds et il tient un sceptre dans sa main droite. À sa gauche, figure Vénus, habillée d'une robe bleu rehaussée d'or. Avec sa peau pâle, ses lèvres rouges et sa longue chevelure blonde, la déesse incarne un idéal de la beauté féminine médiévale. Elle porte sur sa tête une couronne, semblable à celle d'Amour. Le troisième personnage trônant au côté des dieux est un jeune homme, arborant un chapeau et un pourpoint bleu. Il pourrait s'agir de la personnification d'Honneur, sinon de Bel Accueil ou Pitié, que le Cuer sollicite au sein du texte. Deux figures supplémentaires apparaissant à l'arrière-plan, sans doute Largesse et Raison, dont l'une porte un voile blanc. Honneur désigne trois autres personnages en posture d'hommage, face aux figures trônantes. Le chevalier Cuer est mis en avant. Une étoffe rouge couvre le haut de son armure et une épée bat son flanc. Il a déposé à terre son heaume, dont le cimier est orné d'un cœur ailé, dressé sur une couronne de pensées. À ses côtés figure son écuyer Désir, ainsi qu'un troisième compagnon. Genou à terre, Cuer s'adresse aux divinités en tendant une main vers leur direction. Au sein de l'image, le dialogue versifié entre Cuer et Amour est rappelé par la main que le dieu tend en réponse. Amour domine son impétrant en taille. Il est doté d'attributs qui renforcent son statut de souverain des cœurs, dont la volonté ne saurait être discutée. Vénus est la figure centrale du trio. Son rôle de déesse vénérée est marqué d'une importance semblable à celle réservée à la reine Jeanne qui reçoit, en majesté, les hommage de sa Cour [Figure 116].Si Amour et Vénus sont placés au sommet de la hiérarchie des personnifications, ils ne sont pas entièrement alliés de Cuer. Amour règne au-delà du désir sur le monde amoureux, selon des règles inquiétantes. Quant à Vénus, elle incarne la séduction féminine, plus tard révélée par les thèmes de ses tapisseries, où le cœur en motif se retrouve parfois capturé[1307].

Amour, sa mère Vénus et leur serviteur, reproduisent ici une forme de sainte trinité mythologique. La vénération pour ces figures antiques et allégoriques se substitue donc aux valeurs spirituelles chrétiennes. *Le Livre du Cœur d'amour épris* subverti sans cesse l'idéalisme du héros, par la désillusion et l'ironie. Si le château de Plaisance rappelle dans son éclat, le château de Corbenic, il s'agit d'un château sans Graal, où vont se concrétiser les malheurs du héros[1308]. Représentative de la beauté féminine courtoise, Vénus se mêle à l'identité de Doulce Mercy, la dame absente d'un Cuer souffrant. Par l'intermédiaire d'Amour, elle peut faire du chevalier agenouillé son impétrant, et le tenir captif de ses pièges amoureux.

[1307] POIRION Daniel, « Le miroir magique », dans CAZENAVE Michel, POIRION Daniel, STRUBEL Armand, ZINK Michel, *L'Art d'aimer au Moyen Âge, op. cit.*, p. 225

[1308] BOUCHET Florence « La bibliothèque mentale de René d'Anjou d'après ses écrits allégoriques », dans GAUTIER Marc-Edouard (dir.), *Splendeur de l'Enluminure : Le Roi René et les Livres*, Angers, Actes Sud, 2010, p. 107

3) Entre céleste et terrestre : la prière du noble commanditaire à la Vierge de Sagesse

Bien avant le développement du culte marial au XII^e^ siècle, Marie fait l'objet de prières et débats sur sa nature. L'Église la cerne selon deux grands dogmes : la maternité divine et la virginité. L'idée que le Christ, à la fois homme et Dieu, ait pu naître de la chair d'une femme, s'est néanmoins fixée à une époque ancienne. Marie mérite le titre de « Mère de Dieu » et, par extension, celui de mère des chrétiens[1309]. Devenue Notre Dame, au gré d'une dévotion nouvelle à la fin du Moyen Âge, elle est aussi célébrée par une élite aristocratique et princière qui, derrière les louanges et autres actions de grâce, la prie d'intercéder en faveur d'évènements politique ou de relever la France de la guerre[1310]. Pour les princes contemporains des XIV^e^ et XV^e^ siècles, la dévotion mariale s'accompagne d'un luxe artistique, parfois mêlé de passion bibliophilique. Gérard Gros rappelle qu'en 1410, Bonne d'Armagnac reçoit en cadeau de mariage de Charles d'Orléans, un tableau d'or représentant une Vierge à l'Enfant[1311].Devenu très pieux depuis sa longue captivité anglaise, le duc se remarie en 1440 avec Marie de Clèves. Vers 1445, les époux sont représentés en prière devant le Christ en Croix et la Vierge, sur la miniature introductive du Ms. Fr. 966 (Paris, BnF), contenant une version de la *Passion de Jésus Christ*. Marguerite d'Orléans, la sœur de Charles, apparaît également agenouillée en prière devant une Vierge de Sagesse au fol. 25 d'un *Livre d'heures* (Paris, BnF, Ms. Lat. 1156) réalisé autour de 1430. Elle perpétue ainsi la tradition visuelle d'une piété princière, déjà mise en scène vers 1362 avec le portrait du futur Charles V, rendant hommage à une Vierge à l'Enfant, au fol. 368 du Ms. Fr. 5707 (Paris, BnF). Outre les statues cultuelles et les tableaux de dévotion, les Livres d'heures contiennent de nombreuses scènes de la vie de la Vierge et de l'enfance du Christ. En tant que supports de méditation quotidienne, ils connaissent une diffusion croissante auprès de l'élite aristocratie[1312].

Le plus souvent, princes et princesses figurés en hommage devant la Vierge sont les dédicataires du Livre d'heures. Parmi les luxueux livres de prières enluminés et destinés aux nobles, les *Heures de Dunois* sont produites à la demande de Jean, comte de Dunois et fils bâtard de Louis 1^er^ d'Orléans. Ce dernier a probablement commandé le manuscrit à Paris, après sa capture par les forces de Charles VII en 1436.Aujourd'hui conservé à la British Library sous la cote Yates

[1309] DALARUN Jacques, « Regards de clercs », dans *Histoire des femmes en Occident*, t. II, op.cit., p. 44 et 46
[1310] RAPP Francis, « Pèlerinages mariaux en Alsace à la fin du Moyen Âge », dans CASSAGNES-BROUQUET Sophie, PICHOT Daniel, CHAUOU Amaury, ROUSSELOT Lionel (dir.), *Religion et mentalités au Moyen Âge: Mélanges en l'honneur d'Hervé Martin*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 388
[1311] GROS Gérard, *Le poète, la vierge et le prince: étude sur la poésie mariale en milieu de Cour aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 1994, p. 45
[1312]VILLELA-PETIT Inès, *Le Gothique international op.cit.*, p. 92

Thompson 3, le volume contient en premier lieu, douze petites miniatures illustrant le calendrier, où figurent les travaux des mois de l'année et les signes du zodiaque dans les marges extérieures. Suivent soixante miniatures en pleine page, incluant en partie des scènes connexes (ff. 13, 15v, 18, 20v, 22v, 27v et 32v). Il s'agit du manuscrit éponyme de l'artiste renommé Maître de Dunois par les historiens. Disciple, puis associé principal du Haincelin de Hagenau, il assure la continuité de sa production. Son art marque une transition entre le style gothique international et des tendances nouvelles, qu'il apprend du Maître de Jean Rolin, son collaborateur après 1450[1313]. Les fol. 22v et f. 27 du Yates Thompson 3 sont consacrés à deux prières adressées à la Vierge, l'*Obsecro te*. Celle du fol. 22v contient un portrait de Jean de Dunois, agenouillé devant la vierge[1314]. La scène se déroule sur le sol herbeux d'une prairie, peinte au-devant d'un fond ornemental quadrillé [Figure 118]. À gauche de l'image, la Vierge trône sur un siège couvert d'une étoffe dorée et brodée de motifs rouge. Elle apparaît vêtue de bleu et tient dans ses bras l'Enfant Jésus. Au-dessus des figures divines nimbées, deux anges soutiennent un dais vert. À droite de la composition, Jean de Dunois s'est mis à genoux, en prière devant la Vierge de Sagesse. Il porte une armure et une épée, évocatrices de son statut de chef militaire. A l'instar du chevalier Cuer cependant, il se présente tête nue devant la dame céleste à qui il rend hommage [Figure 117]. Les armoiries du comte figurent à deux reprises au sein de l'image, en premier lieu sur le tabard couvrant son armure, puis sur un écu situé à l'arrière-plan. Elles se composent des armes de la famille royales *d'azur à trois fleurs de lys*, auxquelles s'ajoute le lambel d'argent de Louis 1er d'Orléans ainsi que la barre d'argent, rappelant la bâtardise de Jean. Le noble impétrant est d'une taille inférieure à celle de la Vierge assise sur son trône. Un ange vient néanmoins élever son heaume, dont le cimier est couronné de lys.

Au XVe siècle, la mise en scène d'une dévotion aristocratique adressée à la Vierge, se décline sur plusieurs supports précieux. Aujourd'hui conservé au Musée royal des Beaux-arts d'Anvers, le diptyque de Melun représente un hommage marial [Figure 119 (comparative)]. Les deux panneaux sont peints par Jean Fouquet entre 1452 et 1458, pour Etienne Chevalier, trésorier du roi Charles VII. Le panneau de gauche montre le commanditaire vêtu d'un pourpoint en velours rouge, agenouillé et en prière. A ses côtés, Saint-Etienne, son saint patron, apparaît sous les traits d'un jeune homme. Le livre rouge à fermoir doré qu'il porte contient peut être les

[1313] AVRIL François, REYNAUD Nicole, *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520, op.cit.*, p. 36
[1314] Jean de Dunois est représenté à deux reprises, aux fol. 22v et 32v.

Evangiles, sinon les *Heures d'Etienne Chevalier*[1315]. Une pierre est posée sur l'ouvrage, rappelant le martyr du saint par lapidation. Le panneau droit du diptyque est consacré à la représentation d'une Vierge à l'Enfant, en trône de Sagesse, entouré de chérubins et de séraphins (rouge et bleu). Sa frontalité est soulignée par la ligne de force triangulaire, formée par son manteau d'hermine. Le lien entre les deux panneau est assuré par l'Enfant pointant son index vers l'image du noble impétrant, à gauche. Jean Fouquet livre cependant un portrait transgressif d'une Vierge allaitante qui dévoile un sein derrière le corsage d'une robe aristocratique. Selon François Avril, les traits de Marie sont ceux d'une beauté idéale et courtoise, semblable à Agnès Sorel. Le gisant de la maîtresse du roi Charles VII, conservé à la collégiale de Loches révèle, en effet, un physique similaire à celui du diptyque[1316].La prière d'Etienne Chevalier paraît donc autant adressée à la Vierge de Sagesse qu'à une personnalité laïque érotisée et couronnée.

Ces images de dévotion permettent au lecteur-spectateur de s'identifier à la figure de l'impétrant rendant hommage à la Vierge à l'Enfant. Marie trône entre le monde divin et le monde terrestre où le commanditaire lui adresse l'*Obsecro te*, prière suppliant la Vierge d'offrir son assistance au moment de la mort. Jean de Dunois meurt en 1468, soit plus de vingt ans après la production de son livre d'Heures. Il accompli ici un hommage terrestre mais obtient d'ores et déjà une place au ciel, suggérée par l'élévation de son heaume. Marie, mère du Christ est aussi mère des chrétiens, médiatrice entre le ciel et la terre, entre Dieu et les croyants. La prière du prince conjugue l'intention d'une demande sacrée avec la vénération courtoise[1317]. L'allégeance à la domina est, en effet, semblable à l'hommage destiné à la reine des cieux. Vierge et dame forment ensemble un idéal féminin, capable de rendre grâce à l'éloge de précellence comme à la demande d'amour.

Comme nous avons pu l'observer à travers cette courte analyse sérielle, l'hommage adressé aux personnages féminins en majesté s'effectue souvent en posture agenouillée [Figures 117 et 118]. Il peut également prendre la forme de dons, lorsqu'il célèbre notamment une femme issue du milieu princier, reconnue en son temps pour ses vertus. L'exemple de Jeanne 1ère de Naples, est ainsi abordé dans le *De Mulieribus Claris* de Boccace. Elle y est louée parmi des figures mythologiques et des personnalités antiques. Son portrait la met en avant comme la plus

[1315] SCHAEFER Claude, « L'art et l'histoire. Étienne Chevalier commande au peintre Jean Fouquet le Diptyque de Melun », dans GALLET Yves (dir.), *Art et architecture à Melun au Moyen Âge : Actes du colloque d'histoire de l'art et d'archéologie tenu à Melun les 28 et 29 novembre 1998*, Paris, éditions Picard, 2000, p. 295

[1316]AVRIL François (dir.), *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XVe siècle*, catalogue de l'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France / Hazan, 2003, p. 128

[1317] GROS Gérard, *Le poète, la vierge et le prince, op.cit.*, p. 85

prestigieuse du groupe des femmes modernes. Sa représentation est celle d'une reine, assise sur un trône architecturé, au centre la composition [Figure 116]. Les objets que lui offrent les membres de sa cour, sont évocateurs de ses valeurs de pureté et de générosité.

À la fin du Moyen Âge, une divinité antique aussi influente que Vénus, est réinterprétée au cœur de certains récits allégorique, tels que le *Livre du Cœur d'amour épris*. Représentée en majesté aux côtés de son fils Amour, elle est aussi identifiable à la dame du héros Cuer. Elle est, en effet, la déesse qui intercède auprès du Dieu courtois, et celle à qui le chevalier rend hommage [Figure 117].

L'imagerie de Marie en Vierge de Sagesse, est si prolifique au XV^{e} siècle, qu'elle se décline sur une pluralité de supports. Vénérée dans tout l'Occident, elle apparaît dans certaines œuvres de dévotion mariale, où les puissants se mettent en scène en tant que figures d'humilité [Figure 118]. Dame céleste, elle se mêle parfois à l'image de la femme de cœur courtoise.

Ces figures divines ou vertueuses, trônant en majesté, sont souvent célébrées comme mères et reines de sagesse. Vénus fait malgré tout exception face à ces modèles vertueux. Tout d'abord honorée pour sa beauté, elle incarne aussi la séduction et la luxure, dans la tradition médiévale et humaniste.

III- L'influence allégorique et mariale: supports et attributs de vénération

L'influence exercée par des auteurs antiques tels qu'Ovide, sur les écrits du Moyen Âge tardif, se mesure dans la réinterprétation de figures divines associées à des idées. Ces dieux anciens trouvent une place dans la cosmologie médiévale avant même le XIIe siècle sous la forme de cercles où s'inscrivent des rosaces. Leurs bustes sont aussi disposés sur le contour des sphères ou inscrits dans de petits médaillons. Ce n'est qu'à partir du XIV^{e} siècle, que les images de ces divinités se multiplient au sein des manuscrits enluminés. Les dieux apparaissent au milieu de nuées pour déterminer l'humeur, les aptitudes et l'activité des hommes nés sous leur influence[1318].

Outre sa description visuelle en tant qu'*ymage* ou Vierge de Sagesse, Marie est également une figure céleste, intrinsèquement liée au motif de l'arbre. Elle est représentée couronnée et tenant l'Enfant dans ses bras, au sommet de branches appartenant à l'Arbre de Jessé. L'arbre assure,

[1318] SEZNEC Jean, *La survivance des dieux antiques,op.cit*., p. 86

par sa signification, une parenté entre la Vierge le Christ. Il est aussi le réceptacle du Dieu Amour recevant, dans l'arbre, l'hommage de ses fidèles.

Nous achevons ce chapitre par l'étude des permanences figuratives entre sacré et profane. Il s'agit d'analyser tout d'abord les représentations de l'hommage céleste aux déesses antiques, à travers trois exemples d'œuvres poétiques et allégoriques. Puis, nous examinerons la figure de la Vierge dans l'arbre, réinterprétée en image dans les enluminures du *Champion des Dames*.

1) La déesse émergeant des nuées : représentation d'une cosmogonie courtoise

a) Vénus, gardienne des amants dans le *Voir-Dit*

Les auteurs du bas Moyen Âge, influencés par les textes mythographiques, façonnent des œuvres où l'allégorie antique développe un contenu moral. Outre son intérêt pour le *Roman de la Rose*, Guillaume de Machaut se réfère notamment aux commentaires sur Virgile de Servius, aux *Etymologiae* d'Isidore de Séville ou aux traités des *Mythographes* II et III du Vatican. Ces écrits pédagogiques transmettent une somme de connaissances sur la mythologie antique et un enseignement basé sur la condamnation des vices incarnés par les dieux[1319]. La cosmologie fait aussi partie de l'œuvre de Machaut. La dame est indirectement reliée à la lune, et les astres expriment un destin, individuel et collectif. Ils deviennent les signes annonciateurs, voire les acteurs d'évènements heureux ou malheureux qui bouleversent le cours de la vie humaine[1320]. Parmi les divinités antiques que l'auteur met en scène, Vénus est invoquée à plusieurs reprises dans le poème du *Voir-Dit*. Associée à la vivacité du désir chez le vieux poète, elle occupe un rôle particulier au sein de la première partie de l'œuvre. En effet, dès que l'amant-narrateur reçoit l'*ymage* de Toute Belle, il n'hésite pas à la comparer avec la déesse de beauté : « *Et maintes fois la comparay/ A Venus quant je l'aouroie* »[1321]. Entre la réception de l'*ymage* et son enfermement par le poète, Machaut parvient à partager des moments de bonheur avec sa bien-aimée. Tous deux poètes, ils partagent des ballades, des rondeaux et échangent des gestes tendres : « […] *la Très Belle et bonne et sage,/ Au gentil corps, au franc courage,/ Me prinst doucement par la main* »[1322]. Cela n'empêche guère l'amant-narrateur de toujours s'émerveiller de sa beauté : « *Tant belle, qu'oncques créature/ Ne pot estre à li comparée ;/ Tant en fu*

[1319] DROBINSKY Julia, « L'amour dans l'arbre et l'amour au cœur ouvert. Deux allégories sous influence visuelle dans les manuscrits de Guillaume de Machaut »,*op.cit*., p. 274

[1320] BETEMPS Isabelle, *L'imaginaire dans l'œuvre de Guillaume de Machaut,op.cit.*, p. 60

[1321] *Le Livre du Voir-Dit de Guillaume de Machaut, op.cit*., p. 64, v. 1393-1394.

[1322] *Ibid*., p. 153, v. 3660 à v. 3662.

richement parée »[1323]. Devant « *sa coulour vermeille,/ Et sa biauté qui n'a pareille Son dous vis, sa riante bouchette,/ Douce plaisant et vermillette* »[1324], il s'agenouille et adresse une prière à Vénus. Des vers 3712 à 3759, il loue la déesse, dont il s'annonce serviteur : « *Tu ies ma dame et ma déesse,/ Tu ies celle qui mon cuer blesse,/ Et le garis par ta noblesse* »[1325]. Elle est aussi celle qui l'unit à Toute Belle et grâce à qui un tel amour est possible : « *Tu joins .II. cuers si proprement/ Qu'ils n'ont qu'un seul entendement* »[1326]. Plus encore, Vénus est celle qui détient le droit de vie et de mort sur son fidèle : « *Tu m'as fait, si me defferas,/ Et à la mort me metteras* »[1327]. Aussitôt la prière achevée, Vénus apparaît aux amants dans une nuée : « *Car tout en l'eure est descendue,/ Couverte d'une oscure nue,/ Pleine de manne et de fin baume/ Qui la chambre encense et embaume* »[1328]. La venue de la déesse trouble Machaut et son amie. La nuée qu'elle génère ne tarde pas à les envelopper tous deux de son étreinte (v. 3783 à v. 3795).

L'apparition de Vénus devant les amants, est représentée vers 1390, au fol. 162v du Ms. Fr. 22545 de la Bibliothèque nationale de France [Figure 120]. La miniature figure à côté d'une autre image montrant Machaut à l'approche du lit de sa dame. Un décor de ronds d'or et vigneture, similaire à celui du fol. 148, est présent sur les bords extérieurs de la miniature. L'arrière-plan de la composition est constitué d'un fond ornemental damassé, en alternance de carreaux bleu et rouge aux motifs filigranés. Un couple est mis en scène, assis dans une prairie plantée d'un arbre. À gauche, la dame est vêtue d'une cottardie rose. Un chapel doré est posé sur sa coiffe. Cette fois-ci, l'amant est représenté sous les traits d'un jeune homme, habillé d'une houppelande rouge. Il échange avec sa bien-aimée un regard tendre. Sa main droite étreint le buste de la dame, tandis que la gauche est posée sur le ventre de la dame. Vénus est figurée sur la partie supérieure droite de la miniature. Elle émerge d'une nuée bleue formée en arc de cercle. Ses atours sont ceux d'une femme noble de la fin du XIV^{e} siècle. Elle est vêtue d'une robe rose et une couronne est posée sur sa coiffe à *tremplettes*. La déesse tend une main, paume ouverte, en direction du couple. Elle semble ici approuver la proximité du couple et guider les gestes amoureux du jeune homme. Si le texte mentionne au v. 3769 que chambre de Machaut sert de cadre à l'apparition de Vénus, Perrin Remiet replace la scène dans un jardin, lieu de la *reverdie* et de la *fin'amor*. Un arbre s'élève entre les amants. Outre la métaphore édénique, il

[1323] *Ibid*., p. 155, v. 3693 à v. 3695.
[1324] *Ibid*., v. 3704 à v. 3707.
[1325] *Ibid*., p. 156, v. 3728 à v. 3730.
[1326] *Ibid*., v. 3736 à v. 3737.
[1327] *Ibid*., v. 3745 à v. 3746.
[1328] *Ibid*., p. 157, v. 3766 à v. 3769.

pourrait marquer un endroit où le poète et sa dame ont l'habitude de se retrouver. Sa présence n'est donc pas vouée à séparer le couple. Il est davantage positionné en tant que complice, témoin et protecteur de leur idylle.

La représentation céleste de Vénus semble inspirer aux amants un rassemblement amoureux et des gestes intimes. Placés sous l'égide de la déesse, ils sont libres de s'adonner à leur penchants courtois. L'intervention de Vénus dans le *Voir Dit*, a des conséquences capitales. Elle répond certes aux vœux du poète mais rend possible son union avec Péronne. Un siècle plus tôt, elle intervient dans le *Roman de la Rose* pour mener une guerre contre Chasteté, faire céder la dureté de Bel Accueil grâce à son brandon, et permettre à l'amant d'obtenir un baiser de la Rose. Pour Guillaume de Machaut comme pour son prédécesseur, Vénus est avant tout une déesse qui consacre ses efforts à briser les résistances féminines[1329].Sous la main de Perrin Remiet, elle devient le sujet de l'image, celle grâce à qui dame Toute Belle cède aux entreprises séductrices de l'amant.

b) L'hommage céleste à Vénus

Au XV^e^ siècle, la représentation de dieux antiques émergeant des nuées, devient assez fréquente dans certains programmes peints et inspirés des récits allégoriques. Chaque divinité planétaire commande une assemblée de personnages disposés au-dessous d'elle. Ces derniers sont ses « enfants », ceux qui ont reçu d'elle leur vocation[1330]. Parmi les cent chapitres que compte l'*Epître d'Othéa*, une vingtaine est consacrée à la description et l'intervention des divinités antiques. Après l'énumération des vertus cardinales, Christine de Pizan présente les sept dieux planétaires :Jupiter, Vénus, Saturne, Apollon, Phébé, Mars et Mercure. La série se poursuit avec les vertus théologales ;Minerve incarnant la foi (chapitre 13), Pallas, l'espérance (chapitre 14), Penthésilée, la charité (chapitre 15)[1331].Le cas de Vénus est abordé pour la première fois au chapitre 7. Sa description est complétée par une glose explicative et une allégorie interprétative. La partie versifiée met aussitôt en garde le jeune chevalier Hector, à propos d'un engagement envers la déesse : « *De Vénus ne fais ta déesse,/ Ne te soucie de ses promesses,/ Y aspirer est douloureux/ Sans nul honneur et dangereux* »[1332]. La glose revient sur la composition de la planète Vénus, en alliage d'étain et de plomb. Puis, il est question du passé de la déesse, ancienne reine de Chypre, qui surpassait toutes les autres femmes en beauté, mais aussi en

[1329] BETEMPS Isabelle, *L'imaginaire dans l'œuvre de Guillaume de Machaut,op.cit.*, p. 38
[1330] SEZNEC Jean, *La survivance des dieux antiques,op.cit*., p. 86
[1331] CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Penser/voir : L'œil et l'esprit du XV^e^ siècle », Christine de Pizan, *Epître d'Othéa*, *op.cit.*, p. 13
[1332] Christine de Pizan, *Epître d'Othéa*, éd. BASSO Hélène,*op.cit.*, p. 28

frivolité. Même amoureuse, elle ne pouvait rester fidèle à un unique amour. Devenue déesse, elle continue d'inciter à la luxure[1333]. La parole d'Othéa est omniprésente au sein de l'*Epître* pour rappeler certains préceptes moraux à Hector. Il ne doit faire de Vénus sa déesse, ni abandonner son corps et sa volonté au vice qu'elle incarne. La déesse de prudence cite même Hermès pour rappeler que « *Le vice de Luxure éteint toutes les vertus* »[1334]. L'allégorie finale revient sur la nécessité d'être dénué de vanité, en particulier chez le chevalier méritant. L'auteur insiste sur discours de Cassiodore *Sur les Psaumes*, selon qui « *La vanité fit de l'ange un diable* ». Puis, elle rappelle les propos de David à Dieu dans le 30[e]des *Psaumes* : « *Ô toi, mon Dieu, tu as haï tous les hommes n'ayant su renoncer à leurs vaines dépravation* »[1335].

La riche copie enluminée de l'*Epître d'Othéa* que contient le Ms. Fr. 606 (Paris, BnF), présente, au fol. 6, une représentation de Vénus et de ses fidèles [Figure 121]. La vivacité des couleurs utilisées ici, contraste avec une palette chromatique aux teintes plus claires, que l'on peut notamment observer sur la miniature de Parîs et Hélène, située au fol. 35 du volume. Ce type de variation est révélateur de la pluralité des choix artistiques émanant de l'atelier du Maître de l'Epître d'Othéa et de ses collaborateurs, sur ce manuscrit. Les marges gauche et droite de la miniature sont décorées de brins de vigneture et de ronds d'or vrillés ou rayonnants, émergeant des bordures. Une rubrique pourpre précède l'image et mentionne : « *Vénus est planète ou celle que les cieux appelèrent jadis déesse d'amour pour ce que elle donne influence sur les amoureux* […] *cy* […] *amans qui lui présentèrent leurs cuers* ». L'artiste représente la déesse sur toute la partie supérieure de l'image. Elle émerge d'une nuée dense et trône frontalement sur le support de son astre, devant un ciel azur étoilé. Un demi-cercle dessiné autour de la déesse semble rejoindre celui formé par les nuées. Chez Guillaume de Machaut, le cercle est essentiellement vu comme un symbole féminin ambivalent, qui renvoie au corps, aux attributs de la Dame et procure au poète un sentiment de joie, de plénitude et de paix[1336]. Vénus incarne justement cette ambivalence, masquée sous un jour agréable et charmeur. Elle est vêtue d'une robe verte doublée d'hermine. Ses cheveux sont maintenus dans une coiffe à bourrelet, complétée d'un voile. La déesse est ici figurée selon la mode féminine des années 1400. En contrebas, sur le registre inférieur de l'image, une assemblée de gentilshommes et de nobles dames se rassemblent pour honorer la déesse. Certains d'entre eux sont habillés du même vert tendre que celui arboré par Vénus, le vert gay du renouveau printanier et des amours de

[1333] *Ibid.*
[1334] *Ibid.*
[1335] *Ibid.*
[1336] BETEMPS Isabelle, *L'imaginaire dans l'œuvre de Guillaume de Machaut,op.cit.*, p. 86-87

jeunesse. Une telle nuance est également présente sur l'herbe de la prairie et les feuillages des arbres. Les fidèles amoureux offrent leur cœur à la déesse, afin de lui rendre hommage. Cet ensemble de gestes forme un mouvement ascendant, une convergence dirigée vers Vénus. Celle-ci a déjà accepté quelques organes qu'elle garde dans son giron en retenant les plis de sa robe. Les larges coudières de son vêtement retombent de part et d'autre de son corps, l'élargissant à sa base. Son influence sur l'assemblée se mesure d'après la composition pyramidale de l'image, dont la divinité forme le sommet. La déesse se mue alors en figure protectrice, rassemblant sous sa bienveillance des fidèles, à la manière d'une Vierge de miséricorde. Selon les textes cléricaux et allégoriques, Vénus ne saurait pourtant être une divinité protectrice. L'est-elle davantage à travers son interprétation visuelle ? La mise en garde morale qu'Othéa et Christine livrent à l'égard du bon chevalier dans le chapitre 7, est ici remplacée par l'hommage d'une assemblée envers sa déesse. Le don du cœur, mis en scène collectivement, est certes la preuve tangible d'un amour spirituel, il n'en reste pas moins un don de soi, un acte d'abnégation pouvant mener à la mort [Figure 67], et impliquant un service absolu envers la divinité[1337].

Une tonalité courtoise émane néanmoins de la représentation. Vénus, dont l'influence planétaire dépend d'une thématique cosmogonique, arbore les atours d'une femme de la noblesse. Elle préside un groupe jeunes gens, évoluant dans une nature printanière fidèle au *fin* sujet de la *reverdie*. Son apparition centrale et frontale parmi les nuées, contribue également à l'élévation d'un idéal de beauté féminin, évocatrice d'une déification de la dame vénérée par le poète.

c) L'apparition de Minerve: une déesse de chevalerie aux atours de noble dame

En adoptant la forme d'une nuée, le nuage devient le support de la divinité. Dès le haut Moyen Âge, les nuées sont représentées comme l'expression de toute intervention divine. Elles délimitent également l'espace de résidence du divin, l'empyrée[1338]. Aux XIV^{e} et XV^{e} siècle, la nuée permet toujours l'apparition du Christ, de Dieu le père ou des anges, mais sert également support à des figures christianisées, issues du panthéon antique. Si certaines divinités, telles que Vénus, sont rattachées à une conception médiévale des vices, d'autres sont associées à une diversité de vertus. Minerve est ainsi décrite comme une déesse de science et de chevalerie. Sa

[1337] L'image de Vénus recevant les cœurs de ses fidèles, est reprise au long du XV^{e} siècle, sur les copies enluminées de l'*Epître d'Othéa*. On la retrouve notamment en 1415 au fol. 100 du Harley ms 4431de la British Library, ou vers 1460, sur le fol. 20v du manuscrit Cod. Bodmer 49, conservé à la Fondation Martin Bodmer.

[1338] DUCLOS-GRENET Pauline, « Les nuages dans la miniature parisienne du XV^{e} siècle ou splendeur et misère de la miniature », dans *Nues, nuées, nuages : XIV^{es} Entretiens de la Garenne Lemot*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 291-300

description au chapitre 13 de l'*Epître d'Othéa*, est celle d'une dame très savante, qui trouva la technique de fabrication des armures. Puisqu'elle était pleine de sagesse, elle fut élevée au rang de déesse[1339]. Autour de 1440, le quatrième livre du *Champion des Dames*, livre un exemple de Minerve assez similaire. Le champion Franc Vouloir, énumère ce que les dames ont apporté à l'Humanité. Il évoque le cas de déesse Isis pour l'agriculture ou des neuf muses de sapience. L'intérêt est de démontrer que les femmes ont été et sont aussi habiles et intelligentes que les hommes[1340]. Certaines se sont illustrées dans l'art de gouverner et de combattre, telles que Sémiramis, Thamaris, Penthésilée, Artémise (…) mais aussi des personnages contemporains comme Jeanne d'Arc, modèle de la noblesse française. L'exemple de Minerve est abordé, suite au modèle incarné par la comtesse Jeanne de Montfort et Jeanne de Bavière. Minerve est réputée pour sa maîtrise des arts libéraux et l'enseignement qu'elle divulgua aux citoyens d'Athènes : « *Toutes les sept ars liberales/ La dame en sa mémoire avoit./ Soubs ses loys bonnes et notables/ La cité d'Athénes vivoit* »[1341]. Le champion conseille ensuite aux hommes d'armes et chevaliers de louer Minerve pour sa maîtrise de la conception des armes : « *Mais entre vous nourris aux armes/ Qui amez merveilleusement/ Hauberjons, lances et guisarmes,/ Loez Minerve grandement./* […] *Car elle fist premierement/ Forgier les harnas armerés* »[1342]. C'est aussi à elle que l'on doit d'importantes stratégies militaires comme : « *Garnir basses cours et donjons/* […] *Assaulx livrer aux garnisons,/ Ordonner batailles cruelles* »[1343]. Disposée autant dans les arts, que la science et la chevalerie, elle est aussi « *ceste noble vierge/ Plaine de sens et de prudence/ Qu'on lui offroit chandeille et cierge* »[1344]. L'hommage que l'on prête à cette déesse, doit aussi être accompli en considérant sa principale vertu, la *sapience* : « *Et que fontaine de science, Athenés par toute contree/ On nomma, pour la sapience/ Que la dame y avoir monstree* »[1345].

Parmi les représentations de Minerve, contenues dans les manuscrits enluminés du *Champion des Dames*, l'une d'elles, située au fol. 122du Ms. Fr. 841 (Paris, BnF) montre l'apparition de la déesse dans les nuées. Le dessin aquarellé met en scène une discussion entre le Champion et un adversaire, en les associant à l'illustration d'un cas [Figure 122]. L'image précède une rubrique rouge mentionnant : « *Franc Voloir aprez ce qu'il a loé les dames pour leur proesse*

[1339] Christine de Pizan, *Epître d'Othéa*, éd. BASSO Hélène,*op.cit*., p. 34
[1340] CHARRON Pascale, *Le Maître du Champion des dames*, *op.cit*., p. 195
[1341] Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, éd. DESCHAUX Robert, tome 4, op.cit., p. 107, v. 17233 à v. 17236.
[1342] *Ibid*., p. 107-108, v. 17241 à v. 17248.
[1343] *Ibid*., p. 108, v. 17253 à v. 17256.
[1344] *Ibid*., p. 109, v. 17273 à v. 17275.
[1345] *Ibid*., v. 17277 à v. 17280.

et tres noble chevalerie, il conte d'aucunes aultres lesquelles trouverent plusieurs ars necessaires aux hommes ». La scène se déroule dans une prairie semée d'arbres, qui se prolonge par un décor de collines à l'arrière-plan. Franc Vouloir est représenté à gauche, vêtu d'un pourpoint bleu passé au-dessus de collants rose, à la mode chez les nobles lillois des années 1470. Il arbore également un haut chapeau en feutre. Face à lui se tient son adversaire, Lourd Entendement. Il porte une tunique rose bordée de noir et un chaperon bleu. Ses cheveux gris trahissent un âge plus avancé que celui du champion. Les deux hommes sont figurés en pleine discussion. Lourd Entendement pointe l'index de sa main droite vers Franc Vouloir, geste soulignant la prise de parole de l'orateur. Franc Vouloir y répond en opposant la paume de sa main gauche ouverte, tandis que la droite tient une épée qui rappelle sa fonction de chevalier défenseur des dames. La figure animant le sujet de la dispute apparaît dans les nuages, sur la partie supérieure de l'image. Minerve émerge d'une nuée bleu sombre, nuancée de rouge. Elle est vêtue d'une robe serrée à la taille par un bandier rouge. Sa coiffe est composée d'un hennin tronqué, agrémenté d'un long voile, comme il était d'usage chez les femmes nobles de la fin du XV^{e} siècle. Sa description textuelle met en avant ses compétences en matière de forgeage et stratégie militaire. L'*Epître d'Othéa* dresse un portrait d'elle assez similaire, ce qui conduit généralement le Maître de l'Epître à la représenter en armes et armure (Ms. Fr. 606, ff. 8v et 9). Ce sont ici des attributs qui rappellent son identité divine. La déesse présente dans sa main droite un bouclier formé d'une rosace, associé durant l'Antiquité à la tête de méduse. Elle tient également dans sa main gauche une urne enflammée. Comme la Vénus du Ms. Fr. 606, Minerve apparaît dans les nuées de manière frontale et au centre de la représentation [Figure 121].

Divinités survivantes du panthéon antique, Vénus et Minerve incarnent, au sein de la pensée médiévale et de la littérature allégorique, une antithèse de luxure et de *sapience*. Aux XIV^{e} et XV^{e} siècle, leur description visuelle correspond à l'image d'une reine couronnée, d'une dame aimée ou d'une femme issue d'un milieu noble. Elles arborent alors les vêtements d'une mode féminine, en vogue l'année de la conception du manuscrit. La nuée sert de support à leur intervention. Quant à leurs attributs, ils permettent de renforcer leur rôle divin auprès des hommes de les identifier en amont du texte.

2) La Vierge dans l'Arbre

Au-delà des scènes de dévotion privées, l'hommage destiné à la Vierge est également représenté, en présence d'une assemblée de croyants. Traditionnellement associés au clergé ou aux humbles laïques, ces personnages révèlent aussi un caractère profane, lorsque la célébration

mariale vient en conclusion d'un récit allégorique. À la fin de la période médiévale, la Vierge est souvent figurée en trône de Sagesse. Néanmoins, son imagerie reste encore influencée par l'iconographie de l'Arbre de Jessé. Fondé sur la prophétie d'Isaïe, il est interprété, dans l'Ancien Testament, comme l'annonce de la naissance du Christ par la Vierge. Les premières représentations de l'Arbre datent de la fin du XI[e] siècle. Dès le XII[e] siècle, elles sont placées au début de l'évangile de saint Matthieu. L'image de l'Arbre de Jessé, diffusée durant le Moyen Âge tardif avec le modèle d'une Vierge à l'Enfant, connaît un succès jusqu'au XVI[e] siècle[1346].Selon Anita Guerreau-Jalabert, le thème combine l'idée d'une parenté charnelle et d'une parenté spirituelle. La Vierge réalise, en effet, l'articulation entre parenté charnelle (du fait de ses origines humaines et de l'enfantement du Christ) et parenté spirituelle (liée à la conception du Christ par le Saint-Esprit)[1347].Cet Arbre de vie, pleinement associé au XV[e] siècle à l'Immaculé Conception, est décrit comme l'un des supports d'apparition de la Vierge, vénérée à la fin du *Champion des Dames*. Le cinquième livre de ce récit allégorique, consacre, sur 3904 vers, une louange à Marie, la femme plus aisément défendable de l'espèce humaine. Franc Vouloir affronte le dernier avocat de Malebouche, Faulx Semblant, qui remet en question l'Immaculée Conception de la Vierge. Avec l'aide de Raison, le champion parvient à réfuter les arguments de l'ecclésiastique. Il invite ensuite les dames à célébrer les louanges de la Vierge, au cours d'un puy d'amour le premier mai : « *Sy la louons et vous et moy/ Et en faisons ung puy d'amours,/ Dames, ce premier jour de May/*[…] *Loez celle tres honnouree/ Seant lassus en ses atours,/ Haulte roÿne couronnee* »[1348]. Elles peuvent ainsi prendre part aux fêtes du céleste verger. L'arbre qui s'en élève est qualifié d'« ente », capable de porter un fruit précieux comme celui de la Vierge : « *L'ente fertile et plantureuse/ De grace plaine et assouvie,/ L'ente haultaine et precieuse/ Qui porta le doulx fruit de vie* »[1349].Le narrateur décrit ensuite la qualité de l'arbre et de ses larges branches qui se tendent, celles d'un arbre voulut par Dieu : « *Aussy le voulut Dieu saisir/ Pour en faire ung bel et adroit,/ Et certes ne peut mieulx choisir:/ Onques ne fut arbre plus droit* »[1350]. Franc Vouloir convie ensuite les dames à se rendre sous la ramure protectrice de l'ente, puisqu'il est révélateur de la Vierge immaculée : « *Dames, par vostre*

[1346] LEPAPE Séverine, « L'Arbre de Jessé: une image de l'Immaculée Conception? », dans *Médiévales*, 57 | automne 2009, mis en ligne le 18 janvier 2012, p. 113-136, Disponible sur : http://journals.openedition.org/medievales/5833

[1347] GUERREAU-JALABERT Anita, «L'arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté», dans IOGNA-PRAT Dominique, PALAZZO Eric, RUSSO Daniel (dir.), *Marie : Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, *op.cit.*, p.133-170

[1348] Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, éd. DESCHAUX Robert, tome 5, *op.cit.*, p. 126, v. 23465 à v. 23472.

[1349] *Ibid*., p. 129, v. 23541 à v. 23544.

[1350] *Ibid*., p. 130, v. 23565 à v. 23568.

courtoisie,/ Alez soubs l'ente que je dis./ Verrez se j'ay place choisie/ Pour vous comme beau paradis »[1351]. S'en suit un bal, assorti de chants, auxquels s'associent notamment les quatre vertus cardinales et les trois vertus théologales : « *Force, Justice, Charité,/ Foi, Espérance, Patience,/ Courtoisie, Virginité,/ Humilité, Obedience,/ Misericorde, Continence,/ Et aultres maintes font la danse* ». Durant ces festivités, chaque vertu chante, à tour de rôle, sa louange à la Vierge (v. 23813 à v. 24256). Enfin, Franc Vouloir est déclaré vainqueur par Vérité et reçoit d'elle une couronne de lauriers. Ses adversaires finissent engloutis par la terre. A son réveil, l'auteur entreprend d'écrire le récit du songe, et achève son entreprise par une invocation à la Vierge, reine du Paradis : « *Oultre plus, Amours me commande,/ Car je ne puis sans vous merir,/ Qu'a toutes je me recommande/ Pour bien et honneur acquerir,/ Siques veullez moy secourir,/ Dames, et en fais et en dis./ Veullez pour Martin requerir/ La Roÿne de Paradis* »[1352]. L'épisode de la carole des vertus, est peint en 1451 par le Maître du Missel de Paul Beye, dans le Ms. Fr. 12476 conservé à la Bibliothèque nationale de France. Cette copie du *Champion des dames*, enluminée à Arras pour le duc Philippe le Bon, contient l'interprétation de la scène au fol. 144 [Figure 123]. La miniature précède une rubrique rouge évoquant : « *cy franc vouloir recite par ordre les chansons que les virtus chantent à la danse chascune à son tour à la loenge de la vierge glorieuse et commence dame prudence / la chanson de dame prudence sur la loenge de la vierge marie* ». Deux fleurs de lys émergent des angles supérieurs de la bordure encerclant la miniature. Au cœur du verger céleste, douze vertus forment une ronde autour de la Vierge et de l'Enfant. La présence de certains attributs permet d'identifier chacune d'entre elle, à l'image de Foy qui se distingue par sa couronne et son étole. Le nom des vertus est également inscrit au sein de l'image. Prudence mène la carole. C'est elle qui entonne, dans le texte, le premier chant de louange à la Vierge. Marie est assise dans l'herbe, au centre de la composition. Elle arbore sa couronne de reine du Paradis céleste et tient l'Enfant dans les plis de son manteau. Tous deux sont nimbés et rayonnent de lumière. Certaines raies atteignent même certaines figures en particulier, Foi, Prudence, Persévérance, Espérance et Charité. Sous le couple divin, un croissant de lune rappelle l'assimilation de la Vierge à la Femme de l'Apocalypse. L'ente s'élève au-dessus d'elle, dans son prolongement central. L'évocation de son lien textuel avec la figure mariale est ainsi interprétée et renforcée visuellement par l'élévation des ramures franchissant la bordure supérieure de l'image.

L'artiste met en image la vision allégorique des *Puys d'Amour* que livre Martin Le Franc à la fin du *Champion des Dames*. Durant l'époque médiévale, ces festivités religieuses se déroulent

[1351] *Ibid*., p. 135, v. 23705 à v. 23708.
[1352] *Ibid*., p. 161, v. 24377 à v. 24384.

dans de nombreuses villes du nord de la France, telles que Lille, Tournai, Abbeville, Rouen ou Arras, le lieu de production du Ms. Fr. 12476. Les louanges des vertus offrent une nouvelle interprétation des concours poétiques dédiés à la Vierge, et la carole ici figurée, transmet celle d'un hommage cérémonial.

En 1475, le Maître du Dit de Remord et de Cheminant révèle sa propre conception de l'épisode mariale à la fin du Ms. Fr. 841 (Paris, BnF). La scène, présente au fol. 144v, traduit une atmosphère de recueillement [Figure 124]. Le verger céleste s'étend plus loin, à l'arrière-plan, jusqu'à un paysage de collines desquelles s'élèvent plusieurs édifices castraux. Au premier plan, le champion Franc Vouloir est reconnaissable à son pourpoint bleu matelassé et son chapeau de feutre rose. Il est représenté agenouillé et mains jointes devant l'ente, accompagné de deux dames. Celles-ci sont vêtues de robes blanches et bleu doublées de fourrures. Elles portent également un hennin tronqué, agrémenté de longs voiles, révélateurs de leurs hautes positions sociales. Les trois personnages sont figurés en prière face à l'Arbre de vie situé au centre de l'image. Une Vierge à l'Enfant émerge du sommet des ramures. Elle arbore, au-dessus de sa tête, une couronne et un nimbe. De sa main gauche, elle désigne son fils, lui aussi nimbé. L'image de la divinité assise dans l'arbre, est un thème également cher à Guillaume de Machaut, qui place non plus la Vierge mais le Dieu d'Amour au sommet d'un arbre. Dans le *Dit du Verger*, le dieu reçoit les hommages d'une cour de douze jeunes gens et jeunes filles. Deux miniatures situées au fol. 1v du Ms. Fr. 1584 et au fol. 4 du Ms. Fr. 22545, montrent Amour sous les traits d'un jeune homme, doté de ses caractéristiques majeures : les ailes (la rapidité), la torche (l'ardeur amoureuse), la flèche (le désir) et la couronne. L'inspiration profane de la figure mariale dans l'arbre, se mesure à travers une divinité allégorique qui détourne le savoir clérical, au profit d'une valorisation courtoise de la souffrance amoureuse[1353].Peint en contexte courtois, le motif de l'arbre a aussi pour vocation de protéger et rassembler les amants [Figure 100], parfois sous l'égide d'une figure divine, telle que Vénus [Figure 120]. Parmi les supports les plus emblématiques de la Vierge dans les images (l'astre, la mandorle ou le trône, par exemple), l'ente rappelle la nature immaculée de Marie. Il souligne également la double parenté charnelle et spirituelle qu'elle partage avec le Christ. Entre hommage allégorique et prière chrétienne, l'arbre permet alors l'apparition de la Vierge au centre de l'image ainsi que la réunion des fidèles et des vertus venus la célébrer.

[1353] DROBINSKY Julia, « L'amour dans l'arbre et l'amour au cœur ouvert. Deux allégories sous influence visuelle dans les manuscrits de Guillaume de Machaut »,*op.cit.*, p. 274 à 276

Par évocation textuelle ou tradition figurative, la nuée et l'arbre sont des supports souvent liés à l'intervention céleste du divin. Dans de nombreux cas, la partie centrale de la composition est consacrée à l'apparition de la déesse souveraine des cieux [Figures 121 et 122], et de la Vierge associée à l'Arbre de vie [Figure 123 et 124]. Une union s'établi autour de ces figures divines, à vocation protectrices. Leur présence est parfois célébrée par un hommage nécessitant un don [Figure 121], l'accomplissement d'une carole [Figure 123] ou un recueillement en prière [Figure 124].

Certaines déités antiques mises en scènes, sont identifiables grâce à leurs attributs, comme la couronne pour Vénus [Figure 120] ou le bouclier et l'urne pour Minerve [Figure 122]. Le rôle qu'exerce Vénus auprès des hommes dans l'*Epître d'Othéa* notamment, est aussi rappelé à travers l'interprétation allégorique d'une fable incluse dans l'image[1354]. La déesse mère d'Amour préside une assemblée de fidèles nés sous son influence, qui lui offrent chacun leur cœur [Figure 121]. Si la Vierge apparaît souvent couronnée pour sa bonté et ses vertus morales, Vénus est reconnue reine d'un amour dévoyé, malgré une imagerie flatteuse. Comme le Dieu Amour siégeant au sommet d'un arbre, elle assure le pendant discourtois d'une figure mêlant une perfection humaine et spirituelle.

À travers ce chapitre consacré à l'identité du féminin vénéré, nous avons examiné les figures de la Vierge, de la dame aimée et de la divinité allégorique, mises en scène à travers l'expression visuelle de cultes aux codes parfois semblables. Au cours du Moyen Âge, les poètes s'adressent à la Vierge sous l'appellation de dame ou amie, dans des termes proches de ceux employés à l'égard des femmes qu'ils courtisent. Si la *fin'amor* exalte un amour spirituel qui célèbre la beauté morale, la doctrine prône également la beauté charnelle de la dame, que le poète contemple[1355]. Cette contemplation charnelle et spirituelle, est accompagnée d'un hommage qui nécessite, dans certains cas, une forme de don. L'amant ou le fidèle en hommage est souvent représenté agenouillé et en prière [Figures 113, 114, 118 et 124]. Lorsqu'il s'agit d'un chevalier, son heaume est posé à terre [Figure 117] ou élevé vers les cieux [Figure 118].

Le don effectué pour rendre hommage, peut être évoqué par l'offrande d'objets significatifs des vertus ou des attributs du destinataire. Le coffret et les coupes rehaussées d'or, faits en don à la reine de Naples par exemple, rappellent ses qualités de pureté et générosité [Figure 116]. Les cœurs que reçoit Vénus, sont emblématiques de l'amour dont elle est souveraine et soulignent

[1354] BARBIER Anne Marie, « Dessein avoué et intentions voilées dans les représentations allégoriques de l'*Epistre Othea* de Christine de Pizan », dans HECK Christian (dir.), *L'allégorie dans l'art du Moyen âge*,*op.cit.*, p. 297

[1355] GUERREAU-JALABERT Anita, « Aimer de fin cuer. Le cœur dans la thématique courtoise »,*op.cit.*, p. 367-368

l'extrême dévotion de ses fidèles [Figure 121]. Selon Anita-Guerreau Jalabert, le don du cœur participe d'ailleurs au choix de définir la *fin'amor* comme une relation spirituelle[1356].

Dans de nombreuses œuvres, la figure vénérée est souvent placée au centre de l'image [Figures 112, 116, 121, 122, 123 et 124]. Les supports sur lesquels elle repose sont aussi variés que l'ymage prenant la forme d'un portrait peint [Figure 112] ou d'une statue [Figures 113 et 114], le trône/siège [Figures 116, 117 et 118], la nuée [Figures 120, 121 et 122] ou encore l'arbre [Figures 123 et 124].

Les attributs caractérisant les personnalités féminines célébrées informent, de même, sur leur identité et leur vocation. La couronne est ainsi attribuée à Jeanne 1ère de Naples [Figure 4], à Vénus [Figures 117 et 120], ainsi qu'à la Vierge [Figures 123 et 124]. Elle permet de les distinguer en tant que souveraines des mondes terrestre et céleste. Comme les cœurs présents dans le giron de Vénus [Figure 121], le bouclier et l'urne indiquent, au lecteur-spectateur du manuscrit, le rôle exercé par Minerve [Figure 122]. Quant au nimbe, il révèle la sainteté de la Vierge à l'Enfant [Figures 114, 118, 123 et 124].

Les attributs affichés par certains personnages masculins sont ceux du chevalier impétrant et en prière, à savoir l'épée [Figures 117, 118 et 122] ainsi que le heaume [Figures 117 et 118]. Le sceptre et la couronne sont destinés au dieu trônant, en posture de pouvoir [Figure 117].

[1356] *Ibid.*, p. 367

		Signification	**Figures**
Supports	Ymage portrait	Support intermédiaire de vénération courtoise/de prière chrétienne	Figure 112
	Ymage statue		Figures 113 et 114
	Trône	Reine/déesse en majesté ou Vierge de Sagesse	Figures 116, 117 et 118
	Nuée	Apparition céleste d'une divinité	Figures 120, 121 et 122
	Arbre/ Ente	Arbre de vie, Vierge immaculée	Figures 123 et 124
Attributs féminins	Couronne	Souveraineté céleste et terrestre	Figures 116, 117, 120, 123 et 124
	Nimbe	Sainteté de la Vierge à l'Enfant	Figures 114, 118, 123 et 124
	Cœur	Emblème de Vénus, souveraine d'amour	Figure 121
	Bouclier et urne	Sagesse et fonction guerrière de Minerve	Figure 122
Attributs masculin	Epée	Armes du chevalier/chef militaire	Figures 117, 118 et 122
	Heaume		Figures 117 et 118
	Sceptre	Dieu trônant en posture de pouvoir	Figure 117

Les cultes adressés à la Vierge et aux héroïnes courtoises partagent un certain nombre de points communs. Ce modèle tourne autour d'un dévouement à une figure féminin idéalisée[1357]. Dans l'imagerie profane et religieuse, le rôle tenu par cette personnalité vénérée oscille entre l'objet silencieux d'adoration et le sujet divin fédérateur.

[1357]ILSLEYSOWLEY Katherine, *op.cit.*, p. 305

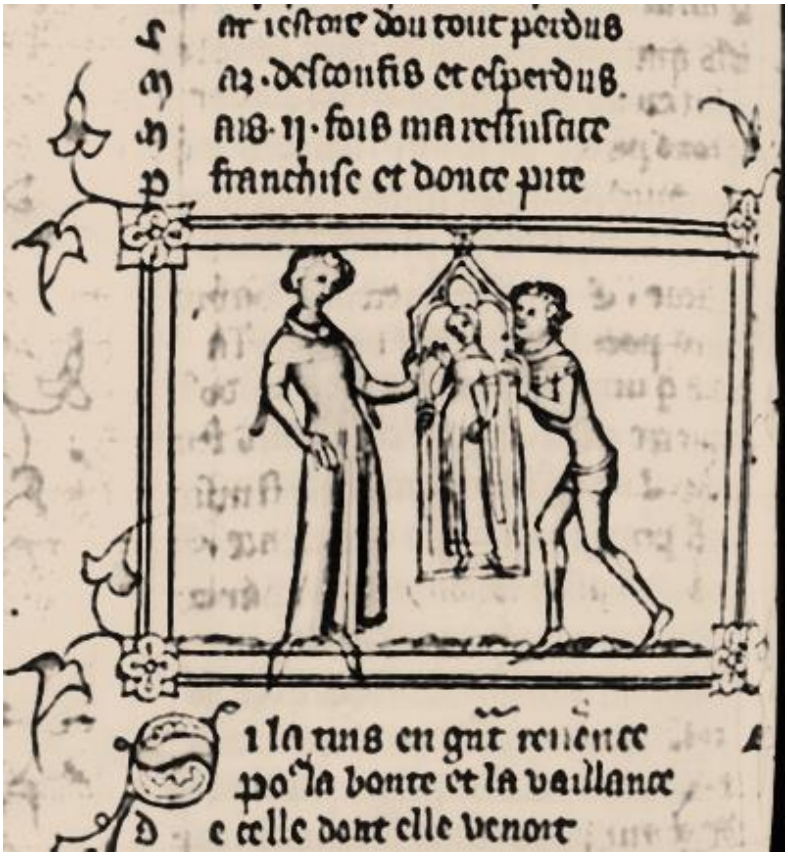


Figure 112 : Machaut admirant le portrait, Livre du Voir-Dit, France (Reims), vers 1372-1377, Paris, BNF, Ms. Fr. 1584, f. 235v



Figure 113 : Machaut admirant la statue, Livre du Voir-Dit, Perrin Remiet, France (Paris), vers 1390, Paris, BNF, Ms. Fr. 22545, f. 148



Figure 114 : La conversion de Josaphat, Miracles de Nostre Dame par personnages, France (Paris), vers 1395, Paris, BNF, Ms. Fr. 819, f. 235



Figure 115 (comparative) : Le livre d'images, Histoire d'amour sans paroles, France (Vallée de la Loire), vers 1500, Chantilly, Musée Condé, ms. 388, f. 5v



Figure 116 : Hommage à Jeanne Ire de Naples, Des cleres et nobles femmes, Maître du Couronnement de la Vierge, France (Paris), 1402, Paris, BNF, Ms. Fr. 12420, f. 165

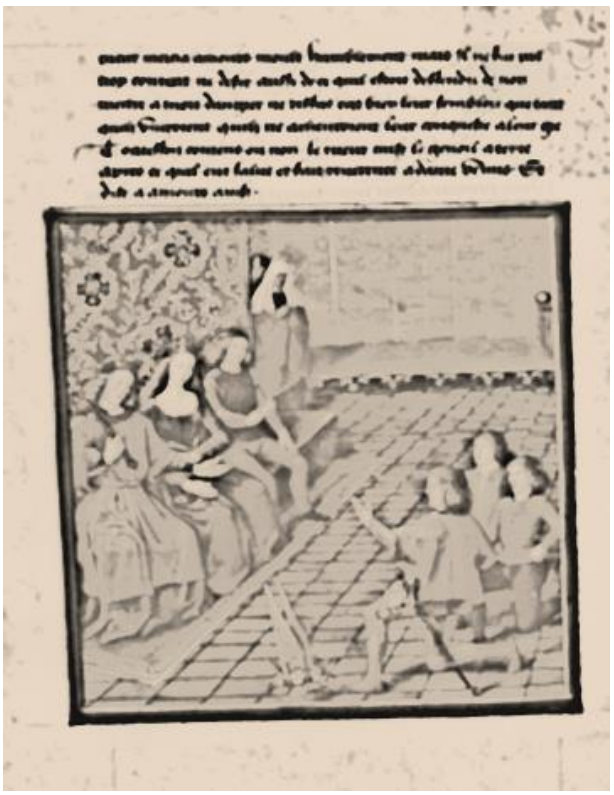


Figure 117 : Hommage à Vénus, Livre du Cœur d'amour épris, Maître du cœur d'amour épris, France (Provence), vers 1480, Paris, BNF, Ms. Fr. 24399, f. 118v



Figure 118 : Jean de Dunois agenouillé devant la vierge, Heures de Dunois, Maître de Dunois, France (Paris), 1440-1450, Londres, British Library, Yates Thompson 3, f. 22v



Figure 119 (comparative) : Etienne Chevalier en prière devant Vierge et l'Enfant entourés d'anges, Diptyque de Melun, Jean Fouquet, 1452-1458, Huile sur bois, 120 x 224 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

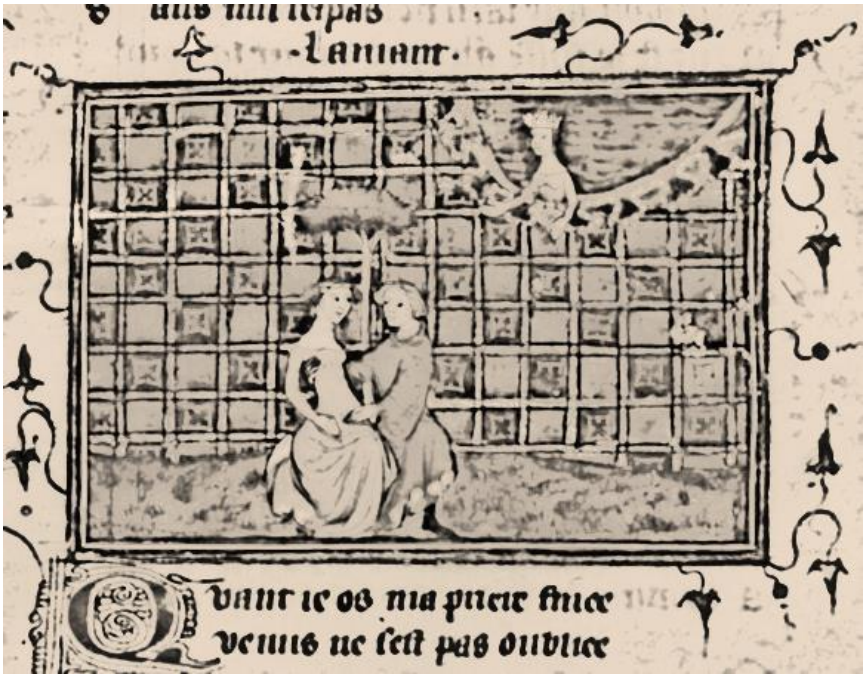


Figure 120 : Vénus et les amants, Livre du Voir-Dit, Perrin Remiet, France (Paris), vers 1390, Paris, BNF, Ms. Fr. 22545, f. 162v

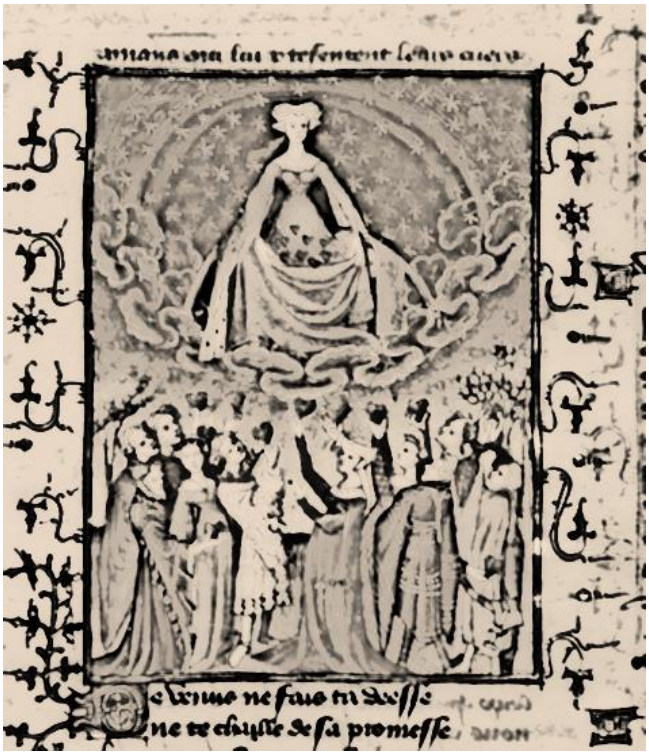


Figure 121 : L'influence de Vénus, Epître d'Othéa, Maître de l'Epître d'Othéa et collab., France (Paris), vers 1404-1406, Paris, BNF, Ms. Fr. 606, f. 6

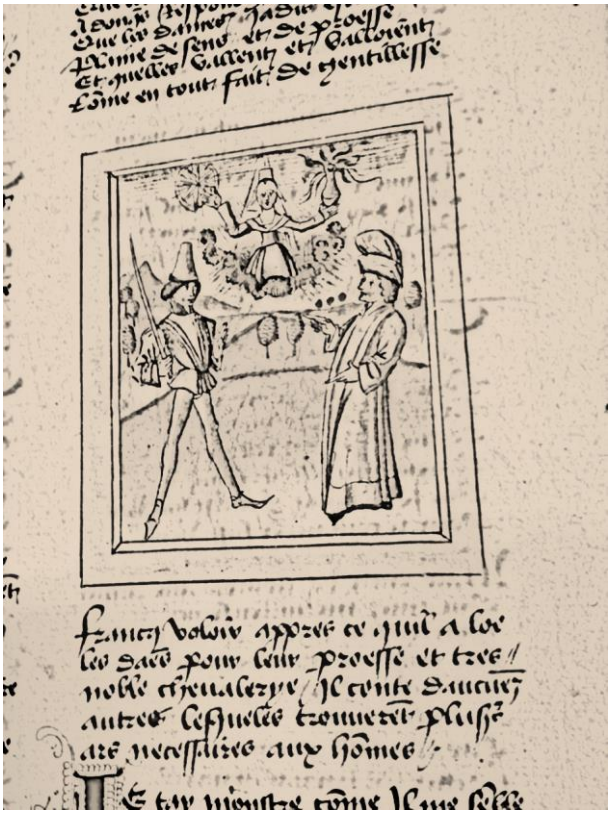


Figure 122 : Apparition de Minerve, Le Champion des Dames, Maître du Dit de Remord et de Cheminant, France (Lille), 1475, Paris, BNF, Ms. Fr. 841, f. 122



Figure 123 : Hommage à la Vierge, Le Champion des dames, Maître du Missel de Paul Beye, France (Arras), 1451, Paris, BNF, Ms. Fr. 12476, f. 144



Figure 124 : Prière à la Vierge, Le Champion des Dames, Maître du Dit de Remord et de Cheminant, France (Lille), 1475, Paris, BNF, Ms. Fr. 841, f. 144v

Chapitre 9 : LE CORPS FÉMININ EN TRANSGRESSION

Au Moyen Âge, le corps féminin inspire à la fois le désir et la défiance. Il est l'objet par excellence de la louange courtoise et sa beauté correspond aux idéaux de noblesse et de blancheur que certains troubadours se plaisent à décrire : « *Que genser cors no crei qu'el mon se mire:/ Bels e blancs es, e frescs e gais e les,/ Et totzaitals com eu volh e dezire* »[1358]. La doctrine chrétienne conçoit la revalorisation de la chair à travers l'Incarnation du Verbe en Jésus Christ. L'exaltation de la dame participe, quant à elle, d'une conception spiritualisée de l'amour charnel, basée sur une valorisation de l'objet sexuel.[1359] Dans un même temps, l'Église considère le corps comme la prison de l'âme et antre du péché sexuel. L'abomination du corps et du sexe est d'ailleurs à son comble dans le corps de la femme, fille d'Eve, qui fait de son ventre le lieu d'élection du Diable[1360]. Si la figure rédemptrice de Marie est davantage louée pour la beauté de son visage que celle de son corps, le personnage d'Eve, lié à une lecture sexuée du péché originel, influence la vision d'une femme pécheresse et tentatrice[1361]. La pensée chrétienne voit l'exercice de sexualité comme la manifestation d'un désordre introduit par le péché originel. Il doit donc être strictement encadré par l'institution matrimoniale et reste toujours fortement suspect[1362]. En effet, si le désir appelle à une submersion de l'être, le sexe est en relation dangereuse avec le sacré. Le discours, essentiellement tenu par des hommes, ecclésiastiques de surcroit, rend la femme plus sujette à ces tentations. Durant la période médiévale, la théologie de la sexualité s'inspire des Pères de l'Église, et en particulier saint Augustin que Pierre Lombard citera dans ses *Sentences*. Selon Augustin, la concupiscence charnelle, survenue après la Chute, développe une sexualité dotée d'un pouvoir tyrannique[1363]. Cette doctrine est cependant contestée dès le XII^{e} siècle par certains théoriciens comme Abélard pour qui une union charnelle n'est pas illicite s'il n'y a pas de consentement. Le vice du corps est tout d'abord intitulé « fornication », avant d'être renommé *luxuria* par Grégoire. Si la luxure est un vice décrit essentiellement comme masculin, la femme en est jugée provocatrice[1364].

[1358] Bernard de Ventadour, *Be m'an perdut lai enves Ventadorn*, IX, v. 16 à 18.
[1359] WIRTH Jean, « L'image de la femme entre théologie, littérature et iconographie », dans « *Plus est en vous » : images de la femme au Moyen-Âge (XIIIe-XVe siècle)*, *op.cit*., p. 11
[1360] LE GOFF Jacques, *L'imaginaire médiéval*, *op.cit.*, p. 124
[1361] LE GOFF Jacques, TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 167-168
[1362] GUERREAU-JALABERT Anita, « Formes et conceptions du don : problèmes historiques, problèmes méthodologiques », dans MAGNANI Eliana (dir.,), *Don et sciences sociales : Théories et pratiques croisées*, *op.cit*., p. 198
[1363] BALADIER Charles, *Aventure et discours dans l'amour courtois*, Paris, Hermann Editeurs, 2010, p. 151
[1364] CASAGRANDE Carla, VECCHIO Silvana, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Pierre-Emmanuel Dauzat trad., Paris, éditions Flammarion, 2003, p. 233 et 239

Au XIV[e] siècle, certains vêtements comme la cottardie pour les femmes ou les justaucorps pour les hommes, mettent en valeur le corps et prolongent la nudité. Cette dialectique de la provocation s'accompagne de l'apparition du nu glorieux et plus seulement associé aux tourments ou aux rituels d'humiliation[1365].

Les œuvres littéraires abordant une forme d'imaginaire érotique, dépassent l'idéalisation d'actes du quotidien, tout en jouant avec les codes de certains interdits moraux, tels que l'adultère hors mariage. Le corps des amants ainsi uni à travers les textes, est aussi mis en image, au gré des interprétations artistique. La nudité, parfois présente sur les miniatures ou dans les marges des manuscrits, est, de même, associée à l'eau qui purifie autant qu'elle séduit. Certaines figures archétypales de l'Ancien Testament comme Bethsabée ou Suzanne sont d'ailleurs représentées en train de se baigner nues dans une fontaine. La première semble attiser le regard masculin, tandis que la seconde attire, malgré elle, la concupiscence des Vieillards.

Cette étude consacrée au corps féminin, questionne les images de nudités et de sexualités profanes, entre supports textuels et conventions visuelles. Il est, pour cela, nécessaire d'examiner les codes et motifs vecteurs de transgression, faisant l'objet de mises en scène courtoises et/ou de franchissements illicites.

Ce présent corpus est composé de douze miniatures, datées de 1330 à 1498.

Dans un premier temps, il sera question d'analyser l'image des amants au bain, en confrontant les interprétations d'épisodes chevaleresques et allégoriques, à la pérennisation d'un modèle marginal. Nous aborderons ensuite le thème de la nudité féminine exhibée, à travers certaines figures accompagnant un discours de dépréciation ou de glorification du corps objet. Enfin, nous étudierons les représentations de l'amour charnel, entre la suggestion de la chair et monstration, en confrontant les acteurs de la passion adultère, à ceux du bon coït.

I- L'image des amants au bain : analogies gestuelles et transgressions intimes

Le Moyen Âge conçoit la nudité de façon plurielle. Elle est autant signe d'indigence, de sauvagerie, que l'indice d'un état spirituel supérieur. Sa dimension érotique est raffermie par la morale chrétienne qui fait de la chair un foyer de transgression condamnable[1366]. Lorsque la nudité accompagne la toilette, elle peut avoir lieu dans les étuves publiques ou chez soi, dans

[1365] ROSSIAUD Jacques, « Sexualité », dans LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, BARTHELEMY Dominique (dir.), *Dictionnaire Raisonné de l'Occident Médiéval, op.cit.*, p. 1069 et 1080

[1366] BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, JOLIVET Vincent, *Image et transgression au Moyen Âge, op.cit.*, p. 118

un cadre intime. Cependant, les récits du Moyen Âge tardif ne la décrivent pas toujours comme un moment de solitude. L'eau, qui a vocation de purifier, est un élément principalement associé au féminin. Dans la tradition évangélique, l'eau est associée à Marie Madeleine qui lave, avec ses larmes, les pieds du Christ mort sur la croix. Ces larmes de pénitence s'écoulant comme le ruissellement des eaux du baptême, la purifie également toute entière[1367]. Comme le rappelle aussi Mathilde Grodet, c'est la femme qui utilise l'eau pour nettoyer les blessures du chevalier et effacer le sang des menstrues. Le bain participe aux plaisirs de la table mais aussi aux préliminaires des plaisirs amoureux. Les amants se baignent ensemble, se nettoient ensemble et se contemplent en train de se laver[1368].

Cet échange, partagé aux frontières ténues du voyeurisme, façonne une identité vécue comme un rapport à l'autre. Il répond à une conception évoquée par Denys Cuche, celle de l'identité et de l'altérité en partie liées dans une relation dialectique[1369].

Notre première approche des représentations du couple nu, se développe avec la thématique du bain des amants, accompli dans le cadre strict des cuves ou, plus sauvage, de l'étang. Il s'agit d'observer les personnages dans leur posture corporelle les codes gestuels qu'ils adoptent, afin de repérer les acteurs de ces préliminaires amoureux. Nous allons donc mettre en comparaison trois œuvres. Deux d'entre elles seront associées à un rapport texte/image et la troisième au calendrier d'un livre d'Heures.

1) Un miroir des gestes

a) Le bain de Caradué et Guignier : du sacrifice textuel à l'égalité visuelle

Les figurations des amants au bain induisent souvent l'idée de préliminaires charnels. Il est cependant nécessaire de considérer ces représentations courtoises au regard de leur support textuel, dont le contenu est parfois fait de scènes où la violence côtoie une forme d'abnégation. Parmi les œuvres du corpus arthurien, la *Première continuation de Perceval* donne le ton en la matière. Le récit, écrit à la fin du XII^{e} siècle, constitue la première suite du *Conte du Graal*, laissé inachevé par Chrétien de Troyes à sa mort. Le personnage de Perceval y est délaissé, au profit de Gauvain, le neveu du roi Arthur. La version longue contient aussi un épisode consacré

[1367] ROUSSELOT Lionel, « Sub alis Domini : la Madeleine dans la prédication du franciscain Henri Herp » dans CASSAGNES-BROUQUET Sophie, PICHOT Daniel, CHAUOU Amaury, ROUSSELOT Lionel (dir.), *Religion et mentalités au Moyen Âge, op.cit.*, p. 309

[1368] GRODET MATHILDE « L'eau et le sang : Bains délicieux, bains périlleux dans quelques récits des XII^{e} et XIII^{e} siècles », dans ALBERT Sophie (dir.), *Laver, monder, blanchir : Discours et usages de la toilette dans l'Occident médiéval*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2006, p. 85 à 90

[1369] CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales, op.cit.*, p. 101

à Caradoc ou Caradué, un autre chevalier d'Arthur. À la manière d'autres cycles en prose plus tardifs, tels celui du *Lancelot-Graal*, les continuations de *Perceval*, infléchissent le Graal dans un sens chrétien. Ses gardiens sont attachés à un lignage aimé de Dieu. Le chevalier qui mène à bien la quête du Graal doit montrer une valeur exceptionnelle, être animé d'un élan spirituel et trouver sa place dans la généalogie[1370].

Dans le *Livre de Caradoc,* intégré à la première continuation, les personnages sont sans cesse confrontés à la mort et à la mutilation, deux hantises de l'époque médiévale. Caradué est le fils de la reine Ysaive et de l'enchanteur Eliavrés, son amant. Devenu un jeune noble talentueux, il se rend à la Cour du roi Arthur pour devenir chevalier de la Table Ronde. Il libère un jour une jeune fille retenue captive d'Aalardin du Lac, puis s'en éprend. Cette dernière répond au nom de Guignier, sœur de Cador[1371]. De retour dans son royaume, il apprend au roi Caradué l'Ancien, l'adultère jadis commis par sa mère avec Eliavrés. L'enchanteur est alors enfermé et tente de s'évader. Alors que le jeune Caradué s'apprête à l'arrêter, Eliavrés ordonne à un serpent de s'enrouler autour du bras de Caradué et de puiser son énergie vitale. Cador confie son ami blessé à un vavasseur résidant hors de la ville, puis se rend auprès de la reine pour la supplier de sauver son fils : « *Roïne, dame/ a il el mont home ne fame/ Ne mecine ne nule rien/ Quil garesist ne fesist bien ?* »[1372]. Elle promet à Cador de lui donner une réponse le lendemain et s'entretient le soir même avec Eliavrés et lui demande un remède : « *Mon fil et le vostre avés mort*/ […] *Or me dites, biausciers amis,/Se riens il poroit mais aider* »[1373]. L'enchanteur lui confie qu'il existe un moyen de guérir son fils mais que personne ne souhaiterait l'appliquer. Il consiste à trouver une jeune fille qui égale Caradué en beauté et en noblesse. Elle doit l'aimer loyalement au point de faire tout ce qu'il lui demanderait : « *Dame, s'il trovoit d'endroit soi/ Une autresi gentil pucele/ Com il est, et autresi bele,/ Et qui si loiaument l'amast/ Qu'ele fesist canqu'il rovast,/ Icele le poroit garir* »[1374]. L'opération consiste à remplir deux cuves, l'une de lait et l'autre, de vinaigre. La jeune fille occupe la cuve de lait et Caradué, celle contenant le vin. Elle doit présenter au serpent son sein sur le bord de la cuve et le conjurer, au nom de Dieu, de lâcher Caradué : « *Si feïst deus cuves emplir,/ L'une de lait, l'autre de vin,/ […] Se feïst la pucele entrer/ El lait, et il el vin entrast ;/ Sor l'eur de la cuve montrast/ Au felon serpent sa mamele,/ Sel conjurast la demoiselle/ De Diu qui ne faut ne ne ment/ Que il guerpistisnelement/*

[1370] *Première continuation de Perceval*, éd. VAN COOLPUT-STORMS Colette-Anne, ROACH William, Paris, Librairie générale française, 1993, p. 16 et 17
[1371] *Ibid*., p. 21
[1372] *Ibid*., p. 210, v. 2729 à v. 2732.
[1373] *Ibid*., v. 2742 à v. 2749.
[1374] *Ibid*., v. 2754 à v. 2759.

Caradué… »[1375]. Le serpent sentirait alors l'odeur du lait et de la chair blanche, et quitterait le bras livide pour se jeter sur le sein. Le lendemain, la reine livre le remède à Cador et ce dernier emmène Caradué dans son pays. Il se souvient que sa sœur Guignier « *trop bele et trop vaillant* » aime tant Caradué « *Con nule riens puet plus amer* »[1376]. Cador la rejoint tandis qu'elle prit pour le rétablissement de leur ami. Elle lui confie l'aimer profondément, au point de souffrir pour lui. Lorsque Cador lui fait part du moyen de guérir Caradué, elle accepte immédiatement (v. 2820 à v. 2822). Les cuves sont préparées et chacun pénètre dans la sienne. La jeune fille « *Sor le bort de sa destre mamele/ Qui molt ert blance et bele et tenre* »[1377]. Puis, elle ordonne au serpent de lâcher Caradué au nom de Dieu[1378]. Ne pouvant supporter davantage le vin aigre, le serpent se précipite sur la chair blanche : « *A la blance car c'on li tent/ Se lance molt tost et molt droit* »[1379]. L'épée en main, Cador frappe le serpent mais atteint Guignier en lui tranchant le mamelon[1380]. Il taille alors le serpent en morceau puis veille à ce que des soins soient donnés à sa sœur. Caradué guérit et hérite du royaume de Caradué l'Ancien à sa mort. Il le maintient en paix et prend Guignier pour épouse. Son bras ne se rétablit jamais entièrement cependant, raison pour laquelle il est renommé, par la suite, Caradué Briesbras (Court Bras) (v. 2873).

Onze manuscrits, réalisés aux XIII^e^ et XIV^e^ siècle, contiennent le texte de la *Première continuation de Perceval*. Parmi eux, le Ms. Fr. 12577 conservé à la Bibliothèque nationale de France, rassemble les copies du *Conte du Graal* et de ses trois continuations. Le volume est enluminé à Paris vers 1330. Les fol. 53 à 146v sont dédiés à la *Première continuation*. La miniature du fol. 108 présente deux registres correspondant à deux moments du récit [Figure 125]. Au-dessus de l'image, une rubrique rouge mentionne : « *ci endroit raconte conment carados fu garis du serpent qui le tenoit au bras et conment il fu mis en une cuve et la suer cador toute nue en une autre* ». Les marges de la miniature sont décorées de brins de vigneture et de ronds d'or. Sur le registre de gauche, le fond de la composition présente un damas bleu foncé, agrémenté de croix blanches. Ce choix ornemental adopté par l'artiste, évoque une représentation du ciel nocturne. Le paysage est délimité par un arbre s'élevant près du bord gauche de la miniature. Un homme et une femme sont figurés en plein discussion. Caradué apparaît vêtu d'une tunique rouge et arbore une chevelure blonde. À ses côtés, Guignier porte

[1375] *Ibid*., p. 210-212, v. 2760 à v. 2771.
[1376] *Ibid*., p. 212, v. 2791 et v. 2793.
[1377] *Ibid*., p. 214, v. 2828-2829.
[1378] « *Serpent, sans plus atendre/ Lai Caradué, jel te comant/ De par Diu le haut roi puisant* », *Ibid*., v. 2830 à v. 2832.
[1379] *Ibid*., p. 216, v. 2838-2839.
[1380] « *Si qu'il li trence desus l'eur/ De la cuve le boutounet/ De la mamele par somet* », *Ibid.*, v. 2844 à v. 2846.

une robe rose et une coiffe à résilles. Tous deux présentent à l'autre la paume de leur main opposée, significative d'une prise de parole échangée d'égal à égal. Une tâche sombre apparaît sur le bras droit de l'homme. Elle correspond peut être à l'endroit où était figuré le serpent. La bête aurait ainsi été effacée les différents possesseurs du manuscrit. Le registre de droite montre la scène du bain qui suit l'arrivée de Caradué au royaume de Cador et ses retrouvailles avec Guignier. Les amants sont placés dans les cuves, situées aux extrémités du registre. L'arrière-plan est occupé par la représentation de deux tours reliées par un pan de murailles. Sous la voûte de pierres et devant un fond rouge damassé, s'élève un arbre. Caradué et Guignier figurent tous deux nus dans leur cuve respective qui masque la partie inférieure du corps. Si le texte insiste sur la blancheur de la peau de Guignier, ce sont les deux personnages qui arborent ici une telle pâleur. Le miniaturiste ne met ni directement en scène le sacrifice de la jeune fille, ni l'intervention de Cador. Le serpent qui représente pourtant l'enjeu de la guérison de Caradué, est également absent de l'image. L'arbre placé au centre du registre a, en revanche, plusieurs significations. Sa fonction est peut être basée sur la protection du couple, mais évoquer aussi la guérison de Caradué, et sa future renaissance en tant que roi. De même, cet arbre poussant entre les deux cuves peut faire écho aux figures d'Adam et Eve, réunies autour de l'arbre de vie, et rappeler métaphoriquement la présence du serpent. La violence des situations décrites dans le texte (la blessure de Caradué, le dévouement sacrificiel de Guignier et la perte de son mamelon tranché par Cador), n'est pas visuellement interprétée. La mort et la mutilation féminine sont écartées au profit d'une scène de bain à caractère moins dramatique que courtois. À défaut d'être pleinement rassemblés, les amants échangent une nouvelle fois des gestes similaire. Ils saisissent tous deux le bord de leur cuve et pointent, l'un vers l'autre, un index pour signaler un échange de parole. Le corps féminin n'est pas clairement différencié dans ses attributs du corps masculin. Cette analogie de la nudité confirme l'égalité visuelle des personnages, également observable à travers certains codes gestuels de locution.

b) L'image d'Hermaphrodite et de la nymphe : une gestuelle intime préfigurant la métamorphose

Le processus de séduction courtoise, développé par la thématique du bain, est d'autant plus tangible lorsque les amants partagent le même espace de toilette. Outre les références à certains « bains merveilleux » curatifs issus de littérature arthurienne, les œuvres allégoriques de la fin du Moyen Âge associent également le bain amoureux à une leçon morale. Le bain est, de même, à l'origine de certaines figures mythologiques comme celle d'Hermaphrodite.

La légende grecque du fils d'Hermès et de la déesse Aphrodite, perçoit le caractère bisexué du personnage comme résultant d'un fait de naissance. Il est aussi vénéré en tant que protecteur de l'union sexuelle[1381]. Au premier siècle de notre ère, Ovide livre une nouvelle approche du mythe au Livre IV de ses *Métamorphoses*. Tout d'abord désigné au masculin, l'adolescent est réputé d'une grande beauté. Alors qu'il se baigne dans un lac, il suscite l'amour de la nymphe Salmacis, dont il repousse les avances. Cette dernière adresse une prière aux dieux, afin qu'elle soit uni au jeune homme. Son vœu est exaucé et les deux êtres se mêlent pour ne former qu'un seul individu, présentant les attributs des deux sexes. La double nature d'Hermaphrodite résulte ici d'un processus de métamorphose.

Dans son *Epître d'Othéa*, Christine de Pizan à plusieurs fois recours à la lecture chrétienne de l'*Ovide moralisé* et à l'interprétation allégorique des *Métamorphoses*. Ainsi, les récits des métamorphoses apparaissent en nombre au sein de l'*Epître*. Les transformations surviennent pour appuyer les conséquences morales d'une action, à savoir une récompense ou un châtiment[1382]. La métamorphose d'Hermaphrodite est relatée au quatre-vingt-deuxième chapitre. La description en vers introduit un premier avertissement au lecteur : « *Ne rechigne pas à donner/ Ce que tu peux bien employer,/ En Hermaphrodite, regarde-toi/ Et quel malheur son refus lui coûta* »[1383]. La glose revient ensuite sur l'histoire d'Hermaphrodite, jeune homme d'une grande beauté. Il est aimé d'une nymphe qui le poursuit partout de ses assiduités. Un jour, après une longue et éprouvante partie de chasse, le jeune noble arrive à la fontaine de Salmacis. Il y trouve un beau lac à l'eau limpide et calme qui lui donne envie de se baigner[1384]. Lorsque la nymphe le voit nu, elle se déshabille et le rejoint dans l'eau. Puis, elle commence à l'enlacer amoureusement. Hermaphrodite repousse violemment la nymphe, action jugée d'une grande déloyauté[1385]. Malgré ses suppliques, elle ne peut atteindre son cœur. Elle adresse donc une prière aux dieux, celle de ne plus jamais être séparée de celui qui la rejette tant. Les dieux prennent alors en pitié la nymphe et rassemblent les corps d'Hermaphrodite et de sa soupirante en un seul, doté de deux sexes. La glose ramène alors le lecteur à une leçon : « *Il est bas et vil de refuser ou de résister à octroyer ce qui ne peut rien entraîner de mal, ni causer de préjudice* »[1386]. Le message est appuyé par l'allégorie interprétative selon laquelle l'esprit

[1381] DELCOURT Marie, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, p. 81
[1382] CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Penser/voir : L'œil et l'esprit du XV^e^ siècle », Christine de Pizan, *Epître d'Othéa*, *op.cit.*, p. 14
[1383] Christine de Pizan, *Epître d'Othéa*, éd. BASSO Hélène, *op.cit.*, p. 123
[1384] *Ibid*.
[1385] *Ibid*.
[1386] *Ibid*.

méritant doit réconforter ceux qui en ont besoin autant qu'il peut. L'auteur revient sur les propos tenus par saint Grégoire dans ses *Moralia*. Lorsque l'on doit réconforter quelqu'un de malheureux, il est nécessaire de partager sa douleur et de faire preuve de compassion. Le chapitre se clôt sur une citation issue du trente-cinquième chapitre du livre d'Isaïe : « *Fortifiez les mains affaiblies/ Affermissez les genoux qui chancellent* »[1387].

Le grand volume parisien des œuvres de Christine de Pizan, conservé à la British Library sous la cote Harley 4431, présente une copie enluminée de l'*Epître d'Othéa*, du fol. 95 au fol. 141v. Une dizaine d'année après l'écriture de l'Epître, le Maître de la Cité des Dames représente le bain d'Hermaphrodite au fol. 132v [Figure 126]. Le paysage dans lequel se déroule la scène se compose d'un étang, dont le bord est planté d'arbres au feuillage dense. Le bleu azur du ciel s'accentue en dégradé vers le haut de l'image. Au centre de l'étang aux eaux claires, figurent Hermaphrodite et la nymphe. Tous deux sont nus et affichent une blancheur de peau semblable à celle de Caradué et Guignier sur le Ms. Fr. 12577 [Figure 125]. Le niveau de l'eau du lac cache également les sexes. En revanche, les sexes sont différenciés par leurs attributs physiques : un corps fin et musculeux pour Hermaphrodite, des courbes graciles, un ventre arrondi et une petite poitrine marquée pour la nymphe. Cette dernière honore ainsi les critères de beauté médiévaux attribués à un idéal féminin. La jeune fille arbore également une coiffe formée de cornettes agrémentées d'un voile, identifiable sur les représentations des femmes de la noblesse vers 1400. Les deux personnages entretiennent une proximité enrichie par un contact visuel et physique. Ils tendent leur bras opposé qu'ils entrelacent pour venir toucher l'épaule de l'autre. La courbe formée par leur corps respectifs, est cependant plus prononcée chez la nymphe. Quelques années plus tôt, le Maître de l'Epître d'Othéa adopte une mise en scène similaire, sur une miniature présente au fol. 38v du Ms. Fr. 606 (Paris, BnF). Hermaphrodite et sa compagne y effectuent les mêmes gestes, au sein d'une nature jumelle. Les analogies qu'entretiennent les deux interprétations du quatre-vingt-deuxième chapitre, témoignent de l'étroite collaboration entre les maîtres enlumineurs, au service de Christine de Pizan. Le geste formé par les deux bras enlacés évoque moins l'éloignement de la nymphe souhaité par Hermaphrodite, qu'un rapprochement amoureux vécu dans l'intimité du bain. Certes, l'artiste a pu représenter l'instant où le jeune noble repousse celle qui le désire. Néanmoins, la douceur des attitudes et des gestes préfigure davantage l'union imminente des amants, une union de chair et de genre, où les corps, pourtant différenciés, ne formeront bientôt qu'une seule identité à deux sexes, Hermaphrodite.

[1387] *Ibid*., p. 124

Qu'elles se réfèrent au contenu d'un récit chevaleresque ou allégorique, les images du couple au bain font apparaître une sensibilité courtoise qui tranche parfois avec la violence de leur description textuelle. Les amants, identifiable par leur action, sont figurés nus, l'un en face de l'autre. Leurs gestes simultanés, instaurent une forme de dialogue ou un contact plus intime. Les cuves ou l'étang sauvage sont également des lieux où le bain révèle les nudités féminine et masculine dans un rapport plus égalitaire.

2) Le bain et la table : de la nudité sociale à l'intimité du péché

Le bain, partagé par les amants dans une sphère intime, conduit à des rapports sociaux. Ces rapports sont basés sur des gestes rituels qui introduisent les préliminaires amoureux mais aussi une entraide dans l'accomplissement de la toilette. Selon Didier Lett, il est nécessaire d'étudier la distinction de sexe à travers l'ensemble des relations sociales. La différence sexuelle est inscrite dans le corps, et la société médiévale construit un discours sur la différence des sexes à partir de cette donnée « naturelle ». En s'appuyant sur les fondements scripturaires, elle attribue à l'un et l'autre sexe, une identité, des comportements et des caractéristiques qualifiées de féminines ou de masculines[1388]. Les corps nus des amants, représentés sur les scènes de toilette, sont parfois définis par une identité sexuelle peu différenciée ou des jeux de postures identiques. Ces caractères formels et visuels peuvent être accentués, afin de marquer un acte social fondé sur un échange courtois.

Le bain est aussi prétexte à d'autres plaisirs sociaux comme ceux de la table. L'association de l'hygiène et de la bonne chère se développe notamment dans les établissements de bains publics, dès le XII^{e} siècle. Il est coutume de prendre sa nourriture sur des planches aménagées au-dessus des cuves, ou sur des tables placées à proximité. Au XIII^{e} siècle, certains fabliaux font mention de ces pratiques, tels que le *Maignien qui foti la dame*. La tradition se prolonge aux XIV^{e} et XV^{e} siècles, où les scènes d'étuves apparaissent sur plusieurs manuscrits des *Faits et dits mémorables*, entre autres au fol. 414v du Ms. Fr. 289 (Paris, BnF) et au fol. 372 du ms. 5196 conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal. La nourriture à foison et l'étreinte des corps nus à proximité du viol de Lucrèce, sont autant de motifs révélateurs de luxure et de prostitution. Les calendriers des livres liturgiques enluminés contiennent d'autres scènes de toilette et de festin plus intimes, où ne figure qu'un seul couple au bain. L'une d'elle appartient au *Livre d'Heures dit de Charles Quint*, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne sous la cote Cod. Vitr. 24-3. Le volume est enluminé sur 320 pages complètes et trois double-pages. Selon

[1388] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 11

Paul Durrieu, il est l'œuvre d'un atelier parisien de l'époque de Charles VIII, sans doute celui du maître tourangeau Jean Poyer. Le décor peint du manuscrit, daté du dernier quart du XV^e^ siècle, est également similaire à celui des Heures imprimées par Simon Vostre, Philippe Pigouchet ou Antoine Vérard[1389]. Sur la deuxième page, une note du XVII^e^ siècle « *His liber fuit Magni Imperatoris Carli Quinti* », indique que l'empereur Charles Quint a été possesseur du manuscrit. Le calendrier liturgique se déploie du fol. 3 au fol. 14. Il présente une série de scènes opposant la vie d'un homme vertueux à celle d'un homme adonné aux vices. Ces images se déploient de la petite enfance à la mort, avec à la clé l'espérance du Paradis pour l'homme sage et les affres de l'Enfer pour le pécheur[1390]. À plusieurs reprises, l'homme débauché est représenté dans des situations courtoises. La miniature mois d'Avril (fol. 6) le montre en compagnie d'une dame au sein d'un jardin clos. Celle du mois met en scène une chevauchée courtoise auprès d'une autre amie (fol. 7). Enfin, la partie gauche du fol. 10v laisse apparaître le mauvais homme en compagnie d'une amante dans un bain [Figure 127]. Le folio est consacré au calendrier du mois d'Août. Sa partie inférieure est occupée par la représentation d'un paysan moissonnant les champs aux pieds d'une ferme forte. L'image du couple au bain est montrée en opposition à une scène de lavement de pied, sur le registre de droite. L'homme, vêtu d'une simple tunique grise, fait acte de bienfaisante chrétienne en lavant les pieds de plusieurs miséreux. Une inscription contenue dans un bandeau en cadre les deux registres et rappelle au lecteur-spectateur la nécessité de faire œuvre charitable pour préserver son Salut. La scène du bain [Figure 127(a)] prend place dans un intérieur urbain. Une cuve est installée, à proximité d'une table sur laquelle est disposée de la vaisselle, de la viande et du pain. Les deux baigneurs sont figurés nus au milieu de la cuve et coiffés d'un bonnet blanc. Le bord de la baignoire dissimule leurs sexes. La cuve est bordée d'un rideau rouge amplement ouvert, évocateur d'un plaisir consenti. L'homme se tient droit et enlace avec désinvolture son amie de la main gauche, tandis que la droite est posée contre l'extrémité de la cuve. La dame l'étreint avec empressement et se baisse pour embrasser sa joue. L'association entre la volupté du bain et les plaisirs de la chaire matérialisés par la viande, accentue la tension charnelle de la représentation. Comme sur l'image du bain d'Hermaphrodite [Figure 126], les corps masculins et féminins sont nettement différenciés. Celui de la dame, tout en courbes, est aussi peint dans une carnation très pâle. Si l'homme échange un regard avec son amie en restant positionné de face, celle-ci est représentée de profil. La connotation négative attribuée durant le Moyen Âge, aux personnages de profil,

[1389] DURRIEU Paul, « Manuscrits d'Espagne remarquable par leurs peintures », dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 54, Paris, 1893, p. 266
[1390] *Ibid*., p. 267

se mesure ici à travers la condamnation d'un acte licencieux commis par la dame et auquel l'homme consent. L'ardeur avec laquelle cette figure féminine étreint son compagnon n'est d'ailleurs pas sans rappeler les actes transgressifs des prostituées. Une telle observation renvoi donc à un nouveau questionnement à propos de l'identité véritable de cette « dame » peinte. Deux autres personnages sont peints aux côtés du couple. Une servante vêtue d'une robe bleue place le bonnet sur la tête du baigneur, tandis qu'un jeune noble habillé d'un pourpoint vert, lève son verre à la santé des fornicateurs. Sur le bord supérieur droit du registre émerge la figure d'une sainte qui tient dans sa main gauche la palme des martyrs. Chaque folio du calendrier contient la représentation du signe astrologique concerné par le mois. La sainte du mois d'Août pourrait donc incarner le signe de la Vierge. L'apparition de cette figure céleste et vertueuse, contraste avec la scène de débauche accomplie au sein de la cuve.

Le rapprochement pictural entre le thème du bain et celui des plaisirs de la table, est également observable sur la miniature d'un imprimé du *Compost et calendrier des bergers*, conservé à la bibliothèque municipale d'Angers sous la cote SA 3390. Le livre, produit à Paris en 1493, est une compilation morale qui s'inspire de traités tels que *Le Livre des propriétés des choses* de Barthélémy l'Anglais. Le calendrier s'inspire du savoir des bergers et s'inscrit dans une tradition astrologique et astronomique. Il utilise le cycle solaire computiste de vingt-huit ans et se termine par des diagrammes d'éclipses[1391].La miniature située au fol. 71 de l'imprimé est divisée en deux registres [Figure 128 (comparative)]. À droite, se déploie une scène de bain courtoise, au milieu d'une prairie printanière. Au premier plan, deux amants se tiennent nus dans une cuve, sous un dais de tissu rouge. Une table couverte de vaisselle, est dressée devant eux. Près du couple, un musicien accompagne leurs plaisirs d'eau et de chère en jouant de la bombarde, instrument à vent propice à l'intimité amoureuse. À l'arrière-plan, figure un deuxième couple constitué d'un joueur de luth et de sa dame. Le registre de gauche est consacré à l'apparition de Vénus nue et dont le sexe est caché par une étoile. Elle est entourée de certains emblèmes présidant son influence cosmogonique, tels que la branche, le Taureau, la Balance et la lune, astre associé au féminin qu'elle tient dans sa main gauche. La présence de la déesse honore les activités courtoises et ludiques, mentionnées par le texte : « *Pour ce voudra dancer faute/ I ouer aux eschez et aux tab/ Et estre longuement à table, parler manger boire bon vin/ Tant que soit yure soir et matin/ Aymera dames et tours beaux* ». Si la figure de Vénus incite les couples à prendre plaisirs de toute sorte, y compris ceux du bain et de la table dans un même

[1391] RIBEMONT Bernard, « Calendrier des bergers, préface de Max Engammare », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 2008, mis en ligne le 20 novembre 2008, Disponible sur : http://journals.openedition.org/crm/10543

temps, la miniature des *Heures de Charles Quint* véhicule un avertissement moral. Les deux registres placés en opposition justifient du bon et du mauvais usage de l'eau. Le détournement de la pratique purificatrice du bain pour des activités luxurieuses, risque de précipiter l'âme du pêcheur en Enfer. Le bon chrétien doit faire acte de bienfaisance. En utilisant l'eau pour laver et soigner les miséreux, il œuvre également pour son propre Salut.
L'association des thématiques du bain et de la table constitue une imagerie galante, voire licencieuse, qui se développe à la fin du Moyen Âge, sur les décors peints des calendriers et des livres liturgiques. Le couple échange des plaisirs condamnés par la morale chrétienne, mais aussi intégrés aux codes visuels du bonheur courtois. Les initiatives, féminine ou masculine, sont consenties et les corps, unis dans un même rapport à la nudité. Avec le partage du repas, le bain qui lave guérit ou séduit, introduit une démarche sociale civilisatrice. Les amants figurés à cette activité, deviennent alors tous deux acteurs et sujets de la représentation.

L'image du couple dans un bain privé est-elle moins répréhensible que les scènes d'étuves publiques? Dès le XII^{e} siècle en Occident, les établissements de bain disposent d'une réglementation stricte préconisant la séparation des sexes, ainsi que des horaires différents attribués aux hommes ou aux femmes. Il est également déconseillé de ne pas être nu lorsque l'on se lave avec des personnes du même sexe[1392]. Au Moyen Âge tardif cependant, de nombreux établissements sont associés à des lieux de prostitution. De même,
si le bain privé est encouragé, la nudité n'y est pas davantage permise. La représentation des amants au bain qui affichent leur corps nus, reflète moins une réalité sociale qu'un imaginaire intime, parfois joint d'un discours moral. L'interprétation visuelle d'un récit contenant une scène de bain, peut être révélatrice d'une gestuelle similaire chez le couple [Figures 125 et 126]. Ces caractères formels rendent tangible une prise de parole associée à un dialogue textuel, et participent à la codification d'un rituel amoureux. Aux XIV^{e} et XV^{e} siècle, le thème du bain se pérennise sur le décor des livres liturgiques. Les figurations des plaisirs du bain et de la tables ont parfois désignées répréhensibles par le concepteur des images, en raison de leur caractère licencieux. L'attitude du couple de pécheurs est également influencée par certaines figures mythologiques, parmi lesquelles Vénus est la plus indiquée.
L'importance accordée aux amants représentés au centre de la composition ou d'un registre [Figures 126 et 127] est aussi soulignée par un motif destiné à les rassembler (tel que l'arbre).

[1392] DUERR Hans Peter, BODIN Véronique, *Nudité et pudeur : Le mythe du processus de civilisation*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 34

L'absence de différenciation des corpus nus [Figure 125], instaure une ambiguïté sexuelle, mais aussi une égalité supplémentaire entre féminin et masculin. Une telle concordance dispense-t-elle néanmoins du voyeurisme porté sur celle avec qui l'homme partage sa toilette ? Lorsque les amants n'effectuent pas les mêmes gestes, l'homme consent aux agissements de sa compagne (baiser et étreinte), au moins d'un point de vue visuel. Mise en valeur par la blancheur de sa carnation, la dame s'implique dans l'exploration de préliminaires, où l'eau en tant qu'élément féminin[1393], devient source de plaisir.

II- Exhibition et contemplation du corps féminin : de l'évocation du péché à la morale liturgique

Loué et désiré dans la poésie des troubadours, le corps de la dame idéale revêt des critères que certains auteurs ne manquent de qualifier. Bernard de Ventadour souhaite ainsi caresser et serrer contre lui le « *cors blanc, gras et le* »[1394] (le corps blanc, doux et bien en chair) de son amie. Dans *Dompna, puois de mo no.us cal*, Bertrand de Born exprime également son admiration pour le jeune corps bien droit de dame Audiart, qu'il désire tenir nu dans ses bras : « *Son adreichnou cors prezan,/ De que par a la veguda/ La fassa bon tenernuda* »[1395]. Ce *cors* idéal répond à des attributs physiques moins réalistes que laudatifs. Il se doit d'être, entre autres, bel (beau), gras (en chair), blanc, drech (droit), fresc (frais), gran (élancé), novel (jeune) et ric (précieux)[1396].

Cette vision mythifiée et codifiée du corps féminin s'oppose à celle que les théologiens, influencés par la médecine galénique, perpétuent à l'égard des femmes. Une telle approche justifie, en effet, l'infériorité féminine par une similitude inversée des organes féminins par rapport à ceux de l'homme. Pour Thomas d'Aquin, la femme n'est également qu'un *mas occasionatus*, un mâle inachevé, seulement nécessaire à la procréation et au salut du peuple de Dieu. L'apport encyclopédique du savoir anatomique au XIII^{e} siècle, permet néanmoins l'ouverture d'un regard plus naturaliste sur le corps. La justification des plaisirs corporels est alors propagée par des œuvres littéraires telles que le *Roman de la Rose*[1397].

[1393] GRODET MATHILDE « L'eau et le sang : Bains délicieux, bains périlleux dans quelques récits des XII^{e} et XIII^{e} siècles »,*op.cit*., p. 89-90
[1394] Bernard de Ventadour, XVIII, v. 36
[1395] Bertrand de Born, *Dompna, puois de mo no.us cal*, VII, v. 48 à v. 50
[1396] RIBEMONT Bernard, *Le corps et ses énigmes au Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1993, p. 15 et p. 23
[1397] VINCENT CASSY Mireille, « Corps », dans GAUVARD Claude, DE LIBERA Alain, ZINK Michel (dir.), *Dictionnaire du Moyen Age*, *op.cit*., p. 347

Les récits poétiques et allégoriques de la fin du Moyen Âge perpétuent les caractéristiques idéales que les troubadours attribuaient au corps féminin. Le corps jeune, blanc et charnu de la dame aimée est aussi mis en scène sur de nombreux manuscrits enluminés, parfois en fonction de son rôle textuel.

Cette étude autour du corps féminin s'intéresse à sa mise en situation visuelle, ainsi qu'au regard qui lui est adressé. Il s'agit d'analyser les images du corps nu de la femme inconsciente, en tant qu'objet de désir masculin, puis de la confronter au corps périssable de la reine morte, dans un livre d'Heures de 1455.

1) L'image du candaulisme ou la monstration du féminin-objet

Au cours du Moyen Âge, la fascination du corps féminin communiquée par la littérature profane, façonne une pensée sensuelle qu'il serait tentant de nommer « érotique », si le terme n'avait été créé au milieu du XVI^{e} siècle[1398]. La tradition médiévale considère la *luxuria* associée à l'espace corporel. Sa présence n'est pas uniquement concentrée sur les parties basses comme le ventre et les organes génitaux. Elle est aussi diffuse à travers divers organes moteurs de l'activité sensorielle, telle que les yeux qui regardent avec désir de possibles objets de plaisir, les oreilles, la bouche ou encore les mains par lesquelles surviennent des actes impudiques. La luxure est le seul vice qui se serve des cinq sens et le corps, qui assure le soutien de ses manifestations, en subit des conséquences parfois pathologiques[1399].

Le regard devenu ressort du voyeurisme sous l'emprise de la luxure, est relaté dans un épisode du *De casibus virorum illustrium* de Boccace. Ce recueil de cinquante-six biographies mythologiques et historiques, est écrit entre 1355 et 1360. Il comprend cent-soixante-quatorze chapitres, regroupés sur neuf livres. Certains noms ont pu être ajoutés lors de la seconde rédaction de l'ouvrage, achevée en 1374. Boccace prend pour exemple des personnages de condition sociale éminente et les expose aux maux de l'humanité. Il cherche à prouver que nul, aussi grand soit-il, n'échappe au couperet de la Fortune.[1400] La description du corpus, à visée morale, remonte aux origines de l'humanité et s'achève à l'époque contemporaine de l'auteur.L'œuvre est traduite en français par Laurent Premierfait sous le titre *Des cas des nobles hommes et femmes*. Elle fait l'objet de deux éditions dédiées à Jean 1er de Berry, l'une produite

[1398] DE LA CROIX Arnaud, *L'érotisme au Moyen Âge : Le corps, le désir, l'amour*, Paris, éditions Tallandier, 2003, p. 11

[1399] CASAGRANDE Carla, VECCHIO Silvana, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 234

[1400] MARTIN Henry, *Le Boccace de Jean sans Peur Des cas des nobles hommes et femmes : reproduction des cent cinquante miniatures du manuscrit 5193 de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Bruxelles, G. van Oest& Cie, 1911, p. 7

en 1400 et l'autre en 1409. L'auteur y condamne les vices des rois et des princes de son temps, en particulier la convoitise du pouvoir et la luxure.[1401]Les questions du Bon Gouvernement sont au centre de ses traductions. Celles du *De Casibus* et du *Décameron* sont donc semées de mises en garde adressées aux princes lecteurs et commanditaires.

Des cas des nobles hommes et femmes présente, au Livre II, un vingtième chapitre consacré au cas du roi Candaule. Ce souverain semi-légendaire de Lydie, règne vers le VIII[e] siècle av. J.-C.. Les raisons de son assassinat dépendent d'un péché licencieux de voyeurisme. Candaule est marié à la reine Nyssia, réputée pour sa grande beauté. L'auteur ne manque pas de rappeler que « *Kandalus avoit une femme moult, gente et belle, et laquelle il amoit* »[1402]. Le roi a pour ami son officier de la garde, Gygès à qui il loue les grâces de son épouse. Tandis que cette dernière est assoupie dans sa chambre, il convint l'homme de venir contempler son corps afin d'en éprouver la beauté : « *Si appellaGigès* […] *et lui montra* […] *toutes les parties de sa femme la royne* […] *Le royfist a Gigès cette démonstrance de la femme afin que il congneust la beauté de la royne plus par la veoir des yeulx* ».Gigès tombe amoureux de la reine à l'instant où il découvre son corps de ses yeux. Guidé par le désir et la convoitise, il finira par occire le roi Candaule : « *Après que Gigès eut vue* […] *la beauté de la royne, il en amoura de elle* [et fut gagné de] *luxure* ». Plus tard, il « *occit le roy Kandalus* ».

L'instant où le roi Candaule révèle son épouse à Gigès est figuré dans quelques-unes des nombreuses copies de l'œuvre, réalisées au XV[e] siècle. Parmi ces manuscrits, apparaît un riche volume produit à Paris entre 1450 et 1475, le Ms. Fr. 127 conservé à la Bibliothèque nationale de France. Il contient une interprétation de la scène de voyeurisme au fol. 62v [Figure 129]. La miniature est placée sous une rubrique bleue rappelant que : « *le XXe chapitre contient les cas d'aucuns nobles maleureux et commence en latin kandalus* ».

Les personnages apparaissent dans la chambre royale, décorée de tentures rouge et or, ainsi que de boiseries. Un lit recouvert d'un drap rose pâle occupe une grande partie de la composition. Une femme est représentée dessus, endormie et tournée vers le lecteur-spectateur. Elle maintient sa tête d'une main et garde les yeux clos, une attitude de sommeil. Son corps est grand, blanc et bien en chair. Dotée d'une petite poitrine et d'un ventre généreux, l'épouse de Candaule arbore également une longue chevelure blonde qui retombe librement sur ses flancs. La beauté de la femme médiévale, idéalisée par la poésie de la *fin'amor*, s'incarne dans la figure d'une reine antique, dont la posture alanguie témoigne d'une nonchalance séductrice. Derrière

[1401] BOZZOLO Carla, « La conception du pouvoir chez Laurent de Premierfait », dans*Préludes à la Renaissance, op.cit.*, p. 195

[1402] Paris, BnF, Ms. Fr. 226, f. 56v

elle, apparaissent Candaule et Gigès. Ces derniers se sont déjà fortement approchés du lit. Le roi, coiffé d'un chapeau bleu, désigne son épouse avec l'index de sa main gauche. À ses côtés, Gigès semble marquer sa surprise en levant sa main droite, paume ouverte. Si les gestes des deux hommes indiquent une réaction face au corps féminin, leurs regards basculent à l'opposé de celui-ci. Les yeux masculins ne sont pas directement posés sur la chair blanche de la reine, pour autant le roi et son officier ont largement pénétré l'espace intime de la chambre. Cette intrusion non consentie est en partie liée au viol, et relève de la transgression[1403]. La reine nue aux cheveux libres renvoie à une incarnation de la luxure dans sa corruption originelle ainsi qu'à l'image d'Eve[1404]. Elle apparaît néanmoins endormie et donc inconsciente du désir qu'elle suscite malgré elle. Le texte condamne ici la pratique luxurieuse du voyeurisme et plus précisément celle du « candaulisme », selon laquelle un homme éprouve une fascination sexuelle en offrant sa femme à la vue d'autres hommes. Candaule mourra d'ailleurs sous les coups de l'homme qu'il a entraîné dans son vice. L'image fixe quant à elle l'instant charnel où le corps féminin est déployé en avant de la composition. La femme devenue objet de la convoitise masculine, conduit à sa chute le roi épris de luxure. Cette représentation séductrice fonctionne également comme une mise en garde adressée au lecteur à propos du danger qu'une telle pratique ferait encourir à son âme.

2) Le désir détraqué de Pygmalion

Le *topos* de la dame aimée et associée à un objet de désir trouve également une place éminente dans une œuvre allégorique telle que le *Roman de la Rose*. La fin du récit met en évidence l'appétence charnelle du narrateur en détournant l'euphémisme courtois au profit d'un langage de la sensualité[1405].

La dernière partie de l'œuvre revient également sur l'histoire du sculpteur Pygmalion du vers 20821 au vers 21246. Habitué à sculpter des figures de bois sur divers supports, Pygmalion décide un jour de créer un portrait pour son plaisir. Il fabrique alors une statue d'ivoire qu'il rend « *si plaisant et si gente/ Qu'el sambloit bele riens qui vive* »[1406]. Même Hélène ou Lavinie

[1403] ROLLAND-PERRIN Myriam , « Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen Âge », *op.cit*., p. 240-241

[1404] LEVY-GIRES Noëlle, « Se coiffer au Moyen Age ou l'impossible pudeur », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, p. 279 à 290

[1405] FOEHR-JANSSENS Yasmina, « *Pour une littérature du derrière : licence du corps féminin et stratégie du sens dans les trois premiers récits des Cent Nouvelles Nouvelles* » MÜHLETHALER Jean-Claude, BILLOTTE Denis, *"Riens ne m'est seur que la chose incertaine", op.cit.*, p. 289

[1406] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, *op.cit*., p. 1076, v. 20832-20833.

ne peuvent la surpasser en beauté. Stupéfait de sa création, le sculpteur se rend compte « *K'amours en ses roisiaus le lace* »[1407].Il est aussitôt désespéré d'aimer une « *ymage sourde et mue/ Qui ne se crosle ne ne mue* »[1408] et qui ne lui accordera nulle merci. Un tel amour ne saurait être le fait de Nature. Il se compare alors à Narcisse mais se réjouit de pouvoir, contrairement à lui, enlacer et embrasser sa statue : « *Car, quant je vueill, a ceste vois/ Et la preng et l'acolle et baise* »[1409].Il évoque ensuite ceux qui aiment une dame sans jamais obtenir d'elle un baiser, et déplore de ne pouvoir espérer, comme eux, un futur consentement. Son amie reste malheureusement raide et sa bouche devient glacée lorsqu'il l'embrasse : « *Je truis m'amie autressi roide/ Comme est uns pels et aussi froide ;/ Et quant pour li baisier i touche,/ Toute me refredist la bouche* »[1410]. Il tombe à genoux et pleure, mais elle ne perçoit rien de sa peine (v. 20923). Il décide alors de la vêtir de robes somptueuses, de fourrures et de bijoux, puis lui passe aux doigts des anneaux pour faire d'elle son épouse[1411]. Il joue de la musique, puis l'embrasse et la bouche dans son lit afin de l'étreindre et de l'embrasser : « *Puis il la rembrace, si la couche/ Entre ses braz dedenz sa couche,/ Et la rebaise et la racole* ». L'auteur glisse ici une appréciation morale selon laquelle il est mal que deux personnages échangent des baisers sans que les baisers ne plaisent aux deux[1412]. Cependant, Pygmalion ne peut s'empêcher de mettre tous ses soins à servir sa statue qui n'est pas moins belle nue que vêtue : « *N'el n'apert pas, quantele est nue,/ Mains bele que s'ele est vestue* »[1413]. Tandis que le pays s'apprête à entrer en fête, Pygmalion se rend au temple de Vénus, afin de trouver un remède à sa passion malheureuse. Il adresse une prière à la déesse de l'amour, la suppliant d'insuffler la vie à sa statue, afin qu'elle devienne son amie. En échange, il renonce à la chasteté : « *Que la bele qui mon cuer amble/ Qui se bien y voire ressamble/ Devienge ma loial amie/ Qui de fame ait cors, ame et vie* »[1414]. Heureuse de voir cet homme prêt à la servir, Vénus envoi une âme à la statue qui devient une dame d'une grande beauté. Lorsque Pygmalion retourne auprès de sa statue, il la trouve vivante et de chair et contemple sa longue chevelure blonde[1415]. Elle lui propose alors son amour puis tous deux s'aiment pleinement.

[1407] *Ibid*., p. 1078, v. 20843.
[1408] *Ibid*., v. 20855 à v. 20857.
[1409] *Ibid*., p. 1080, v. 20887 à v. 20889.
[1410] *Ibid*., v. 20907 à v. 20910.
[1411] « *Bele douce, ci vous espous/ Et deviengvostres et vous moie* », *Ibid*., p. 1086, v. 21018-21019.
[1412] « *Mais ce n'est pas de bonne escole/ Quant .ij. personnes s'entrebaisent/ Et li baisier as .ij. ne plaisent !* » *Ibid*., p. 1088, v. 21063 à v. 21068.
[1413] *Ibid*., v. 21075-21076.
[1414] *Ibid*., p. 1090, v. 21101 à v. 21104.
[1415] « *Si il debaille la char nue/ Et voit les biaus crins blondoianz/ Comme ondes ensambleondoians* », *Ibid*., p. 1092, v. 21138 à v. 21140.

Le Ms. Douce 195 conservé à la bibliothèque bodléienne d'Oxford contient sept miniatures interprétant visuellement l'histoire de Pygmalion. Elles sont l'œuvre de Robinet Testard, qui enlumine le programme du manuscrit à Cognac, vers 1498. L'image située au fol. 151 figure l'instant où Pygmalion tente d'étreinte et d'embrasser sa statue, qui n'est pas encore animée de vie [Figure 130]. La miniature précède une rubrique rouge qui indique comment « *Pygmalion la couche en son lit* ». La scène se déroule dans un intérieur noble, ornée de boiseries et percée d'une fenêtre à meneau. L'imposant lit couvert d'un drap rouge, sur lequel est couchée la statue, occupe une grande partie de la composition. Pygmalion est vêtu de son habit de sculpteur. Il porte à sa taille un tablier et une ceinture sur laquelle il a fixé ses outils. Penché au-dessus du lit, il étreint fermement le corps féminin qui demeure rigide sous son action. La statue a ici l'apparence d'un cadavre enveloppé d'un linceul. Seul son visage aux yeux clos et sa poitrine émergent du drap. Le voile entourant sa tête évoque également une figure virginale. Ces parties visibles arborent une pâleur presque grisâtre, qui donne l'impression d'observer un corps mort davantage qu'une statue qui attend d'être animée de vie. Contrairement au corps bien en chair de l'épouse de Candaule, qui appelle le lecteur-spectateur au même désir voyeur qu'éprouve le roi et son officier [Figure 129], celui de la statue semble prêt à rejoindre le tombeau. Pygmalion éprouve amour et appétence charnelle pour une ymage. Sa fascination est cependant différente de celle que vit Machaut envers le portrait de sa dame. Le poète prie et vénère une statue qu'il sait être la projection de son amie véritable [Figure 113]. Le sculpteur tente, quant à lui, de faire l'amour à une statue, dont il ne peut espérer une réponse. Malgré tout, il partage avec Candaule la fascination pour l'image séductrice d'une femme insaisissable. Selon Michael Camille, les outils dépassant du tablier sont significatifs du désir incontrôlé de Pygmalion pour son image inanimée. Au Moyen Âge, ce personnage antique incarne le problème de la convoitise charnelle détraquée, celle d'un artiste qui a créé sa propre amie[1416].Ce désir malade est accentué, dans l'image, par la présence du drap blanc qui offre l'illusion d'un corps mort abusé. Le voile couvrant les cheveux de la statue évoque davantage une dimension virginale, puisque la dame est intacte dans sa création. En ajoutant le linceul à son interprétation de l'épisode textuel, Robinet Testard met subtilement en scène la transgression sexuelle. Le corps inconscient et rigide de la statue féminine est un objet de désir masculin, le désir de son créateur, auquel il ne peut se dérober. Le visage aux traits fins et la poitrine ferme sont les seuls attributs physiques permettant d'accorder à l'image un espoir de vie et de la distinguer d'un cadavre en proie au dépérissement.

[1416] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 148 à p.150

3) Le corps de la reine morte : la beauté périssable mise en scène dans une nouvelle imagerie de dévotion

La considération visuelle du corps féminin dans les livres liturgiques, oscille entre une mise en valeur lors de scène courtoises associées aux miniatures des calendriers, et dénonciation morale, lorsque ces mêmes scènes produisent une nudité licencieuse. La nudité féminine n'est cependant pas toujours affaire de luxure ou de sauvagerie. Au Moyen Âge tardif, certains livres d'Heures contiennent des enluminures interprétant les prières de l'office des morts. Les scènes de funérailles côtoient les images de corps morts nus et allongés. Ces figures, prêtes à rejoindre la tombe, affichent une nudité positive, identique à celle d'Adam et Eve avant la faute. Un livre d'Heures exécuté vers 1455 pour le duc Pierre II de Bretagne[1417], contient plusieurs miniatures et représentations marginales autour de ce thème. Le manuscrit latin, conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote Ms. Lat. 1159, est produit à Nantes, certainement par un copiste et un atelier d'artistes évoluant dans l'entourage de Pierre II de Bretagne. Les fol. 90 à 98 sont consacrés aux litanies et prières de l'office des morts, à l'usage de Nantes. Cette partie du volume, qui succède aux Psaumes de la pénitence, présente un feuillet enluminé au fol. 98. La miniature, située en haut de la page, montre une scène d'enterrement [Figure 131].Un cortège s'est rassemblé dans le cimetière d'une ville. Au premier plan, deux fossoyeurs mettent en terre le corps du mort, entièrement recouvert d'un linceul. L'image de ce corps renvoi à l'idée d'une chair corruptible évoquant la dimension éphémère de l'existence humaine, par opposition à la spiritualité éternelle. Les fossoyeurs sont précédés de trois clercs qui dispensent les derniers sacrements. L'un d'eux tient entre ses mains le livre de l'office des morts et récite une prière pour le salut de l'âme du défunt. Les marges du feuillet sont constituées d'un riche décor de fleurs printanières et d'entrelacs végétaux. Une scène historiée est peinte sur la bordure inférieure de la page [Figure 131(a)]. Elle se déroule également dans un cimetière, cette fois-ci clôturé par une palissade en bois. Sur la partie droite de la composition, la Mort est représentée sous la forme d'un cadavre au visage squelettique. Armée d'une faux, elle frappe un jeune homme. Ce dernier est vêtu selon la mode masculine nobiliaire des années 1450. Il porte un pourpoint bleu, passé au-dessus de collants rose et arbore un chapeau de feutre noir. Le mouvement de ses mains trahit la surprise, celle d'être fauché vif dans la fleur de l'âge. Au

[1417] L'écu armorié du duc, plain d'hermine, est représenté parfois en bannière (ff. 23, 27v, 50, 74v, 80, 164v) comme signe de ralliement ou en forme d'écu de tournoi (ff. 27v, 168), rappelant le rôle du tournoi dans les jeux politiques et diplomatiques à la cour de Bretagne. : DE MERINDOL Christian, « Le livre peint à la fin du Moyen Âge, support privilégié d'une politique dynastique, familiale ou personnelle : Les *Miracles de Notre-Dame* (B. N., n. a. fr. 24541) et le *Livre d'heures de Pierre II de Bretagne* (B. N., lat. 1159) », dans ORNATO Monique, PONS Nicole (dir.), *Pratiques de la culture écrite en France au XV^e siècle*, *op.cit.*, p. 510-511

centre de la composition, dans le prolongement d'une croix de pierre, le corps nu d'une femme repose sur l'herbe. Une couronne se détache de sa tête. Libéré de ses attaches corporelles, l'âme s'élève au-dessus du visage de la défunte. Son apparence somatomorphe est celle d'un petit corps nu, pur de tout péché. Cette lecture visuelle montre une tentative de corporéiser le spirituel, qui perdure depuis le haut Moyen Âge[1418].L'âme, encouragée par un ange, s'apprête à rejoindre Dieu. Perché sur la palissade, un démon armé d'un crochet, tente néanmoins de retenir l'esprit. Le corps de la reine défunte est représenté amaigri. La poitrine, marqueur de féminité, a tout simplement été gommée, pour mettre en avant le creusement des côtes. La reine morte partage avec la statue de Pygmalion, une même rigidité des membres inférieurs [Figure 130]. En revanche, la pâleur de la défunte conjugue davantage avec une teinte verdâtre, annonciatrice de putréfaction. La main gauche de la reine est également posée sur son sexe, dans un dernier geste de pudeur figé. Ce geste dissimulant la nudité peut évoquer l'idée du pardon accordé au pêcheur. A côté du corps, un fossoyeur creuse une fosse. Son regard est levé vers la mort et sa nouvelle victime. Les nombreuses images de mort peuplant les livres d'Heures au Moyen Âge tardif, varient en fonction de la période et du lieu. Au début du XV^{e} siècle à Paris, la veillée et la messe des morts sont davantage privilégiées. Vers le milieu du XV^{e} siècle, la thématique de l'inhumation prédomine[1419]. L'essor d'une telle imagerie va également de pair avec la pratique de la *Devotio moderna*. Cette nouvelle conception de la spiritualité développe une réflexion autour du corps pêcheur, enveloppe périssable de l'âme immortelle. La récitation quotidienne des prières contenues dans livres d'Heures et les Psautiers, permet de préparer son trépas et d'œuvrer pour le salut de son âme[1420]. La destinée humaine et la décomposition physique poussées au réalisme macabre, sont autant d'images fréquemment évoquées par Jean Gerson ou Eustache Deschamps dans son *Livret de la fragilité humaine*[1421].

L'homme frappé par la Mort, apparaît dans une autre enluminure marginale, située au fol. 18 du volume. La scène, à caractère courtois, montre une dame en train d'offrir une guirlande de fleurs au jeune noble. Tandis qu'il s'apprête à mourir, l'homme adresse ici un dernier regard au corps de la reine morte. La couronne se détache de la tête du cadavre, comme pour signifier l'impuissance des grands à combattre la mort. Ce livre d'Heures étant destiné au représentant

[1418] BASCHET Jérôme, *Corps et âmes : une histoire de la personne au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 84

[1419]ALEXANDRE-BIDON Danièle, « Images du cimetière chrétien au Moyen-Âge », dans *Archéologie du cimetière chrétien. Actes du 2e colloque ARCHEA (Orléans 29 septembre-1er octobre 1994)*, Tours, Fédération pour l'édition de la Revue archéologique du Centre de la France, 1996, p. 81

[1420] TABURET-DELAHAYE Élisabeth (dir.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI*, *op.cit*., p. 245 à p. 252

[1421] Le Ms. Fr. 20029 conservé à la Bibliothèque nationale de France contient, au fol. 15, la représentation d'un cadavre allongé sur un tombeau. Le corps, amaigrit et en état de décomposition, devient la proie des vers, des rats et des batraciens.

d'une noble famille bretonne, il contient plusieurs images à visée morale. L'enluminure marginale qui clôt l'office des morts au fol. 98, désigne l'impermanence du pouvoir terrestre et de la jeunesse livrée aux plaisirs courtois.
Le corps de la reine défunte n'est pas montré comme un objet de convoitise. Débarrassé de ses attributs féminins, il arbore une maigreur similaire à celle de la Mort figurée. Le jeune noble semble observer la reine, tandis qu'il est frappé au cœur. Ce regard n'est pas celui du désir, cependant. Il paraît davantage guidé par le manche de la faux, manipulée par la Mort. Selon la formule du *Memento mori*, l'homme adonné aux joies vaines est ainsi informé, au moment de son trépas, de la décrépitude qui rongera bientôt son corps mortel.

Un jeune corps blanc, un ventre charnu, des petits seins et un visage encadré de longs cheveux blonds. Tel est le portrait d'une féminité idéale qui a moins pour but de peindre la réalité que de mettre en avant un sujet capable de provoquer des sentiments[1422].Ce discours masculin de beauté perdure au Moyen Âge tardif, à travers de nombreux écrits littéraires. Dans son virelai *Sui je, sui je, sui je belle ?*, Eustache Deschamps décrit le physique d'une jeune fille de quinze ans, conforme aux canons de beauté médiévaux[1423].
L'image de la dame endormie et révélée dans sa nudité, appelle le regard masculin. En fonction du contexte de représentation, cette attention oscille entre le voyeurisme, la convoitise charnelle et la conscience de la mort.
Le lit sur lequel la dame est couchée, occupe une grande partie de la composition. Que son corps soit bien en chair [Figure 129], ou rigide [Figure 130], la figure désirée est inconsciente de l'action des hommes qui l'entoure. Afin d'interpréter justement la transgression émanant des épisodes textuels, certains artistes ont recourt à des choix supplémentaires. La scène de « candaulisme » est renforcée par la représentation d'une intrusion. La mise en opposition de certains objets (le linceul face aux outils de sculpteur), appuie la condamnation d'une dérive sexuelle.
Cette image séductrice appelle également à une mise en garde. Le dévoilement d'un corps nu et inconscient confronte parfois le lecteur-spectateur au souvenir de la mort et du dépérissement physique qu'elle entraîne. Le corps sans vie de la statue que Pygmalion tente d'abuser, arbore un doux visage et des seins fermes. Il n'en demeure pas moins autant rigide que le corps de la reine morte [Figures 130 et 131]. La défunte, que l'âme vient de quitter, est cependant plus

[1422] VERDON Jean, *La femme au Moyen Âge*, Paris, éditions Gisserot, 1999, p. 13
[1423] Il parle ainsi de sa « *bouche vermeillette* », de sa « *blanche gorgette* », de son « *dur sein et haut assis* » ou encore de ses « *Cuisses et gambes bien faites* », Œuvres complètes d'Eustache Deschamps, éd. Auguste Queux de Saint-Hilaire, t. 4, Paris, Librairie Firmin Didot, 1878, p. 8 à 10

maigre et a perdu les attributs de sa féminité. Son corps, jadis blanc et désirable, a revêtu une teinte verdâtre, annonciatrice de putréfaction [Figure 131]. La façon dont la reine cache son sexe en signe de pudeur, semble rappeler la prise conscience des premiers parents sur leur faute, le plus souvent assimilée à la concupiscence charnelle. Selon Jean-Claude Schmitt, cette réaction peut être tenue pour le geste fondateur de la condition humaine[1424]. Le regard que le jeune homme mourant adresse au cadavre, annonce son prochain devenir. La beauté royale et le pouvoir dont elle est garante, sont aussi éphémères que les plaisirs courtois de la jeunesse. Conscient du caractère périssable de cette matérialité, le lecteur peut alors davantage se tourner vers la spiritualité.

Voluptueuse endormie ou ymage aux yeux clos, la dame devient un corps vulnérable face aux assauts masculins, mais demeure aussi un inaccessible objet de désir.

III- Nudité et suggestion de la nudité, du coït adultère à l'union licite

Durant la période médiévale, l'Église considère le corps féminin comme idéalement vierge et enclos. Ce corps comporte néanmoins des fissures, la bouche et le sexe, qui deviennent sources de péchés[1425]. Pour les médecins médiévaux, héritiers des enseignements du *Canon* d'Avicenne, le corps de la femme ressemble à celui de l'homme, à cela près que l'instrument féminin dispose d'une structure inverse. Les suiveurs d'Hippocrate ou de Galien considèrent la femme de tempérament froid et humide. Isidore de Séville rappelle cependant qu'elle est aussi plus chaude que l'homme, le terme « *femme* » venant de « *feu* », ici celui de la concupiscence. Les parties génitales de la femme réceptrice sont donc considérées plus chaude, et en conséquence, plus dangereuses pour l'homme. Ce dernier est tenté de se vider de sa substance et ainsi, de son énergie vitale[1426]. Les Pères de l'Église acceptent la sexualité dans le cadre du mariage, à condition qu'elle soit raisonnée. Selon Thomas d'Aquin, si les rapports conjugaux sont licites, le plaisir que l'on ressent l'est également. Au début du XV^{e} siècle, le théologien Jean Gerson justifie l'acte charnel, estimant que « *la foy et la beauté du sacrement du mariage excusent ceste œuvre de pechié* »[1427]. Pour de nombreux clercs cependant, l'union des époux suscite, malgré tout, un désir sexuel qui apporte la souillure[1428]. La *copula carnalis* est certes

[1424] SCHMITT Jean-Claude, « Corps et âme », dans LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, BARTHELEMY Dominique (dir.), *Dictionnaire Raisonné de l'Occident Médiéval, op.cit.*, p. 237
[1425] VERDON Jean, *La femme au Moyen Âge*, op.cit., p. 12
[1426] RIBEMONT Bernard, *Sexe et amour au Moyen Âge*, p. 134
[1427] Jean Gerson, *Œuvres complètes*, tome 7, éd. Palémon GLORIEUX, Paris, éditions Desclée, 1960-1973, p. 853
[1428] VERDON Jean, *Le plaisir au Moyen Age, op.cit*., p. 89

admise comme nécessaire à la procréation, mais l'homme qui aime trop ardemment sa femme peut être tenu coupable d'adultère. Voilà pourquoi, il est préconisé aux époux de se limiter aux relations nocturnes et d'éviter la nudité[1429]. Le péché d'adultère est sévèrement puni, en raison de l'atteinte qu'il porte aux bases de l'institution matrimoniale et du désordre social qu'il engendre. La femme, considérée plus sujette au désir, fait figure de tentatrice dans le jeu des relations extraconjugales. À la fin du Moyen Âge, le crime d'adultère est réputé essentiellement féminin, à environ 80% même, selon les lettres de rémission du règne de Charles VI[1430]. En marge de certains interdits sociaux, l'imaginaire courtois prône un art d'aimer où les stratégies amoureuses des femmes sont à l'honneur. La littérature chevaleresque et les récits allégoriques érigent les amants adultères en héros. Les étapes de leur rapprochement, aboutissant sur l'acte charnel, font l'objet de développements narratifs qui précèdent le temps des sentences morales et des punitions mortelles. Les miniatures interprétant ces unions sexuelles, mettent en scène des corps révélés dans leur nudité ou des suggestions plus transgressives. Observer le corps féminin par le prisme de l'acte adultère, permet de comprendre les codes visuels qui président à certaines postures jugées illicites. Quel rôle l'amante joue-t-elle au sein de cette imagerie de transgression ?

Pour tenter d'y répondre, nous nous pencherons tout d'abord sur les représentations de la trahison amoureuse, appelant une nudité féminine suggérée. Puis, nous analyserons le coït adultère, autour du thème des amants surpris, que nous confronterons ensuite aux motifs du bon coït.

1) La suggestion de la nudité féminine, motif du péché d'infidélité

a) L'infortune de Nicostrate

Dans le cadre même du mariage, le plaisir est jugé excessif lorsqu'il devient une fin en soi. Le désir et l'amour doivent rester ordonnés, dans un seul but de procréation. Au-delà de ces restrictions, le coït est considéré fragile, voire impétueux, et peut donner lieu à des rapports extraconjugaux[1431]. En droit romain, l'adultère est surtout définit comme la relation sexuelle entre une femme mariée et un homme qui n'est pas son époux. Le délit s'inscrit donc, en termes juridiques, comme un acte d'atteinte à l'honneur du mari trompé, ainsi qu'à l'ensemble de sa

[1429] ROSSIAUD Jacques, « Sexualité », *op.cit*., p. 1070
[1430] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 204
[1431] La classification des trois types de coït conjugal (le coït licite, fragile et impétueux) provient du manuel pour confesseurs de Thomas de Chobham : CASAGRANDE Carla, VECCHIO Silvana, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge, op.cit*., p. 266 à p. 269

famille[1432]. Bien que la luxure soit décrite au Moyen Âge en tant que vice essentiellement masculin, elle est aussi provoquée par les femmes. Ces dernières apparaissent d'ailleurs dans la littérature comme principales instigatrices et objet de la luxure des hommes[1433]. Le *Décaméron*, grande « comédie humaine » de Boccace, ne manque pas d'aborder le cas de l'adultère. Parmi les cent nouvelles contées par le groupe des nobles demoiselles et jeunes gens florentins, celles des journées VII et VIII contiennent de nombreuses histoires d'amour. Ces récits sont l'illustration de pratiques humaines qui rivalisent d'acuité pour fomenter des tromperies et autres *beffe* (tours), conformes aux canons de la littérature médiévale[1434]. Un exemple de stratégies amoureuses, se trouve dans la neuvième nouvelle de la septième journée. Sous l'égide d'un Dionée désigné roi, le jeune Pamphile conte l'histoire de Lidia, épouse de Nicostrate et de ses amours adultères. Avant de débuter, il informe ses auditeurs de la nature du sujet abordé, celui d'une femme « *qui eut la Fortune plus que la raison et la prudence avec elle* »[1435]. Voilà pourquoi il ne conseille à aucun de marcher sur ses traces. Le récit se déroule dans la cité antique d'Argos. Le noble Nicostrate est un homme d'âge déjà avancé, lorsqu'il prend pour épouse Lidia, « *une femme de haut rang, ne manquant ni de beauté, ni d'audace* »[1436]. Parmi leurs serviteurs se trouve Pirro, un jeune homme agréable, beau et avenant de sa personne. Lidia s'éprend de ce dernier et fait appel à Lusca, une suivante, qu'elle envoi auprès de Pirro pour le convaincre d'accepter son amour[1437]. La femme de chambre se heurte en premier lieu au refus du jeune homme qui, pour rien au monde, n'accepterait de commettre un tel outrage envers son seigneur. Ayant appris la nouvelle, l'épouse de Nicostrate ne souhaite rien d'autre que mourir, mais missionne de nouveau Lusca auprès de Pirro, quelques jours plus tard. Cette fois-ci, la suivante flatte l'égo du jeune homme en lui soulignant : « *la gloire que représente* […] *le fait d'être aimé plus qu'aucun autre par une telle femme, si noble, si belle !* »[1438]. Puis, elle remet en question la loyauté de Nicostrate en une situation inverse : « *Tu crois peut être que, si tu avais une belle femme, une mère, une fille ou une sœur qui plaise à Nicostrato, il se poserait la question au nom de cette loyauté que tu veux respecter par égard pour lui dans les rapports avec sa femme* ? »[1439]. Pirro accepte l'amour de Lidia mais pose trois conditions, trois épreuves

[1432] VERDON Laure, « La course des amants adultères », *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 31 | 2008, mis en ligne le 07 décembre 2012, Disponible sur : http://journals.openedition.org/rives/2803
[1433] CASAGRANDE Carla, VECCHIO Silvana, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 239-240
[1434] Boccace, *Le Décameron illustré par l'auteur et les peintures de son époque*, *op.cit.*, p. 12
[1435] *Ibid.*, p. 457
[1436] *Ibid.*
[1437] Lidia justifie à Lusca sa recherche du plaisir et la volonté de ne pas sombrer, si jeune, dans le malheur : « *J'ai décidé, puisque la Fortune n'a pas fait mon bonheur en me donnant un si vieux mari, de ne pas être l'artisan de mon propre malheur en négligeant la quête de mon plaisir et de mon salut* »., *Ibid.*, p. 457-458
[1438] *Ibid.*, p. 458
[1439] *Ibid.*

qu'elle doit relever, afin de prouver sa bonne foi. Il demande : « *qu'elle tue en présence de Nicostrato son excellent épervier* », puis qu'elle lui « e*nvoi une petite touffe de poils de la barbe de Nicostrato* », et enfin, « *une dent de celui-ci, l'une des plus saines* »[1440]. Quelques jours plus tard, Lidia montre à Pirro les preuves de son amour en commençant par jeter contre le mur et aux yeux de tous, l'épervier cher au cœur de son époux[1441]. Plus tard, elle arrache une touffe de la barbe de Nicostrate, dans un moment de tendresse feint. Enfin, elle parvient à arracher une dent saine à son mari, en prétextant qu'elle est cariée. Une fois les preuves en possession de Pirro, Lidia prétend être souffrante, et se fait emmener dans le jardin par Nicostrate et celui qu'elle désire. Tous trois prennent place sous un poirier et Lidia demande à Pirro de monter dans les branches lui cueillir un fruit. La stratégie des amants se met alors en place. Du haut de l'arbre, le jeune serviteur s'exclame de voir le seigneur et son épouse s'adonner à des activités charnelles[1442]. Nicostrate s'étonne et assure à Pirro qu'il divague, mais ce dernier le persuade que le poirier est ensorcelé, ce qui pique la curiosité du seigneur : « *Bon, eh bien ! Je veux voir si ce poirier est ensorcelé et s'il est vrai que d'en haut on voit des choses étranges !* »[1443]. Dès que Nicostrate arrive en haut de l'arbre, « *Pirro et la dame s'en donne*[nt] *à cœur joie* »[1444]. Le seigneur accuse aussitôt sa femme d'infidélité, mais Lidia dément : « M*ais nous sommes là assis, tout bonnement* »[1445]. Quand Nicostrate rejoint le sol, les amants se rassoient comme si de rien n'était. Il est alors conclu que le poirier est seul responsable de ce mirage. Lidia s'emporte d'avoir été accusée par Nicostrate d'infidélité et Pirro fini par couper le poirier à la hache. Désormais persuadé de l'honnêteté de son épouse, le seigneur bafoué rentre au palais. L'endroit abritera désormais « *bien souvent les ébats de Pirro et Lidia, et leur plaisir réciproque* »[1446].

Vers 1430, le Maître de Fastolf livre son interprétation de la nouvelle traduite par Laurent de Premerfait, au fol. 204v du Ms. Fr. 239 (Paris, BnF) [Figure 132]. La miniature précède une rubrique rouge mentionnant : « *cy apres s'ensuit au long le compte de la LXIXe nouvelle comptee par pamphile sur la VIIe journee dont dionee est roy* ». La scène se déroule dans une prairie vallonnée et plantée d'arbres à l'arrière plan. Au premier plan, la partie gauche de

[1440] *Ibid.*
[1441] Elle se défend de son acte en prétendant que son mari la délaisse et préfère partir chasser à l'épervier : « … *dès que pointe le soleil, Nicostrato se lève, enfourche son cheval et, l'épervier au poing, il se dirige vers les plaines pour le voir voler, et moi, telle que vous me voyez, je reste seule et inconsolée dans mon lit* » : *Ibid.*, p. 459
[1442] « *Si vraiment le désir vous en prend, vous avez pour cela de si belles chambres, que n'allez-vous y faire ce genre de choses ? Ce serait plus convenable que de le faire en ma présence !* », *Ibid.*, p. 460
[1443] *Ibid.*, p. 462
[1444] *Ibid.*
[1445] *Ibid.*
[1446] *Ibid.*

l'image est occupée par un jardin clos, ceint de murailles crénelées. Un couple y est représenté couché et enlacé. L'homme, habillé d'un pourpoint rouge doublé de fourrure est positionné sur une dame vêtue d'une robe jaune et coiffée de cornettes. À l'extérieur des murs du jardin, un homme surprend le couple. Sa mise apparaît aussi riche que celle des amants. Bien que la nouvelle se déroule dans la cité antique d'Argos, les trois personnages mis en scène arborent des habits fidèles à la mode aristocratique, en vigueur lors de la confection du manuscrit. Le statut social inférieur de Pirro semble avoir été même balayé par l'artiste. Noblement vêtu, le jeune homme est couché sur l'épouse de son seigneur, qui l'accueille volontiers entre ses jambes. Les amants s'adonnent ici à un simulacre de coït. Le fait qu'ils aient conservé leurs vêtements n'est en rien significatif d'un acte prude et bon. Le couple est couché à même le sol, loin du lit recommandé dans le cadre des rapports[1447]. L'étoffe de la robe féminine est également retroussée. Ainsi, les cuisses de la dame sont offertes à la vue de son amant, du mari trompé et du lecteur-spectateur. Ces motifs de transgression sont révélateurs d'un acte intime et adultère devenu public, et développent un contre-modèle des relations sexuelles. Le poirier, vecteur du subterfuge des amants, reste absent de l'image. Le mur d'enceinte du jardin les préserve du monde extérieur, mais n'empêche guère Nicostrate de surprendre leur intimité. Le mari abusé présente la paume de sa main droite ouverte, en direction du couple. L'index de sa main gauche levé indique également une prise de parole. Ses mots ne semblent néanmoins parvenir jusqu'à son épouse et son serviteur. Il constate seulement l'adultère dont il est victime, en dehors d'un espace clos qui lui est interdit. La dame apparaît dans le texte, en tant qu'initiatrice de la liaison. Elle devient ici actrice de l'union, tandis qu'elle saisit le bras de son amant pour le rapprocher d'elle. La chair blanche de ses cuisses ainsi révélée, instaure une suggestion charnelle, un dévoilement du corps peint pour montrer le désordre engendré par le péché d'infidélité.

b) Morgue face aux amants du Val Sans Retour

Si le stratagème des amants fonctionne parfois pour tromper durablement un époux naïf, d'autres figures de la littérature médiévale ne se laissent guère duper et usent de moyens cruels pour punir les fautifs. Dans certains récits arthuriens, la nature abritant les unions illicites, se referme comme un piège autour des mauvais chevaliers et de leurs maîtresses. Le *Lancelot en prose* contient plusieurs épisodes centrés autour du personnage de Morgain ou Morgue. Demi-sœur du roi Arthur, elle reçoit les enseignements magiques de Merlin, ce qui lui vaut le surnom

[1447] BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, JOLIVET Vincent, *Image et transgression au Moyen Âge, op.cit.*, p. 50

de « fée ». Chez le personnage de Morgue, le lien organique unit les notions d'amour et d'incarcération[1448]. Le désir peut être la conséquence du piège ou sa cause, comme dans l'épisode du Val sans Retour. Les aventures de Lancelot et des chevaliers au Val sont relatées entre les chapitres XXI et XXV du tome 1 de l'édition d'Alexandre Micha. Le récit en prose se concentre tout d'abord sur un échange entre Galescalain, duc de Clarence, et son hôte vavasseur. Ce dernier le met en garde à propos de la Douloureuse Tour de Caradoc et du Val sans retour : « […] *come cil est apelés Vals sans Retor, por ce que onques chevaliers n'en issi, et la Tor a non Dolerose por les grans anuis qui i sont avenu, que nus chevaliers n'i entre ki n'i muire* »[1449]. Le discours du vavasseur se poursuit au chapitre XXII, entièrement consacré à l'histoire du Val. Les aventures du duc de Clarence sont donc interrompues pour la description d'un lieu enchanté et de ses origines. Cet intermède, hors du temps de la fiction, fonctionne comme un surplus narratif. Cette « aventure-histoire », telle que la définit Annie Combes, échappe en partie aux contraintes posées par le déroulement des évènements[1450]. Le Val sans retour est également appelé « *Vals as Faus Amans* ». Les origines de cet endroit enchanté proviennent de Morgue au temps où « *ele avoit un chevalier amé molt* »[1451]. Mais ce chevalier « *amoit une damoisele plus de li, qui molt estoit de grant bialté* »[1452]. Un jour, le chevalier et la dame se retrouvent « *en cel val, kar c'estoit uns des plus delitables lieus del monde* »[1453]. À cet instant, Morgue les surprend « *ensamble tos provés* »[1454] et en éprouve une grande douleur. Elle répand alors « *par tot le val son enchantement en tel manière que jamais chevaliers n'i entrast* »[1455] n'en sortit et serait condamné à y rester s'il a failli en amour. Depuis vingt-deux ans, « *si n'i entra onques chevaliers qui amast ne qui eust amé qui n'i remansist, et si avoit ceste prisons esté* »[1456]. Ce Val est pour eux sans retour », mais « *s'il avenoit chose que chevaliers i entrast qui par amors n'amast ne n'eust amé, il s'en porroit issir sans damage* »[1457]. Le narrateur revient ensuite sur la description du val « *grans et parfons et* […] *avironés de totes pars de grans tertres et haus, si estoit plains d'erbe vert, grant et espesse* »[1458], et où s'élève au centre, une fontaine belle et claire. L'endroit est clos d'une « *merveillose fermeure* », une

[1448] VALETTE Jean-René, *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, éditions Honoré Champion, 1998, p. 266
[1449] MICHA Alexandre, *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, tome I, *op.cit.*, chap. XXI, § 13, p. 272
[1450] COMBES Annie, *Les voies de l'aventure, op.cit.,* p. 396 et 449
[1451] MICHA Alexandre, *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, tome I, *op.cit.*, chap. XXII, § 2, p. 275
[1452] *Ibid.*
[1453] *Ibid.*, p. 276
[1454] *Ibid.*, § 3
[1455] *Ibid.*
[1456] *Ibid.*, § 4
[1457] *Ibid.*, p. 277
[1458] *Ibid.*, § 5

frontière magique qui retiendra jusqu'à deux cent cinquante-trois chevaliers avec leurs maitresses. Après avoir entendu le récit du vavasseur, Galescalain se rend dans le val où il termine prisonnier (chap. XXIII). Seul un chevalier au cœur doux et humble qui n'aura jamais failli en amour est capable de délivrer les infortunés. Ce chevalier n'est autre Lancelot, qui libère toute la population captive du Val, avant d'être, à son tour, endormi et séquestré par Morgue (chap. XXIV).

La section narrative consacrée aux origines du Val sans retour, trouve son interprétation visuelle dans le Ms. Fr. 111 conservé à la Bibliothèque nationale de France. Ce riche volume enluminé à Poitiers vers 1480 et destiné au grand veneur Yvon du Fou, contient une copie du *Lancelot en prose,* entre les fol. 1 et 236. La miniature située au fol. 109, amorce l'histoire du Val [Figure 133]. Elle suit une rubrique rouge mentionnant : « *cy fine le comte de luy et de ses avantures* ». La scène se déroule dans une prairie fleurie entourée de collines rocailleuses. Le paysage est également planté de nombreux arbres en fleurs, évocateurs d'un espace forestier, lieu privilégié de l'amour morganien[1459]. À droite de la composition figure Morgue, habillée d'une robe brune ornée de motifs et dont la haute taille est maintenue par une ceinture bleue. Elle arbore également une coiffe à cornettes, complétée d'un voile. L'enchanteresse écarte les mains pour manifester son désarroi. Elle vient, en effet, de surprendre le chevalier qu'elle aime dans les bras d'une autre. Le couple est représenté sur la partie gauche de l'image, couché sur l'herbe et enlacé. La dame est vêtue d'une robe rouge vif, le rouge de la passion amoureuse, qui fait écho au vermillon de ses lèvres. La coiffe enserrant les cheveux blonds de la demoiselle est également ornée d'un voile blanc. Le chevalier se tient couché sur elle. Il a délaissé son armure pour un vêtement noble ; un long pourpoint matelassé bleu, complété d'un chapeau noir. Si le couple ne s'adonne pas directement au coït, il le mime bel et bien. L'arbre situé devant les amants semble même réunir leur corps de manière évocatrice. Le tissu blanc que la dame porte sous l'étoffe rouge de sa robe, est largement retroussé. Il offre la vue d'une jambe blanche, légèrement pliée afin d'accueillir le corps masculin. Cette suggestion de la chair féminine, quoique discrète, est un marqueur de transgression. La dame apparaît dans une posture similaire à celle de l'épouse infidèle du *Décaméron* [Figure 132]. Contrairement à cette dernière, la demoiselle n'est pas prise en flagrant délit d'adultère, mais séduit l'homme en lui révélant la pâle carnation de sa chair. Comme Nicostrate, Morgue observe le couple avec cette même impuissance provoquée par l'étonnement. Les retrouvailles du chevalier et de la demoiselle au cœur du Val, sont bien mentionnées dans l'histoire. En revanche, le récit fait peu mention d'une

[1459] VALETTE Jean-René, *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, *op.cit.*, p. 397

telle étreinte passionnée. C'est pourtant en surprenant le couple enlacé que Morgue jettera sur les lieux son enchantement coercitif. Pour l'heure, elle apparaît désarmée face au pouvoir de séduction qu'exerce sa rivale aux atours vermeils. Cette dernière accueille le chevalier entre ses jambes, tout en enlaçant son corps pour le rapprocher du sien. Par ce geste, elle demeure actrice de l'échange intime.

La cuisse de la demoiselle est d'un blanc similaire à celui de son étoffe. Le linge blanc, directement associé au rouge vif de la robe, rappelle la métaphore du sang versé sur le drap immaculé. Cette alliance évoque autant la défloration que l'union sexuelle interdite[1460].

La chair féminine suggérée par l'étoffe retroussée, fonctionne comme un motif de désordre, parfois absent du texte décrivant la passion interdite des amants. Le simulacre de coït effectué hors du lit dédié à l'acte procréateur, accentue une transgression à laquelle la dame est partie prenante.

2) L'image du corps féminin confronté aux représentations de coït illicite

a) L'union de Mars et Vénus, entre adultère et désordre

La représentation de l'acte sexuel licite, où la nudité des partenaires est dissimulée sous un drap, est déjà considérée au Moyen Âge comme une image proche de l'irrévérence[1461]. Le plus souvent, la figuration de corps fortement enlacés qui outrepassent la distance tolérée durant l'acte, appartient au registre visuel des mauvais rapports, et par extension, de l'adultère. De nombreux couples illicites parsèment la littérature médiévale. Il s'agit parfois de personnages principaux d'un récit, développant une idylle au fil des épisodes, ou encore de figures mentionnées par allégorie, afin d'enrichir la portée d'un discours. Jean de Meun a plusieurs fois recours à ce second procédé dans la deuxième partie du *Roman de la Rose*. L'exemple du couple adultère mythologique, formé par Mars et Vénus, y est évoqué à deux reprises ; lors du discours de la Vieille (v. 13844 à v. 13872), puis lorsque l'auteur énumère les pouvoirs d'illusion des différents types de miroirs (v. 18065 à v. 18133). L'histoire de l'adultère commis par Vénus envers son époux Vulcain, débute donc au moment où la Vieille, instruit Bel Accueil sur l'art de jouer la comédie pour ensorceler son ami. La dame doit, en effet, «… *souspirer/ Et soi par samblant aïrer* »[1462], accuser son ami de la trahir et d'être appelée malheureuse « *Quant ele*

[1460] DERRIEN Eve, *Rouge et blanc : symboles dans le roman médiéval*, p. 51, Disponible sur : https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/extraits/454579-27261-34981.pdf

[1461] BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, JOLIVET Vincent, *Image et transgression au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 48 à 50

[1462] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, *op.cit.*, p. 732, v. 13827-13828.

aime sanz estre amee ! ». Le jeune homme, tout affolé, s'imagine alors qu'elle lui est loyale et plus jalouse que Vulcain ne l'a été de son épouse Vénus. Le récit de l'adultère commis par la déesse est alors relaté brièvement. Quand Vulcain « […] *l'ot trouvee/ Avoec Mars et prise et prouvee* »[1463], il capture son épouse et le dieu de la guerre, pieds et poings liés, dans des filets d'airain qu'il avait forgés. Il « *Les tenoit andeus enfergiez,/ El gieu d'amours joins et liez,/ Tant les ot li fols espiez* »[1464]. La Vieille dresse ici le portrait du mari jaloux, devenu fou au point de menacer la liberté de sa femme. Elle précise d'ailleurs que « […] *cil a mout pou de savoir/ Qui seuls cuide sa fame avoir* »[1465]. Vulcain fait venir les dieux en hâte mais ceux-ci font la fête en apercevant le couple adultère et « *De la biauté Venus s'esmurent* »[1466]. La Vieille justifie même le choix de Vénus à prendre Vulcain pour amant « *Car Vulcanus si laiz estoit/ Et si charbonnez de sa forge/ Par mains et par piez et par gorge,/ Que pour riens Venus ne l'amast/ Combien que mari le clamast* »[1467]. La dernière partie de l'œuvre revient, plus tard, sur les circonstances dans lesquelles « *Mars et Venus qui ja pris furent/ Ensamble ou lit ou il se jurent* »[1468]. S'ils avaient pu se regarder dans un miroir incliné vers l'intérieur de leur couche, « *Ja ne fussent pris ne liez* »[1469] par les mailles du filet de Vulcain. Ce dernier n'aurait jamais pris sur le fait leur adultère. Jean de Meun conclut l'exemple en rappelant la nature rusée des femmes. Vénus, qui est d'autant plus habile en sa qualité de déesse de l'amour, aurait ainsi pu « *Par quelques cavillacions,/* […] *controuvast autre achaison/ Pour coi Mars vint en sa maison* »[1470].

Parmi les nombreuses copies enluminées du *Roman de la Rose*, le Ms. Egerton 881 conservé à la British Library de Londres, contient une interprétation visuelle de l'adultère commis par Mars et Vénus. Sur ce manuscrit, produit à Paris en 1380, la miniature du fol. 141v montre l'union charnelle du couple [Figure 134]. Des brins de vigneture dorés émergent des angles, à l'extérieur de l'image. Le fond ornemental de la composition présente une alternance de carreaux bleu et or, à motifs fleurdelisés. Le lit des amants occupe tout l'espace au premier plan de la miniature. Les amants y figurent entièrement nus, leurs corps enlacés et à peine dissimulés au niveau du sexe par les couvertures. Mars étreint vigoureusement son aimée. Cette dernière, coiffée de tremplettes et positionnée sous son amant, lui rend une même passion. Ils ne semblent pas avoir remarqué la présence de Vulcain qui approche du lit, armé d'un gourdin. Le visage

[1463] *Ibid*., p. 734, v. 13845-13846.
[1464] *Ibid*., v. 13848 à v. 13850.
[1465] *Ibid*., v. 13855-13856.
[1466] *Ibid*., v. 13860.
[1467] *Ibid*., v. 13868 à v. 13872.
[1468] *Ibid*., p. 940, v. 18065- 18066.
[1469] *Ibid*., v. 18071.
[1470] *Ibid*., p. 942 à 944, v. 18118 à v. 18120.

du dieu forgeron révèle des traits grossiers qui accentuent sa laideur. Il manifeste sa stupéfaction face à la découverte de l'adultère en présentant la paume de sa main droite ouverte, bras replié. Le gourdin qu'il brandit de façon menaçante au-dessus de son épaule, caractérise l'imagerie du jaloux molestant son épouse. Ce type de représentation est visible sur d'autres manuscrits du *Roman de la Rose*, comme au fol. 61v du Ms. Fr. 1560 ou au fol. 62v du Ms. Fr. 380 (Paris, BnF). La figure négative de ce mari violent apparaît également sur la miniature issue des *Faits et Dits mémorables* de Valère Maxime, qui montre une dispute entre époux [Figure 73]. Inconscient du danger qui les guette, Vénus et Mars unissent leur corps avec ardeur. Le jeu des regards, les baisers qu'ils partagent et les caresses conjointement empressées, indiquent un plaisir partagé, bien au-delà des frontières du licite[1471]. La figuration du baiser indique d'ailleurs la passion charnelle, proscrite dans le cadre du bon coït. Le lit abritant les amours des deux divinités, présente un enchevêtrement tortueux de drapés, significatif de désordre. Le rouge cramoisi de la couverture repose sur le drap blanc, deux couleurs également réunies sur la robe de la demoiselle du Val [Figure 133] pour évoquer une union interdite. Jean de Meun mentionne à deux reprises l'acte charnel où Vénus est « *Avoec Mars et prise et prouvee* », puis lorsque les amants sont « *Ensamble ou lit ou il se jurent* ». Les deux corps représentés sont presque identiques, réunis et dévoilés dans une nudité sollicitée par l'amour adultère. Le couple se livre ainsi à un même jeu d'étreinte, qui amoindrie la posture dominante de Mars pour évoquer une passion égale.

b) Le coït adultère de Lancelot et Guenièvre : une inversion illicite

L'adultère rythme aussi le cœur des intrigues arthuriennes. Elle instille la joie d'amour, nourrit la colère, provoque des guerres et conduit à de terribles jugements. Reine et chevalier devenus amants reviennent toujours l'un vers l'autre, malgré leurs serments. Le bonheur et les plaisirs charnels auxquels ils se livrent sont souvent entrecoupés, le temps retrouvailles secrètes. Dans les différentes versions de la légende de *Tristan*, le récit est structuré autour des deux Iseut et du rapport sexuel. Marc possède le corps d'Iseut la Blonde sans disposer de son corps. Tristan et Iseut jouissent de l'âme l'un de l'autre sans disposer de leurs corps. Quant à Iseut aux Blanches Mains, elle ne gagne ni le cœur, ni le corps de Tristan[1472]. Les thèmes de l'infidélité et l'adultère redéfinissent sans cesse les évènements de *Mort le Roi Artu*, ce récit composé vers

[1471] BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, JOLIVET Vincent, *Image et transgression au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 60
[1472] CAZENAVE Michel, « L'amour impossible », dans CAZENAVE Michel, POIRION Daniel, STRUBEL Armand, ZINK Michel, *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 91

1230 qui achève le cycle du *Lancelot-Graal*. L'œuvre offre une nouvelle réflexion sur la fin du royaume d'Arthur. Un mois après le retour des héros de la Queste du Graal, Arthur déplore la perte de nombreux chevaliers. Ceux qui survivent ont vieilli, à l'image Lancelot qui ne tarde pourtant pas à retomber dans le péché avec la reine Guenièvre. Frère de Gauvain et ennemi de Lancelot, Agravain souhaite révéler au roi leur relation. Après avoir cru en la trahison de Lancelot, devenu champion de la demoiselle d'Escalot au tournoi de Wincestre, Guenièvre apprend que cette même demoiselle a été retrouvée morte par Gauvain. Une lettre destinée aux chevaliers de la Table Ronde, indique qu'elle meurt d'amour, rejetée par Lancelot[1473]. De son côté, Arthur qui soupçonne toujours le son épouse d'adultère, trouve refuge dans le château de sa sœur Morgue. Cette dernière lui montre les peintures relatant l'histoire des amours entre Guenièvre et Lancelot dans la Salle aux Images. Peu après le retour d'Arthur, Guenièvre empoisonne, par mégarde, Gaheris de Karaheu. Son frère, Mador, se rend à la cour et demande au roi de combattre lors d'un duel judiciaire, ce qui lui permettra de prouver la déloyauté de la reine. Aucun chevalier présent ne se lève pour défendre Guenièvre et devenir son champion. Elle parvient à obtenir le consentement de Bohort mais Lancelot le devance et vainc Mador au cours du duel. Guenièvre est acquittée et reprend sa liaison avec Lancelot. Ils « *s'en demenerent si tres folement que tuit li pluseur de la cort lo roi Artur s'en aperçurent veraiement, et mes sire Gauvains meïsmes le sot tout apertement* »[1474]. Arthur surprend une conversation entre Gauvain et ses frères au sujet de la reine et du chevalier. Il les questionne mais tous partent, à l'exception d'Agravain. Sous la menace du roi, le chevalier annonce la traîtrise de Lancelot et « *Guinievre* […] *que il a coneüe charnelment* »[1475]. Arthur décide d'envoyer Agravain surprendre les amants pour exercer sa vengeance[1476]. Agravain suggère d'organiser une chasse et d'exclure Lancelot qui « *s'en ira jesir tantost avuec la roïne* »[1477]. Le moment venu, des hommes d'armes prendront le couple en flagrant délit d'adultère. Comme prévu, Lancelot est exclu par le roi de la partie de chasse. Il reçoit alors une lettre de la reine qui lui demande de se rendre auprès d'elle. Bohort déconseille au chevalier d'accepter, mais Lancelot se à la tour où l'attend Guenièvre. À cet instant, Agravain est caché tout près, en « *grant compaignie de chevaliers* »[1478]. Il leur demande ensuite de surprendre Lancelot au moment où il sera « *tot nu*

[1473] FRAPPIER Jean, *Etude sur La Mort le Roi Artu, roman du XIII^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 1972, p. 12
[1474] *La Mort du roi Arthur*, éd. HULT David F., Paris, Livre de Poche, 2009, p. 456, X., § 15
[1475] *Ibid*., p. 460, § 18
[1476] « *Se je n'en preg venjance tele come l'en doit prendre de traïtor et de desloial, ge ne quier jamés a nul jor de ma vie porter corone* »., *Ibid*., p. 462, § 19
[1477] *Ibid*., p. 466, § 21
[1478] *Ibid*., p. 476, § 27

et desarmé »[1479]. Lorsque Lancelot pénètre dans la chambre, il barricade la porte derrière lui, puis il « *se deschauça maintenant et despoilla et se coucha avuec la roïne* »[1480]. Ils demeurent quelques instant ensemble, avant que les chevaliers d'Agravain ne parviennent jusqu'à eux. Ils trouvent la porte barricadée et tentent de l'enfoncer. Les amants sautent du lit et « *s'appareillent au meuz que le puent* »[1481]. Epée en main, Lancelot ouvre la porte et s'élance contre Chanaguin, un chevalier ennemi, qu'il tue. Il revêt ensuite l'armure du mort et charge les autres chevaliers qui se retirent aussitôt. De retour auprès de Bohort, il confie ses mésaventures. Son ami lui fait alors part de ses craintes. Arthur sait désormais que sa femme est déshonorée par Lancelot. Il craint que cette dernière incartade n'ait scellé le sort de Guenièvre : « […] *qui por vos sera livree a mort* »[1482].

Le troisième volume du Ms. Fr. 112 (Paris, BnF) présente une copie de *Mort le roi Artu*, du fol. 182 au fol. 233. Ce riche manuscrit, enluminé à Ahun par Evrard d'Espinques vers 1470, est composé d'un riche programme peint, digne du bibliophile averti qu'est Jacques d'Armagnac. La miniature du fol. 203v représente la scène d'union charnelle entre Lancelot et Guenièvre qui précède l'instant de leur découverte [Figure 135]. Elle suit une rubrique rouge indiquant : « *comment lancelot fut trouve couche avecques la royne genievre et se delivra de trente chevaliers qui le vouloient bailler au roy artus pour en prandre vengence* ».

L'image peut être décomposée en deux registres. Celui de gauche montre des appartements de la reine. Celui de droite, plus étroit, figure les évènements se déroulant à l'extérieur de la pièce. À gauche, la scène se déroule dans une chambre richement meublée, dont les ouvertures sont surmontées de gâbles. Un grand lit occupe l'essentiel de la pièce. Il abrite les corps nus de Lancelot et Guenièvre. Au premier abord, la représentation semble pourtant respecter les codes visuels du bon rapport. Les partenaires portent une coiffe. Celle de l'homme rappelle la volonté procréatrice de garder le sperme au chaud durant l'acte. Quant à celle de la dame, elle souligne, d'ordinaire, sa condition de femme mariée. Les corps nus sont aussi pudiquement dissimulés sous les draps. Néanmoins, l'association chromatique des draps blancs et la couverture rouge, est, une nouvelle fois, révélatrice d'une passion illicite. Un dais rouge, figuré au-dessus du couple, renvoi également à une métaphore de la sexualité[1483]. De même, la position adoptée par le couple agit comme un motif de transgression. La dame est, en effet, couchée sur son amant (*mulier super virum*). Cette inversion va à l'encontre des prescriptions médicales et morales

[1479] *Ibid*.
[1480] *Ibid*., § 28
[1481] *Ibid*., p. 478, § 29
[1482] *Ibid*., p. 482, § 33
[1483] ILSLEY SOWLEY Katherine, *op.cit.*, p. 130

voulant que l'homme domine et possède le corps de sa femme, conformément au mode de conjonction de l'espèce[1484]. Ici, l'acte est donc négativement connoté et associé à une dénonciation de l'adultère[1485]. Le registre de droite présente un groupe de chevaliers situés hors de l'espace clos de la chambre. Ce sont les hommes placés sous le commandement d'Agravain, qui s'apprêtent à pénétrer dans la pièce pour surprendre les amants. Les chevaliers demeurent cependant exclus du lieu de l'union charnelle, comme Nicostrate [Figure 132], à la différence qu'ils sont incapables de voir ce qu'il s'y passe. Ce bref instant de répit, figé par Evrard d'Espinques, permet à la reine et à Lancelot de s'aimer encore, yeux clos et bouche contre bouche. Le récit de *Mort le Roi Artu* campe des personnages vieillissants, qu'il s'agisse du roi, de ses chevaliers ou de Guenièvre. Malgré ses cinquante ans, celle-ci préserve son éclatante beauté[1486]. La passion qu'elle soulève manquera de lui causer la mort, et précipitera celle d'autres chevaliers. Après avoir été capturée par Agravain, elle sera condamnée au bûcher et sauvée par Lancelot. Séparée de son amant, elle deviendra objet des convoitises de Mordret, le fils bâtard d'Arthur, qui précipitera la chute du roi dans une dernière bataille. Le personnage de Guenièvre n'est toutefois pas aussi dépendant de l'amour que celui d'Iseut. Elle révèle la force et la sincérité de sa passion, est prête à sacrifier sa vie pour sauver Lancelot lors de sa capture par Agravain et se résigne, plus tard, à abandonner son idylle pour négocier un retour à la paix dans le royaume[1487].

La beauté de la reine est rappelée, dans l'image, par la blancheur encore intacte de son corps et de son visage. Sa posture dominante est certes évocatrice de transgression, elle n'en souligne pas moins le rang supérieur de Guenièvre et le titre de *domina* que celle-ci exerce auprès du chevalier Lancelot.

À l'encontre des comportements sexuels licites préconisés par l'Église dans le cadre du mariage, l'*amor* fait figure de passion irrationnelle et destructrice. L'union adultère ainsi figurée, requiert un certain nombre de codes visuels relatifs au mauvais rapport. L'association du blanc et du rouge sur les draps, la représentation des amants nus, dont les corps se mêlent et se confondent, ainsi que l'inversion des positions homme/femme, sont autant de motifs aptes à suggérer le désordre. Ce contre-modèle du bon coït propose néanmoins un rôle féminin plus égal, voire supérieure à celui de l'amant, en marge du principe moral de soumission.

[1484] LE GOFF Jacques, TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 47
[1485] BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, JOLIVET Vincent, *Image et transgression au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 60
[1486] FRAPPIER Jean, *Etude sur La Mort le Roi Artu, roman du XIII^e siècle*, *op.cit.*, p. 10
[1487] *Ibid.*, p. 331-332

3) La nudité au service de la procréation : codes et motifs du licite

Si l'amour conjugal est considéré licite, il reste également charnel. Cet acte, nécessaire à la procréation, est présenté par l'Église comme une dette conjugale (*debitum conjugale*), que les conjoins se doivent mutuellement. Le coït doit également respecter les interdits du calendrier, mais ne jamais être accompli en dehors de la position du missionnaire, durant les règles, la grossesse ou les relevailles[1488]. Une certaine pensée cléricale insiste cependant sur l'importance du consentement. Selon Saint Thomas, la sexualité suppose un amour réciproque, traduit juridiquement dans le mariage. Au XV^e^ siècle, Denys le Chartreux admet l'amour charnel. Il considère, en effet, que les époux peuvent s'aimer d'un plaisir mutuel, puisque l'acte conjugal est bon[1489]. Après 1450, l'historiographe Jean Mansel traduit la *Vita Christi* de Ludolphe le Chartreux, dans laquelle il prodigue notamment des conseils en matière de bonne conception. Le recueil de dévotion original est composé de cent quatre-vingt-un chapitres, réunis en deux volumes. L'auteur compile les Evangiles et les Actes des apôtres, tout en intégrant les paroles d'autres penseurs chrétiens, tels que Bernard de Clairvaux, Augustin ou le pape Grégoire le Grand. Les chapitres sont composés d'une présentation de l'Histoire Sainte, d'un commentaire et d'une prière finale. La traduction de Jean Mansel se divise en trois parties. Une copie bourguignonne de sa *Vita Christi* est conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal en deux volumes sous la cote ms. 5205-5206. La première partie de l'ouvrage est copiée dans le ms. 5205. Le ms. 5206 contient la deuxième partie consacrée « *au vieulté de condition humaine* », ainsi que la tierche et dernière qui traite de « *la noblesse de la création de l'âme humaine* ». Le manuscrit est copié vers 1490 pour Baudouin de Lannoy, chambellan à la cour de Bourgogne. Il présente, en son entier, pas moins de cinquante miniatures. La troisième partie débute au fol.174v. Elle est introduite par une miniature représentant un couple au lit, placée après la rubrique du folio précédant : « *Cy commence la tierce partie et derreniere de ce present livre, et parle tout premierement de la noblesse de la creation de l'ame humaine par nature et de sa dignité et de sa puissance* » [Figure 136]. La scène se déroule dans la chambre des époux. Le lit à baldaquin où figure le couple, occupe la partie droite de la composition. Les draps et le dais sont tendus d'un tissu bleu marial, évocateur du mariage. Cette couleur, également rivale du rouge, transmet l'idée d'une sexualité contenue, à l'opposée de la passion adultère. L'homme et la femme sont représentés nus, l'un à côté de l'autre. Tous deux portent une coiffe qui indique leurs statuts d'époux et assure une meilleure procréation. L'acte charnel se déroule dans le noir, comme le

[1488] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 180
[1489] VERDON Jean, *L'amour au Moyen Age : La chair, le sexe et le sentiment*, *op.cit.*, p. 35-36

prouve la chandelle éteinte posée sur la table. Il est cependant exclu de montrer ici l'union des époux. Celle-ci est évoquée par un ensemble de codes visuels destinés à rappeler le rôle du divin dans la conception d'un enfant. Le regard de l'homme est dirigé vers le côté opposé de la pièce où vient d'apparaître l'image de la Sainte Trinité ; Dieu trônant à côté du Christ, sous la colombe de l'Esprit Saint. Les figures divines insufflent au couple une âme, dont l'apparence est proche d'un nourrisson. Cette âme supplémentaire s'apprête à rejoindre le corps de la femme. Elle fait écho à la banderole entourant la Sainte Trinité : « *Nous faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance* ». L'épouse s'apprêtant à recevoir l'âme, garde humblement les yeux clos. Elle fait émerger son bras droit des couvertures pour les resserrer pudiquement autour de sa poitrine. Elle évite ainsi de provoquer la volupté de son mari.

Cette « chaste » image de la procréation exclue donc tout contact physique entre les partenaires. Néanmoins, le coït licite est aussi figuré selon des codes précis. Dans le *Roman de la Rose*, Jean de Meun montre qu'aucun être n'échappe à l'amour humain. A travers la bouche de Raison, il fait l'éloge des organes sexuels, les comparants à des « *estrumenz* » aptes « *A soutenir nature humaine* »[1490]. Il introduit également les concepts, plus techniques, d'espèce et de forme. Avec le thème de la forge de Nature, l'auteur se réfère au *topos* aristotélicien, selon lequel la succession ininterrompue des individus assure le maintient de l'espèce. La déesse régit tout ce qui forme l'univers sous la voûte céleste, à savoir les astres, les êtres vivants ou les phénomènes naturels. Une fois « *Dedenz sa forge,* […] *toute s'entente metoit/ A forgier singulieres pieces/ Pour continuer les espieces* »[1491]. En lutte incessante avec Mort, Nature sait que son ennemie ne pourra jamais la poursuivre si rapidement contre son œuvre : « *Car les pieces tant les font vivre/ Que mors ne les puet aconsivre* »[1492]. Cependant, derrière Nature présidant à la naissance des êtres, c'est Dieu lui-même qui souhaite le renouveau de la génération[1493]. Les individus forgés par la déesse sont certes éphémères, il en subsiste toujours pour maintenir le renouvellement de l'espèce[1494].

Les représentations de la forge de Nature laissées par les nombreux manuscrits enluminés du *Roman de la Rose*, sont abordées selon plusieurs thématiques. La déesse apparaît parfois à sa forge, en train de façonner des nourrissons, comme au fol. 140 du Harley 4425 (Londres, British Library). Certains artistes choisissent également de figurer la conception à travers une scène de coït. C'est le cas au fol. 104 du Ms. Fr. 1565 (Paris, BnF), ou au fol. 126 du Ms. Egerton 88

[1490] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, *op.cit.*, p. 386, v. 6957 à v. 6959.
[1491] *Ibid*., p. 834, v. 15899 à v. 15902.
[1492] *Ibid*., v. 15903-15904.
[1493] BADEL Pierre-Yves, *Le Roman de la Rose au XIV^e^ siècle*, *op.cit.*, p. 30
[1494] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, *op.cit.*, p. 835

(Londres, British Library). Il arrive, en revanche, que ces deux thématiques soient associées, offrant une nouvelle interprétation de la scène. Le Ms. 1380 conservé à la bibliothèque de l'Université de Chicago, est une copie parisienne de l'œuvre, datée de 1365. La courte séquence textuelle dédiée à la forge, fait l'objet d'une miniature au fol. 102v [Figure 137]. Elle est précédée d'une rubrique rouge qui indique le début du chapitre dédié à dame Nature : « *Cy commence le VI^e^ chapitre de ce livre, lequel est de dame nature* ». Des brins de vigneture dorés émergent des bords extérieurs de l'image. La composition présente un fond ornemental rouge, orné d'entrelacs dorés. Ce décor est reproduit sur le drap couvrant le lit du couple au premier plan. L'homme et la femme sont figurés nus et enlacés, à demi dissimulés par la couverture. Ils s'étreignent bouche contre bouche, tels des amants adultères [Figure 135], mais cette fois-ci, l'homme domine le corps de sa partenaire. Nature est représentée derrière le lit. Elle a l'apparence d'une dame vêtue d'une cotte bleue. Une couronne est posée sur sa coiffe à *tremplettes* et rappelle le rang éminent qu'elle occupe sur la scène. Equipée d'un marteau qu'elle brandit de la main droite, la déesse forge un nouveau-né auprès du lit. À l'arrière plan, apparaît la forge. Le feu, alimenté par un serviteur, est situé au niveau des sexes des amants, soulignant la passion qui les anime durant l'acte. Le miniaturiste rappelle la vocation première de l'union charnelle, engendrer des héritiers. La deuxième partie du *Roman de la Rose* développe une provocante théorie de l'amour et de la sexualité, éloignée du lyrisme courtois de Guillaume de Lorris. Le thème de la forge de Nature est cependant moins axé sur la recherche du plaisir charnel que la procréation. Si l'auteur ne mentionne guère l'acte sexuel, ni le couple qui s'y adonne, la conception est ici pleinement incarnée par ses acteurs. Sous le regard de la déesse, l'homme et la femme s'impliquent à unir leurs corps nus, animés d'une même volonté. La représentation du coït légitime implique une nudité qui créer parfois une ambigüité sur la façon dont le lecteur-spectateur va observer la scène. L'interprétation du passage d'un texte ayant trait à la procréation, doit dissimuler suffisamment la chair des corps pour ne pas éveiller le voyeurisme et la concupiscence. La mise à distance des partenaires est alors encouragée par les codes visuels du bon rapport. L'apparition de l'âme du nouveau-né sous les traits d'un nourrisson justifie, de même, la pleine fonction de l'acte sexuel, bien éloignée du plaisir adultère.

En dépit des exigences de la morale médicinale, donnant l'exemple d'une femme soumise à l'homme durant le coït, le corps féminin n'est pas toujours effacé des scènes d'union charnelle. La dame exerce un rôle d'autant plus actif dans les représentations à caractère adultère. Le Moyen Âge considère propre à la nature bestiale de l'homme, tout ce qui n'est pas raisonné ou

raisonnable[1495]. La transposition visuelle de l'acte licite étant déjà jugée aux limites de la décence, celle de ses contre-modèles est révélatrice des pulsions humaines, d'un désordre condamnable. Le tiers personnage faisant irruption pour surprendre les amants dans leur refuge intime [Figures 132, 133, 134 et 135], devient malgré lui voyeur, au même titre que le lecteur, observateur de la scène. Le plus souvent, mari trompé ou soupirante délaissée, présentent une main ouverte en signe surprise [Figures 132, 133 et 134]. Il arrive que les intrus soient même tenus à distance du couple par les murailles d'un jardin [Figure 132], ou la porte close d'une chambre [Figure 135]. Certaines figures positives peuvent, en revanche, faire irruption auprès de ceux qui s'unissent pour procréer. La Sainte Trinité insuffle aux chastes époux l'âme d'un futur enfant [Figure 136], et Nature couronnée, forge un nourrisson auprès des futurs parents enlacés [Figure 137]. Ces images de procréation licite incluent parfois une tenue à distance des corps, voire l'absence même de coït physique.

Les représentations de l'acte adultère communiquent, en revanche, plusieurs motifs de transgression. Les corps des amants unis à même le sol reflètent une passion coupable et bestiale [Figures 132 et 133][1496]. Lorsqu'une telle position accompagne une suggestion de la chair féminine, elle s'oppose d'autant plus aux convenances. L'association des couleurs blanche et rouge sur la robe de la dame ou les draps du lit [Figures 133, 134 et 135] désigne également une passion interdite et illicite. Le comble du désordre s'exprime à travers l'inversion des postures homme/femme [Figure 135] et l'union des corps emmêlés [Figure 134], qui crée une confusion entre les sexes.

Les gestes adoptés par le couple adultère ou concepteur sont néanmoins significatifs de réciprocité. Les partenaires s'enlacent [Figures 133, 134 et 137] tout en échangeant parfois un baiser sur la bouche [Figures 135 et 137]. Ce baiser d'amour est le témoignage d'une *dilectio* entre deux individus, un geste par lequel débute une relation et qui s'accompli dans l'union des corps. Ainsi, la dame aimée prend-t-elle une part active à l'ensemble étapes codifiant les degrés d'amour, de la plus rituelle à la plus intime.

Louée pour son esprit et sa force d'âme, la dame de la *fin'amor* est aussi célébrée pour son corps matériel, ce « *Bel cors* » désirable mais douloureusement inaccessible. Selon Pierre Bec, l'amour naît de la contemplation du corps féminin. Néanmoins, la volupté poétique qu'il suscite

[1495] BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, JOLIVET Vincent, *Image et transgression au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 31
[1496] *Ibid*., p. 61

reste diffuse et ne coïncide jamais réellement avec l'expression avouée du plaisir[1497]. La vision du corps, son approche et finalement, l'union souhaitée avec celui-ci, sont relatées dans certains récits chevaleresques et allégoriques. Elles servent également une imagerie plus morale, dénonçant, par ses codes, les transgressions humaines. Au regard de notre étude, il apparaît que le corps féminin et ses attributs de nudité, font l'objet d'une description moins textuelle que visuelle.

De nombreuses images mettent en avant la carnation blanche de la dame, parfois plus prononcée que celle de l'amant [Figures 127, 129, 130, 131, 132, 135]. D'autres attributs physiques tels qu'une petite poitrine [Figures 126, 127, 130] et un ventre arrondi [Figure 129], caractérisent aussi une beauté féminine idéale. Certains éléments suggérés, tels que les cuisses appartenant à la zone inférieure du corps [Figures 132 et 133], apportent une connotation négative, ici celle du péché d'infidélité.

Les situations intimes auxquelles prennent part les amants, révèlent parfois une faible différenciation entre les corps féminin et masculin. Celle-ci est notable sur les représentations du bain [Figure 125], ou du coït adultère mettant en scène des corps mêlés [Figure 134]. Cette absence d'attributs féminins caractéristiques est d'autant plus observable sur le corps trépassé. La reine morte adopte un physique similaire à celui de la Mort, un corps maigre aux cotes creusées, et dénué de poitrine [Figure 131]. La pâleur verdâtre de cette enveloppe sans vie ne reflète plus la beauté idéale mais son impermanence face à la mort. Aussi, la sollicitation de ce corps inerte à des fins sexuelles trahit un désir détraqué [Figure 130].

Le corps féminin mis en image est révélateur de la façon dont la dame ou l'épouse apparait en tant que simple objet du voyeurisme masculin, vectrice de transgression ou actrice des échanges amoureux. Le désordre engendré par les contre-modèles, rend parfois son identité plus ambigüe, entre confusion des genres, construction idéelle et normes idéologiques.

[1497] BEC Pierre, « Le corps et ses ambiguïtés chez Bernard de Ventadour et quelques autres troubadours », dans RIBEMONT Bernard, *Le corps et ses énigmes au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 25



Figure 125 : Caradoc Briébras et Guignier se retrouvant, puis se baignant dans les cuves, Le conte du Graal (première continuation), France (Paris), vers 1330, Paris, BNF, Ms. Fr. 12577, f. 108



Figure 126 : Hermaphrodite et la nymphe à la fontaine Salmacis, L'Epître d'Othéa, Maître de la Cité des Dames et coll., 1410-1414, France (Paris), Londres, British Library, Harley 4431, f. 132v



Figure 127 : Couple au bain, Miniature du mois d'Août, Livre d'Heures dit de Charles Quint, France (Paris), atelier de Jean Poyer, dernier quart du XVe siècle, Madrid, Bibliothèque nationale d'Espagne, Cod. Vitr. 24-3, f. 10v



Figure 127(a) : Couple au bain, Miniature du mois d'Août, Livre d'Heures dit de Charles Quint, France (Paris), atelier de Jean Poyer, dernier quart du XV^{e} siècle, Madrid, Bibliothèque nationale d'Espagne, Cod. Vitr. 24-3, f. 10v (détail)

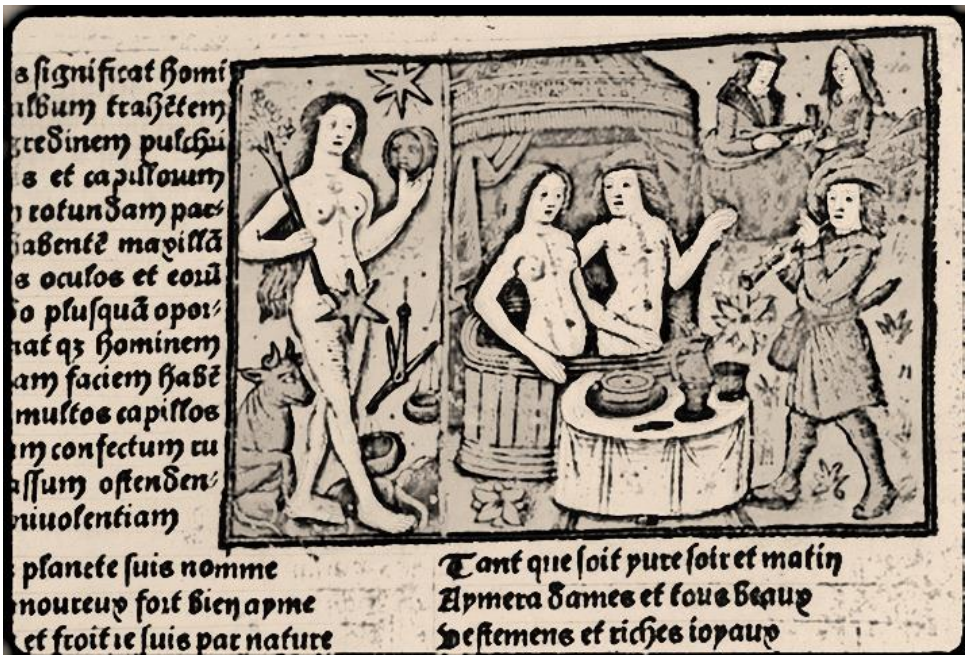


Figure 128 (comparative) : Couple au bain, Compost et calendrier des bergers, France (Paris), 1493, Angers, Bibliothèque Municipale, SA 3390, f. 71

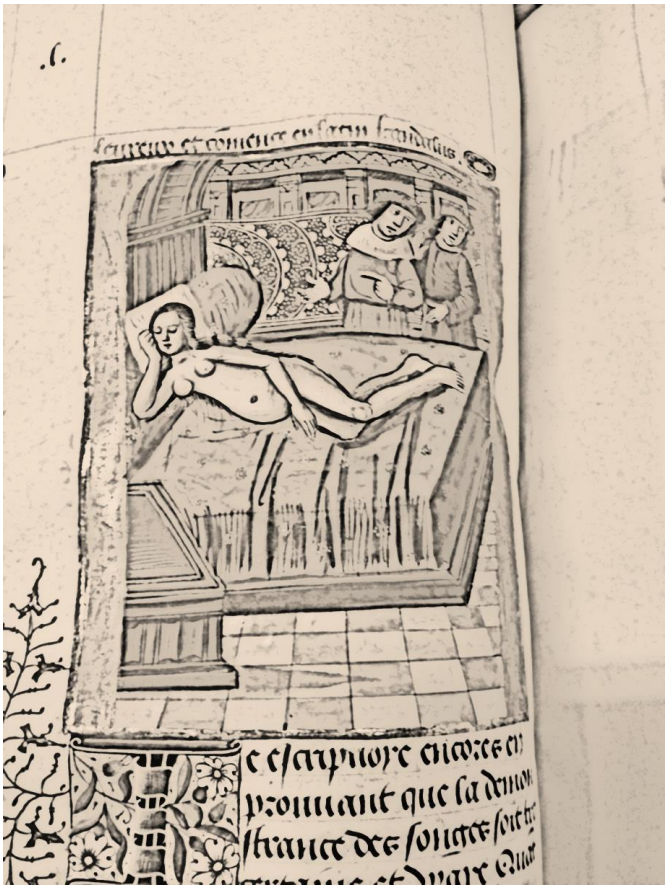


Figure 129 : Candaule montrant son épouse à Gygès, Des cas des nobles hommes et femmes, France (Paris), entre 1450 et 1475, Paris, BNF, Ms. Fr. 127, f. 62v

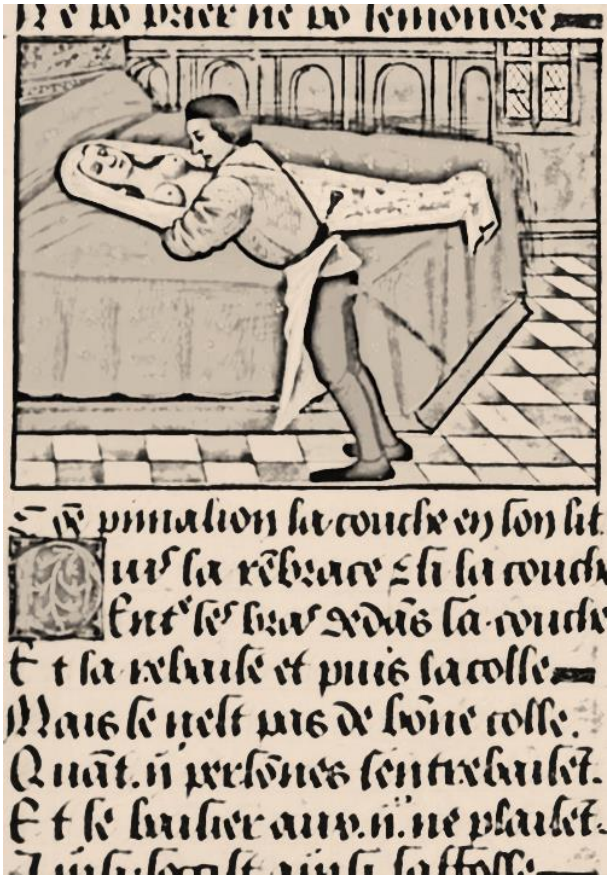


Figure 130 : Pygmalion tentant de faire l'amour avec sa statue, Le Roman de la Rose, Robinet Testard, France (Cognac), vers 1498, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, f. 151



Figure 131 : Scène d'enterrement et bordure historiée, Heures de Pierre II de Bretagne, France (Nantes), 1455-1457, Paris, BNF, Ms. Lat. 1159, f. 98



Figure 131(a) : Bordure historiée : La Mort frappant un homme, la reine étendue morte, Heures de Pierre II de Bretagne, France (Nantes), 1455-1457, Paris, BNF, Ms. Lat. 1159, f. 98 (détail)



Figure 132 : Nicostrate abusé par son épouse, Décameron, Maître de Fastolf, France (Paris), vers 1430, Paris, BNF, Ms. Fr. 239, f. 204v



Figure 133 : Morgane surprenant les amants dans le Val sans retour, Lancelot en prose, France (Poitiers), vers 1480, Paris, BNF, Ms. Fr. 111, f. 109



Figure 134 : Vénus et Mars, surpris par Vulcain, Roman de la Rose, France (Paris), 1380, Londres British Library, Egerton 881, f. 141v

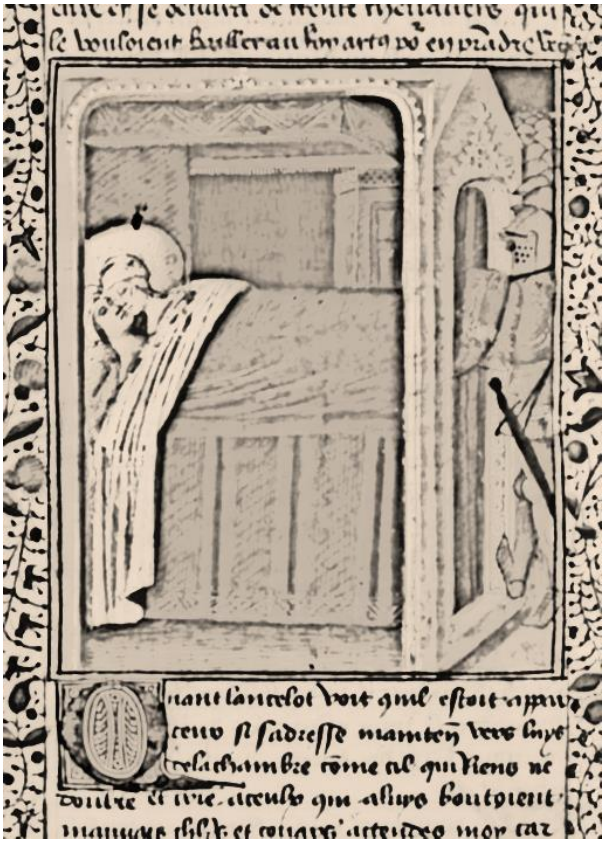


Figure 135 : Lancelot et Guenièvre surpris, Mort le Roi Artu, Evrard d'Espinques, France (Ahun), 1470, Paris BNF, Ms. Fr. 112 (3), f. 203v

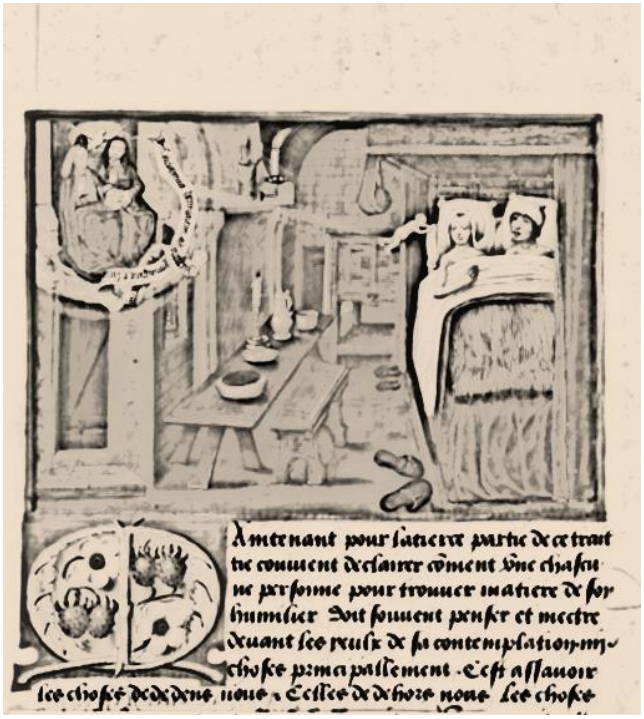


Figure 136 : Les époux s'apprêtant à concevoir, Vita Christi, France (Bourgogne ?), vers 1490, Paris, Arsenal, ms. 5206, f. 174v



Figure 137 : La forge de Nature, Roman de la Rose, France (Paris), 1365, University of Chicago Library, Ms. 1380, f. 102v

Chapitre 10 : LES MÉTAMORPHOSES DE LA DAME

L'image de la dame aimée à la fin du Moyen Âge répond à de nombreux critères visuels qui forgent et reforgent son identité. Depuis le développement des récits allégoriques en langue vulgaire au XIII[e] siècle, de nombreuses personnifications alimentent le mode d'expression désormais privilégié par la littérature courtoise. Ces figures, issues de la mythologie antique, associées au domaine moral des Vices et des Vertus, aux Arts libéraux ou à certains états affectifs, se développent en premier lieu dans le *Roman de la Rose*[1498]. Cet ouvrage inaugural en matière d'allégorie profane, ouvre la voie à un genre littéraire qui s'impose au XIV[e] siècle à travers les écrits de Guillaume de Machaut, Froissart, puis, au XV[e] siècle, avec Alain Chartier, Martin Le Franc ou René d'Anjou. L'allégorie est étroitement liée au principe de « senefiance ». En 1953, Robert Guiette définie cette notion en tant que second terme de symbole mais aussi leçon de morale et de sagesse[1499]. La « senefiance », plus récemment qualifiée par Armand Strubel de sens autre que littéral, plus profond des œuvres, révèle parfois une multiplicité de caractères typologiques ou tropologiques. Au Moyen Âge tardif, l'écriture allégorique se nourrit de thèmes aussi vastes que le voyage ou le débat, ainsi que de métaphores héritées d'une exégèse textuelle, proposant au lecteur de nouveaux supports de méditation[1500]. Parmi les nombreuses personnifications composant les narrations allégoriques, celles qui nous intéressent pour la présente étude, sont constitutives d'un « corps allégorique » mis en image. À la manière de figures archétypales et didactiques, elles deviennent l'incarnation d'idées questionnant les évènements impactant une société donnée, ou le renversement d'une identité sexuelle fictive. Certains lieux de la littérature courtoise, tels que le jardin ou le château d'amour, offrent également au lecteur-spectateur une pluralité d'interprétations. Ces repères, associés à la progression de l'amant-narrateur ou à l'action d'autres figures emblématiques, peuvent également évoquer, dans leur « senefiance », un élément du corps de la dame aimée, voire une partie de son identité. D'autres objets, liés à des personnalités allégoriques et bibliques, transmettent l'expression de vices associés au monde féminin.

Ce dernier chapitre interroge les identités de la jeune fille aimée, de leur description textuelle à leur interprétation visuelle plus ou moins autonome, entre allégorie et métamorphose. Comment les artistes usent-ils de référents visuels pour peindre une « métaphore animée » capable de

[1498] STRUBEL Armand, « Allégorie », dans GAUVARD Claude, DE LIBERA Alain, ZINK Michel (dir.), *Dictionnaire du Moyen Age*, *op.cit*., p. 40

[1499] GUIETTE Robert, « Symbolisme et « Senefiance » au Moyen-âge », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, n°6, p. 114

[1500] STRUBEL Armand, « L'allégorie en littérature : une fatalité ? », dans HECK Christian (dir.), *L'allégorie dans l'art du Moyen âge, op.cit.,* p. 42-43

laisser transparaître l'image de la dame et les émotions extérieures qu'elle suscite, sans entraver la narration ?

Notre corpus sériel de dix-huit miniatures, réalisées entre 1300 et 1500, est complété par huit autres figures comparatives, parfois produites durant les deux premiers quarts du XVI^{e} siècle, mais aussi basées sur d'autres supports tels que les imprimés, la tapisserie ou les objets en ivoire. Pour tâcher de répondre à ces dernières problématiques importantes autour de l'identité de la dame aimée, nous analyserons tout d'abord son insertion idéelle à travers les figurations du corps allégorique et des lieux incarnant la passion amoureuse. Il s'agira ensuite d'étudier les représentations du miroir en tant qu'objet de transgression et medium d'altérité. Enfin, nous examinerons les métamorphoses et personnifications dénotant une absence « physique » de la dame face à ses modèles métaphoriques.

I- Entités sociales et « corps fortifiés » : une autre image de la dame

Aux XIVe et XVe siècles, le répertoire visuel de l'allégorie profane puise son inspiration dans la littérature et les références bibliques. Les nombreuses allégories, parfois disséminées comme métaphores poétiques des Psaumes ou principe des paraboles évangéliques, occupent une place centrale dans un texte tel que le *Cantique des Cantiques*[1501]. Le chant développe le thème du jardin clos, ce lieu aux origines édéniques, ici réservé à l'Épouse et où les étrangers n'entrent point, lieu où les fleurs sont associées aux vertus et les fruits aux bonnes œuvres[1502]. L'image de l'*hortus conclusus*, reproduite sur de nombreuses copies de livres allégoriques enluminées, est significative de la quête amoureuse du héros. Cette poursuite passionnelle se mue en prise militaire et volonté de possession brutale, lorsque le lieu courtois devient un château d'amour assiégé. La conquête d'un féminin métaphorique est donc accomplie par les soldats de l'armée des vices mais aussi par l'amant épris, au service des lois d'Amour.

Plus rares, les images de personnages réunis dans un même corps, confronte l'intention de montrer une entité sociale, à la représentation d'une créature monstrueuse aux allures anthropomorphiques. L'étude des thèmes iconographiques du corps comme unité allégorique, du château d'amour et du jardin clos permet d'interroger les liens entre métaphore textuelle et métamorphose visuelle. La transformation de la dame aimée dépend-elle de significations

[1501] HECK Christian, « L'allégorie dans l'art médiéval : entre l'exégèse visuelle et la rhétorique de l'image », *Ibid.*, p. 12

[1502] BOURDAILLE Michel, *Explication du Cantique des cantiques: tirée des Saints Pères et des auteurs ecclésiastiques*, Paris, Guillaume Desprez imprimeur, 1689, p. 137

fidèles à une construction littéraire ou à des choix laissant au lecteur-spectateur le soin de réinterpréter plus librement l'identité du féminin courtois ?

1) Le corps social allégorique

a) L'union des quatre dames d'Alain Chartier face au désastre d'Azincourt

Associer certains personnages figurés en une unité allégorique n'est pas un choix anodin. Il peut renvoyer à l'interprétation qu'un artiste se fait d'une œuvre, en relation avec un contexte historique précis. Ces manuscrits, copiés et enluminés, peu après la parution du texte, s'inscrivent encore dans le temps des évènements décrits. La mise en déroute de la chevalerie française lors de la bataille d'Azincourt en 1415, est problématisée l'année suivante par Alain Chartier dans son *Livre des Quatre Dames*. Cette œuvre de 3531 vers est caractéristique du tournant politique que le clerc fait prendre à ses écrits. Le récit débute dans la pure tradition courtoise. Le poète, s'exprimant au travers du « je » narratif, sort de la ville un beau matin de printemps. Il est cependant habité par le chagrin. Celle dont il s'est épris sans avoir osé se déclarer par crainte d'un refus, ne lui a donné aucun signe d'encouragement. Sur le chemin entouré d'une nature qui invite à l'amour et à la joie de vivre, il croise un couple de jeunes bergers, dont la vue ne fait qu'accroitre ses tourments : « *Me trouvay loing en un destour./ La me fist Desir dur estour/ Ne je ne savoie plus tour,/ Quant vy de pres s'entrebaisier/ Une pastoure et un pastour* ». Il rencontre ensuite quatre dames qui cheminent en silence, l'une derrière l'autre, les yeux baissés et les pieds nus : « *Et de loing yssir d'une tour/ Quatre dames en noble atour ;/ Cela fist mon mal appaisier* »[1503]. Le poète propose d'apaiser leur tristesse, à condition qu'elles se confient à lui. La première dame lui apprend qu'elle pleure celui qui a trouvé la mort en luttant contre les Anglais. Cette mort, bien que glorieuse, prive à jamais la dame de revoir celui qu'elle aime. Puisque sa foi chrétienne lui interdit le suicide, elle aspire à rejoindre le plus tôt possible son guerrier valeureux. La deuxième dame déclare que son amour d'adolescence a été fait prisonnier lors de la bataille, et souhaite partager son sort. Elle pleure jour et nuit et parvient à dissimuler sa peine par la danse et la musique. La troisième souffre d'un mal cruel, celui de l'incertitude concernant le sort de son ami. La quatrième jeune femme confie finalement avoir été dupée par un déserteur qui à contribué à la débâcle, causant ainsi la

[1503] Alain Chartier, « Le Livre des Quatre Dames », dans *The Poetical Works of Alain Chartier*, éd. J. C. Laidlaw, London et New York, Cambridge University Press, 1974, v. 1 à v. 368.

perte de ses compagnons d'armes[1504]. Puisque cette quatrième interlocutrice estime être la plus infortunée, elle sollicite le jugement du poète. Un vif débat est soulevé mais le narrateur refuse de trancher. Il remet cette décision à sa dame, à qui il adresse le dossier, une fois rentré à Paris. Sa demande accompagne une déclaration d'amour finale. Chez Alain Chartier, la conscience d'une crise des valeurs courtoises se mue en une plaidoirie politique, lorsque le poète qu'il incarne commente les lamentations féminines[1505].

La copie de l'œuvre contenue dans le ms. 2940 conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal est datée de 1417, soit l'année suivant l'écriture du poème. La première miniature du manuscrit, située au fol. 1, précède une initiale contenant pour armoiries un *écartelé,* au 1, *de gueules à la fasce d'hermine,* au 2, *d'azur à la croix anillée d'argent ombrée d'or,* au 3, *d'or à neuf macles d'azur,* au 4, *de vair plein*[1506] [Figure 138]. La draperie multicolore et nouée qui encadre les cinq images, semble avoir été ajoutée ultérieurement. Selon Léa Ferrez-Lenhard, conservatrice adjointe au Musée Condé de Chantilly, la présence de ces nœuds pourrait être significative du deuil d'un propriétaire. La composition du fol. 1 met en scène le cheminement du poète. L'artiste représente un paysage de campagne fleurie et semée de nombreux arbres. Du bord gauche de la miniature émerge porte fortifiée, décorée d'une frise fleurdelisée, celle de la ville que le narrateur vient de quitter. Le poète s'aventure au dehors, précédé d'un jeune noble monté sur un cheval noir. Il avance à pied, vêtu d'un long pourpoint rouge, complété d'un chaperon. Son regard porte vers le deuxième plan où les quatre dames progressent vers sa direction. Le lieu dont elles sortent n'est plus une simple tour, comme mentionnée dans le poème, mais un château palatial, flanqué de tourelles crénelées. Non loin de l'édifice est figuré le couple de bergers enlacés et embrassés, que poète croise dès les premiers vers. Les « *Quatre dames en noble atour* », que mentionne Alain Chartier, sont vêtues de riches houppelandes et leur coiffe à cornettes, est complétée d'un voile. Trois d'entre elles arborent un vêtement de couleur grise, tandis que la quatrième et dernière porte une tenue bleue azur, ornée de feuillages dorés. Les corps des dames ne sont pas figurés distinctement. Le visage de celle qui ouvre la marche est le seul réellement lisible. Elle semble intégrer dans son ample houppelande les corps de deux autres dames. Le pied nu de la quatrième dame, entouré de tissu azur, émerge même de l'habit de la première pour faire avancer le cortège. Le groupe féminin paraît alors former un même

[1504] DESCHAUX Robert, « Au lendemain d'Azincourt. Le *Livre des quatre dames* du poète Alain Chartier », *op.cit*., p. 44 à 47
[1505] LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 91
[1506] Ces mêmes armoiries semblent avoir été effacées au folio 63 v° et dans l'initiale du folio 36 v.

grand corps, une figure animée d'une seule volonté[1507]. Le fait de représenter quatre dames en une pourrait correspondre à quelques maladresses de la part du miniaturiste mais aussi à un choix d'interprétation relatif au message délivré par le poème. Selon Robert Deschaux, il n'est guère surprenant qu'Alain Chartier termine la confession des quatre victimes sur le récit de la compagne du déserteur. Si le poète refuse en premier lieu de trancher sur le sort malheureux de ses interlocutrices, la quatrième dame est présentée comme celle qui a subi l'affront du déshonneur et pourrait donc être la plus à plaindre[1508]. Son pied qui émerge de l'habit de la première dame au sein de l'image, renforce l'importance de son statut mais aussi la portée morale de l'œuvre. Les dames sont ici intimement liées et deviennent l'unité allégorique d'un être pleurant la perte ou fuite de la chevalerie à Azincourt. L'interprétation visuelle de ce corps social répond à la morale chevaleresque du poème, celle critiquant les mœurs des mauvais chevaliers, dont la lâcheté associée poétiquement à la tromperie de l'amant, menace réellement l'édifice moral de la société de cour[1509].

Le *Livre des Quatre Dames* préfigure le poème de *La Coche*, écrit en 1541 par Marguerite de Navarre. L'œuvre raconte comment, au cours d'une promenade, la reine rencontre trois de ses meilleures amies. Celles-ci lui exposent la cause de leur chagrin. La première se sent trahie par son amant et souffre des assiduités d'un chevalier. La deuxième est durement repoussée par son ami. Quant à la troisième, elle souhaite abandonner son amant parfait pour partager la douleur de ses amies. Un débat s'engage pour décider de qui est la plus à plaindre, mais un orage force les dames à se réfugier dans la coche de la reine où l'on nomme la duchesse d'Estampes pour trancher sur la condition des malheureuses[1510]. Une copie de l'œuvre conservée sous la cote Ms. 522 à la bibliothèque du Musée Condé à Chantilly, contient, au fol. 13, une miniature figurant la reine accompagnée des trois dames [Figure 139 (comparative)]. La scène, peinte par le Maître de François de Rohan en 1542, est quasiment contemporaine de l'écriture de l'œuvre. Les quatre dames, dont la reine, sont représentées dans un pré situé aux abords d'un bois. Toutes sont vêtues de noir et présentent en majorité des signes d'affliction. Un mouchoir blanc serré dans la main ou contre le cœur, elles s'effondrent en larmes, tandis que l'une d'elles repose dans le giron protecteur de Marguerite. Ce n'est pas ici l'unité physique qui rassemble les dames dans leur chagrin mais la figure bienveillante de la reine. Celle-ci se réserve pour elle-même et

[1507] Nathalie Coilly, conservatrice à la Bibliothèque de l'Arsenal, fut la première à attirer mon attention sur cette miniature et à formuler l'hypothèse d'un même corps rassemblant les quatre dames.
[1508] DESCHAUX Robert, « Au lendemain d'Azincourt. Le *Livre des quatre dames* du poète Alain Chartier », *op.cit*., p. 47
[1509] POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince*, *op.cit*., p. 526
[1510] MARICHAL Robert « La Coche de Marguerite de Navarre », dans *Humanisme et Renaissance*, T. 5, n ° 1, Paris, Librairie Droz, 1938, p. 37

en tant que poète, la place de la quatrième dame. La devise « *Plus vous que moy* » située sous la miniature pourrait être emblématique de la soumission des trois dames à Marguerite et de toutes les quatre au lecteur[1511]. La figure de cette femme de lettre et de pouvoir intégrée à l'interprétation visuelle d'un texte courtois, rappelle son influence sociale et culturelle au sein de la Cour de France. L'identité des trois autres dames est méconnue, comme celle des quatre interlocutrices du poème d'Alain Chartier. Contrairement à la dame du poète, possiblement identifiée à une certaine « *madamme de vandome* », les quatre victimes ne sont pas nécessairement associées à des noms de la noblesse. Elles constituent ensemble une catégorie sociale, celle des amies et épouses de chevaliers, qui subit de plein fouet le drame d'Azincourt. La fidélité bafouée que déplore la quatrième dame est semblable à l'affront vécu par un seigneur face à la traîtrise de son vassal[1512]. L'artiste figure donc l'instant de la rencontre mais celle-ci paraît déjà marquée par les prochains évènements du texte. Le corps allégorique formé par les dames dans l'image du ms. 2940, est révélateur d'une unité sociale. Deux interprétations émergent de son observation ; la mise à mal de l'ensemble des valeurs courtoises incarné par le corps soudé des « *domina* » fictives, mais aussi le danger qui affecte l'ensemble de la classe chevaleresque, en relation avec l'engagement moral de l'auteur.

b) L'unité physique des amants face à la loi chrétienne

L'association allégorique de personnages réunis dans un même corps peut permettre d'interpréter l'enjeu d'un groupe social, réuni autour de problématiques semblables. Cette intégration est aussi pertinente, lorsqu'elle concerne l'union métaphorique des amants. Plusieurs réflexions traitant des différentes formes d'amour et de l'union légale des amants, sont traitées dans *Li ars d'amour, de vertu et de boneurté*, traité encyclopédique rédigé vers 1300 et adapté de l'*Ethique* de Saint Thomas d'Aquin. L'œuvre moral aborde en trois parties les thèmes de l'amour, de la vertu et de la *boneurté*, manière de bien vivre.

La version du texte écrite par Jean Le Bel délivre dans sa première partie, des conseils au couple. Le deuxième chapitre livre ainsi des avertissements contre les vices d'avarice, de luxure enflammée ou d'ire embrasée. Mieux vaut parfois à un individu aimant de rester seul pour éviter « *li dyables et les temptations* ». Les amants ne doivent alors « *mie tous jours estre*

[1511] SCAILLIEREZ Cécile, STIRNEMANN Patricia (dir.), *L'art du manuscrit de la Renaissance en France*, *op.cit*., p. 54

[1512] DESCHAUX Robert, « Au lendemain d'Azincourt. Le *Livre des quatre dames* du poète Alain Chartier », *op.cit*., p. 47

ensamble »[1513]. Le chapitre V donne également des conseils en matière de fidélité et d'honnêteté en amour : *« Pour ce, ki bien vieut respondre à la demande c'on fet d'amours, quant on demande que amours est, il covient respondre tele chose ki vraie soit d'amours et de nule autre* »[1514]. Le lien qui uni un homme et une femme d'un « *amour aimable* », en conformité, est abordé dans le chapitre VII. Celui-ci est entièrement consacré à « *coment li amant sunt un ensamble* ». Si les amants se désirent de manière semblable et convenable, « *ensi deviennent ces dois choses une, et méement une sont, quant il désirans est désirés et li désirés desirans selonc une meisme manière et çou est quant amistiés est faite, dont il sont un* »[1515]. L'auteur ajoute alors que ces amants formant une unité amoureuse sont « *li uns dedens l'autre* »[1516].

Si le texte et ses copies enluminées sont souvent datés du début du XIV^e^ siècle, les manuscrits de l'œuvre continuent à exercer leur influence sur plusieurs générations de lecteurs[1517]. Le ms. 9543, conservé à la Bibliothèque royale Albert 1^er^ à Bruxelles, contient un important cycle peint de soixante-huit miniatures. Réalisé en Artois aux alentours de 1300, il contient, au fol. 22v, une représentation de deux amants réunis dans un seul corps [Figure 140]. L'image présente un fond ornemental orné de motifs géométriques. De part et d'autre du couple, deux arbres au feuillage haut et dense, constituent les seuls repères dans l'espace. Au centre de l'image sont représentés un homme et une femme, vêtus d'une même tunique rouge, agrémentée d'une étoffe bleue. L'homme imberbe, arbore des cheveux bouclés et mi-longs, signes de sa jeunesse, tandis que la dame est coiffée d'un voile. Si les bustes des amants demeurent encore distincts dans leurs attributs physiques, le bas de leurs corps ne forme plus qu'une seule unité, rassemblée par le vêtement bleu. L'union visuelle des corps enlacés qui se confondent à la taille par le truchement d'une étoffe, est observable sur certaines scènes de coït licites ou adultères [Figures 134 et 137]. L'image des amants rassemblés en une même personne peut certes renvoyer à la métaphore d'un acte charnel, elle n'en reste pas moins fidèle au message moral énoncé par le texte, où l'homme et la femme « *li uns dedens l'autre* », partagent un désir en conformité avec un amour « *aimable* », convenable.

Cet échange s'observe à travers la posture et les gestes qui dénotent une symétrie visuelle. Les amants s'enlacent d'un bras opposé, tout en s'observant. Ils tiennent également un rouleau au

[1513] *Li ars d'amour, de vertu et de boneurté par Jehan Le Bel*, éd. PETIT Jules, Bruxelles, Comptoir universel d'imprimerie et de librairie Victor Devaux et Cie, 1867, p. 8
[1514] *Ibid*., p. 15
[1515] *Ibid*., p. 38
[1516] *Ibid*., p. 39
[1517] NORMORE Christina, *A feast for the eyes : Art, performance & the late medieval banquet*, Chicago and London, University of Chicago press, 2015, p. 115

centre de l'image, d'une main close pour la femme et entièrement ouverte pour l'homme. Ce document atteste la légalité de leur union et rappelle que, selon l'autorité apostolique, mari et femme ne possèdent pas leur propre corps mais celui de l'autre[1518].

La forme des arbres entourant le couple, présente également une symétrie, en relation avec les personnages. L'arbre, situé à droite de l'image, dispose d'un tronc droit qui reproduit la posture rigide de l'homme. En revanche, le tronc de l'arbre peint à gauche épouse la forme courbée du buste féminin, légèrement plus en retrait.

L'interprétation visuelle d'un couple formant un seul ensemble prend le risque de créer, aux yeux du lecteur-spectateur, un être monstrueux. L'artiste se réfère pourtant au texte en réunissant les corps de deux amants pour former un sujet unique, identique dans son unité et dans ses droits devant la loi chrétienne.

Par-delà les drôleries marginales et figurations hybrides, la représentation de personnages réunis dans un même corps obéis à des choix de significations. Ceux-ci sont, en partie, liés à un message textuel plus ou moins éloquent, entre corps-sujet et corps social. La position qu'occupe une telle entité au centre de l'image ou sur le chemin du poète, est déterminante. Sa constitution imposante, presque monstrueuse, n'en défini par moins allégoriquement le lien formé par une catégorie sociale féminine, ou la place des sexes au cœur d'une union légale.

2) Le château d'Amour assiégé : l'évocation du viol derrière une thématique courtoise

Aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, la représentation allégorique du corps féminin se décline à travers de nombreuses thématiques visuelles. Le répertoire littéraire courtois présente un amant épris d'amour et au service de sa dame. Toutefois, celui-ci n'en reste pas moins un homme souvent rompu aux arts de la guerre, et souhaitant conquérir physiquement celle qu'il désire. Puisque certaines batailles sont livrées au nom de l'amour, il ne faut guère attendre plus longtemps que le XIII^e^ siècle, pour que la prise du cœur d'une femme ne soit imaginé en termes de siège d'un château d'amour. Cette scène allégorique est interprétée pour la première fois lors d'un festival donné à Trévise en 1214[1519]. Lors des siècles suivant, elle continue à donner lieu à un véritable spectacle de Cour, lors du mariage de Charles VI en 1385 notamment, puis à de nombreuses reprises sous le règne d'Henri VIII. La thématique du château d'amour assiégé est régulièrement abordée par les récits allégoriques. Le *Roman de la Rose* décrit sur 744 vers (v.

[1518] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 146

[1519] SHERMAN LOOMIS Roger, « The Allegorical Siege in the Art of the Middle Ages », dans *Journal of the Achaeological Institute of America*, vol. XXIII, 1919, p. 255

15085 à v. 15829), la façon dont l'amant assaille une forteresse où est enfermée la Rose. Le siège en lui-même occupe ainsi les vv. 15805 à 15829. Certains « *Cist assaillent, cil se deffendent* »[1520], d'autres « *Cil drecent au chastel perrieres* »[1521] pour faire tomber les murs. Des flèches barbelées « *Et cist saietes barbelees/ De grant promesses enpennees* »[1522] sont aussi tirées contre le camp adverse. Cet épisode inspire, en partie, le répertoire visuel consacré au thème. Néanmoins, la violence des évènements décrits par Jean de Meun, est parfois éloignée de certaines représentations où le camp des dames assiégées, subi l'attaque ou lutte à armes inégales. La trame métaphorique du siège amoureux est également présente dans la littérature morale[1523], où le château, devenu siège de l'âme, est assaillit par l'armée des vices. En 1442, le roman allégorique du *Champion des Dames*, s'ouvre sur l'attaque d'un château d'amour. Le siège préfigure le long débat argumenté entre le champion de la cause féminine, et les adversaires, en réponse au second *Roman de la Rose*. Mené par Malebouche, ennemi déclaré des femmes, il oppose l'armée des vices à la forteresse des vertus incarnées par les dames.

Le récit débute par un cri d'alarme lancé aux dames assiégées face à l'armée de Malebouche : « *A l'assault, dames, a l'assault !/ A l'assault dessus la muraille ! Ores est venu en sursault/ Malebouche en grosse bataille*. »[1524]. En ce premier jour de mai, toutes doivent s'employer à défendre le chastel d'Amours : « *A l'assault dames ! Chascune aille/ A sa deffense et tant s'esforce/ Que l'envieuse villenaille/ Ne nous ait d'emblee ou de force !* »[1525]. En face, les attaquants sont désignés et les dames savent quel mal provoquerait la prise du château par l'assemblée des vices : « *Malebouche et son assemblee,/ De gens de faisson mal garnye,/ Cuidoyent le chasteau d'emblee/ Prendre et le mettre a villanie* »[1526]. Ceux-ci ont néanmoins à leur disposition les dernières technologies en matière d'armement, utilisées dans les batailles au milieu du XV^{e} siècle : « *Canon, coulivrines tirerent ;/ Arbalestriers, archiers au pas* »[1527]. La brutalité du siège surprend les dames en leur fort. Malebouche jouit, en outre, des conseils de Faux Semblant en matière de tactique militaire. L'auteur rappelle, à ce titre, un évènement du *Roman de la Rose* où Bel Accueil, victime de la trahison de Jalousie, est emprisonné dans son château : « *Les dames pas ne se doubtoient/ Que le traitre larron les prit/ D'assault, mais asseures n'estoyent/ De Faulx Semblant qui trop mesprit/ Jadis, car la manière aprit/ D'avoir*

[1520] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, *op.cit.*, p. 830, v. 15806.
[1521] *Ibid*., v. 15807.
[1522] *Ibid*., v. 15815-15816.
[1523] Citons entre les XIII^{e} et XIV^{e} siècles, le *Songe du Castel* ou le *Roman des Trois ennemis de l'Homme* de frère Simon.
[1524] Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, éd. DESCHAUX Robert, tome 1, *op.cit.*, p. 9, v. 1 à v. 4.
[1525] *Ibid*., v. 5 à v. 8.
[1526] *Ibid*., p. 10, v. 33 à v. 36.
[1527] *Ibid*., v. 43-44.

chasteau sans grant effort/ Et par sa trahison sousprit/ Bel Accueil en son chasteau fort »[1528]. Les dames reçoivent ensuite l'aide du dieu Amour, qui au « *chastel descendy* »[1529], accompagné de Bouche d'or, dont le rôle est de négocier avec les adversaires. Le héraut doué d'éloquence tente de parvenir à un accord, mais Faux Semblant reste sur ses positions : « *Si est Bouche d'or moult aisié/ Par son aourné parlement/ De trouver bon appointement/ En toutes choses de descort,/ Mais le faulx traitre garnement/ Ne porroit venir en accort* »[1530]. Un conseil est ensuite tenu à l'intérieur du château pour décider de la stratégie à adopter pour lever le siège (v. 225 à v. 232).

Plusieurs copies enluminées du Champion des Dames représentent le siège du Chastel d'Amour. Vers 1451, le Maître du Missel de Paul Beye livre son interprétation de la scène, au fol. 3v du Ms. Fr. 12476 (Paris, BnF) [Figure 141]. L'atmosphère printanière du premier jour de mai, est rendue par une végétation d'un vert tendre et un soleil brillant au zénith. Au-delà du premier plan occupé par le siège du château, un moulin et un autre ensemble fortifié se déploient à l'arrière-plan. Le château d'Amour occupe un grand espace, à droite de la composition. Malgré un caractère palatial que l'on devine, l'édifice est doté de puissantes fortifications, composées de murailles crénelées et de tours d'angles dotées d'archères canonnières. Son seul point d'axé est un pont-levis, relevé à l'occasion du siège, et d'ordinaire voué à enjamber de larges douves. La mention du « *Chastel d'Amour* » est précisée au-dessus de sa figuration, à l'intérieur de la bordure aux angles fleurdelisés qui entourent la miniature. Le château est occupé par des dames arborant des coiffes à bourrelets, parfois complétées de voile, comme il d'usage chez les femmes de l'aristocratie autour des années 1440. Sur la partie gauche de l'image, aux pieds du château, se déploie l'armée de Malebouche. Ce dernier a planté ses tentes sur la rive et commence le siège. Il arbore, au-dessus de ses jambières, un pourpoint jaune, couleur ici associée à l'infamie. Armé d'une lance qu'il tient dans sa main droite, il se tourne vers Faux Semblant, un moine en manteau noir, pour discuter de la tactique à suivre pour emporter le château. Les noms des deux meneurs du siège sont inscrits sur la bordure inférieure, comme, plus haut, celui de l'édifice qu'ils convoitent. Au second plan, des archers se sont déployés et visent les dames en haut des murailles. L'artiste se réfère également aux détails mentionnés par le texte, à propos de l'arsenal ennemi. Il fige l'instant où une bombarde crache ses premiers boulets. Dans les douves, plusieurs soldats s'apprêtent à appuyer une échelle contre les murs pour les gravir. Du haut des remparts crénelés, les dames assistent, impuissantes, à la

[1528] *Ibid*., p. 11, v. 73 à v. 80.
[1529] *Ibid*., p. 13, v. 128.
[1530] *Ibid*., p. 17, v. 219 à v. 224.

manœuvre. Cette attitude s'éloigne du rôle actif qui leur est dévolu dans le poème. Le seul homme représenté à l'intérieur du château est Bouche d'or, qui apparaît au sommet du châtelet d'entrée. Il prend la parole pour négocier avec l'armée des vices mais la posture qu'il adopte, les bras écartés, trahit sa stupeur face à la menace.

Cette prise du château d'Amour est moins courtoise que militaire. Malebouche haït les dames qu'il assiège et celles-ci, prises de court par la rapidité de l'action, ne peuvent contrer l'attaque à armes égales.

L'opposition des dames au siège allégorique se mesure souvent à la représentation de fleurs qu'elles jettent sur les assaillants depuis les murs et les tours. De nombreux ivoires, sculptés à Paris au cours du XIV^{e} siècle, abordent le thème du château d'amour sur certains supports mobiliers, tels que les boitiers ou les valves de miroirs. L'un d'eux, conservé au musée du Louvre, représente le siège aux portes du château [Figure 142 (comparative)]. De nombreux chevaliers revêtus d'une armure complète, se pressent devant le châtelet. Ils brandissent des épées en direction des dames positionnés aux fenêtres et sur les murailles crénelées de l'édifice. Celles-ci n'arborent que leurs atours de Cour. Dans leurs mains sont représentées des fleurs qu'elles jettent sur leurs attaquants. Nombre de ces fleurs ont recouvert les caparaçons des chevaux et les écus des chevaliers. Le sort de la forteresse est néanmoins déjà scellé. Certains assaillants s'aident des arbres alentours pour grimper au sommet du château, et la grille levée ne laisse aucun doute sur le prochain envahissement de la place forte. À gauche, une dame résiste encore en s'emparant de l'épée de l'homme. À droite, une autre se résout à accueillir un preneur sur la muraille. La troisième, au centre du parapet, refuse encore de se rendre et menace son adversaire avec une fleur. Le victorieux chevalier ne prend pas en compte l'avertissement. Il étreint la dame qui se refuse à lui, pose une main sur sa poitrine en signe de possession et cherche à obtenir son dû. Dans la plupart des représentations du château d'amour, ce dû est un baiser donné en rançon au vainqueur[1531]. L'étroitesse de la scène contenue sur la valve du miroir, renforce l'oppression du piège se refermant sur les assiégées. Derrière le sujet courtois, le thème du château d'amour renverrait donc à la métaphore visuelle du corps féminin assaillit, puis finalement violé après que ses défenses aient été percées.

Une attitude plus divisée face à la menace du siège s'observe au fol. 7 d'un autre manuscrit du *Champion des Dames*, le ms. 352, conservé à la Bibliothèque Municipale de Grenoble. La représentation du château d'Amour préside les cent-soixante-dix-huit autres dessins aquarellés que le Maître du Champion des Dames réalise pour ce volume à Lille, vers 1460. L'image

[1531] SHERMAN LOOMIS Roger, « The Allegorical Siege in the Art of the Middle Ages », *op.cit*., p. 258

précède la rubrique rouge annonçant le début du récit [Figure 143]. L'espace de la composition est, cette fois-ci, entièrement occupé par le camp des assaillants face à celui des assiégées. Contrairement à la scène du Ms. Fr. 12476, les meneurs du siège et de la défense ne se distinguent pas du reste de la foule. Une véritable armée à installé ses tentes et s'est positionnée aux pieds des remparts. Les soldats ont déjà commencé l'assaut. Archers et arbalétriers sont placés en première ligne et s'apprêtent à tirer sur les dames qui se pressent en haut des murailles. Ils bénéficient du renfort de soldats préparant les canons. À l'arrière se déploie l'unité des piquiers. Les teintes bleu et rose pastels colorant les habits et les armures des personnages, tranchent avec le noir des canons et de certaines ouvertures, comme les archères et les trous destinés à accueillir les couleuvrines et les bombardes. Face au déploiement d'une telle force armée, les dames adoptent plusieurs attitudes. Certaines assistent à la prise de leur château avec la même impuissance que celle du Ms. Fr. 12476 [Figure 141]. D'autres semblent répondre à l'appel de défense formulé dès les premiers vers du poème : « *A l'assault dames ! Chascune aille/ A sa deffense et tant s'esforce* ». Cette double réaction est visible sur la partie droite du fort. Tandis qu'une dame postée en haut d'une tour, observe ceux qui la vise en posant une main contre son cœur, deux de ses semblables agissent, de chaque côté, contre l'ennemi. L'une d'elle lance une pierre contre un archer, tandis que l'autre porte un coup de lance à un soldat, forcé de lever son bouclier pour se protéger.

Si cette lutte allégorique entre féminin et masculin est loin d'être égale, elle n'est cependant pas tournée en dérision, comme dans certaines scènes de tournoi marginales où la dame pointe une quenouille devant un chevalier aussi désarmé qu'amusé [Figure 35]. Les dames ici positionnées en haut des murailles, arborent des habits de Cour qui les rendent entièrement vulnérables face aux soldats en armure. En revanche, leur taille égale celle de leurs assaillants, voire les tours du château. Selon Pascale Charron, cette méthode de représentation impliquerait l'approche d'un artiste peu regardant sur les lois des proportions[1532]. Elle peut toutefois être également caractéristique du langage visuel au Moyen Âge.

Au-delà du combat allégorique entre vices et vertus, le Maître du Champion des Dames semble se référer au thème du château d'Amour assiégé comme métaphore de la conquête amoureuse. Selon Michael Camille, ce lieu fortifié où sont maintenues les dames évoque, en partie, leur pouvoir illusoire. Il rappelle surtout la position isolée et socialement limitée qu'occupent les femmes de la noblesse réelle[1533]. La posture au premier abord dominante qu'adoptent les dames postées en haut des murailles, peut être effectivement trompeuse. Si certaines d'entre elles

[1532] CHARRON Pascale, *Le Maître du Champion des dames*, *op.cit.*, p. 152
[1533] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 88

luttent contre les soldats qui les assaillent, ces derniers jouissent d'un avantage en matière de nombre et d'équipement militaire. L'imposant édifice voué à préserver les dames d'une invasion extérieure, renvoi à la signification d'un corps féminin allégorique, réputé imprenable. Le château est certes doté d'un imposant système défensif, il est souvent représenté à l'instant où il tombe face aux assauts répétés de l'armée masculine. L'évocation du viol n'est guère étouffée par la figuration courtoise du siège. Si la reddition du château d'amour est parfois significative d'une invitation à la passion charnelle, les soldats aguerris que nous avons observés, viennent ici exiger brutalement leur dû à des dames qui ne peuvent longtemps les combattre. Ainsi, la chute du fort préfigure aussi celle des corps qui l'occupe.

3) Le jardin fortifié, métaphore d'un corps virginal bien gardé ?

a) La reine de Perse en son jardin de Babylone : un lieu imprenable

Les lieux récurrents de la littérature allégorique sont souvent associés au thème de la *reverdie* printanière. Leur apparition se fait généralement au premier jour du mois de mai, celui où l'amant-narrateur débute précisément sa quête amoureuse. Outre le château d'amour, le *locus amoenus* prend la forme d'un jardin clos. Ce lieu de plaisance, propice aux entretiens galants est une évolution profane du jardin biblique, l'Eden. Sa notion est introduite dans le *De Amore* d'André le Chapelain, plus précisément au cinquième dialogue du livre I, intitulé « *Loquitur nobilis* ». L'extrait met en scène une femme hostile à l'amour et un homme tentant de la conquérir[1534]. Au cours du Moyen Âge tardif, de nombreux manuscrits enluminés offrent la vision de couples jouant, conversant et s'embrassant dans un jardin doté d'une nature luxuriante[1535]. Le thème se décline également à travers le jardin des vertus de la Vierge, l'*hortus conclusus*, mis à l'honneur dans l'art gothique parisien des années 1400. Cette Vierge d'Humilité apparaît souvent assise au milieu d'un jardin, dont la clôture impénétrable suggère la virginité pérenne. Les fleurs, particulièrement la rose disposée en treille ou en buisson, évoquent la vertu mariale et la pratique du rosaire[1536]. Le jardin clos du *Cantique des Cantiques* devient aussi le lieu destiné à recevoir la jeune fille aimé, belle et chaste, mais aussi son image

[1534] André Le Chapelain, *De Amore*, éd E. TROJEL, Munich, 1964, p. 80

[1535] CHARLES Corinne, « Femmes et objets : plaisirs, fantasmes et conventions de l'amour médiéval », dans « *Plus est en vous » : images de la femme au Moyen-Âge (XIIIe-XVe siècle), op.cit.*, p. 15

[1536] ILSLEY SOWLEY Katherine, *op.cit*., p. 301. Entre 1410 et 1420, la Vierge à l'Enfant dans un jardin clos est souvent représentée par le Maître des Cleres femmes de Jean 1er de Berry (Baltimore, Walters Art Gallery, W 232, fol. 191) ou le Maître des Heures Spitz (Chantilly, Musée Condé, ms. 66, fol. 142v) qui apporte aux autres artistes de la capitale son savoir-faire flamand.

même, au point que le jardin finit par s'identifier à son propre corps[1537]. Qu'il s'agisse du jardin d'Eden ou d'un verger, de nombreux artistes offrent la vue d'un espace entouré de fortifications, parfois renforcées en tours, créneaux et de contreforts. Selon Marie-Thérèse Gousset, la volonté de placer un jardin dans une enceinte signifie vouloir renfermer un trésor de façon métaphorique et matérielle[1538]. Le thème de jardin suspendu est également abordé au sein de la littérature théologique. Au début du XIV^{e} siècle, le *Speculum humanae salvationis* étudie la chute de l'Homme et l'histoire de sa rédemption. En 1448, Jean Miélot traduit l'œuvre sous le titre *Miroir de la Salvation humaine*, qu'il destine au duc de Bourgogne Philippe le Bon. Le traité contient une quarantaine de chapitres, chacun divisés en quatre parties présentant une scène de la vie du Christ et trois histoires la préfigurant[1539]. Le jardin suspendu de Babylone est notamment mentionné à la fin du cinquième chapitre. Celui-ci aborde les thèmes de la présentation de Marie au temple, du don de la table d'or au dieu Apollon, du sacrifice de Jephté et de la reine de Perse face à son royaume. Pour cette dernière partie, l'auteur du *Speculum* évoque au v. 56 un jardin suspendu rappelant directement celui de Babylone « *Hoc in horto illo, qui suspensus dictus erat* »[1540]. La reine de Perse se tient en haut d'une structure ornée de plantations « *Quem rex Persarum uxori suae in alta structura plantavit* »[1541], depuis laquelle elle contemple son royaume « *De quo patriam suam de longe contemplari desideravit* »[1542].

La représentation de la reine de Perse au centre de son jardin suspendu, apparaît dans plusieurs manuscrits enluminés du traité, notamment au fol. 10 du Ms. Fr. 188 (Paris, BnF), ainsi qu'au fol. 5 du ms. 89. Ce dernier manuscrit, réalisé en Provence vers 1470, est conservé à la bibliothèque municipale de Marseille. L'image de la reine de Perse au fol 5, côtoie celle sacrifice de Jephté, à gauche du feuillet. Elle suit une rubrique rouge rappelant le thème figuré : « *Regina persarum contemplabatur patriam suam in orto suspensibili*. *Magister in historiis super tercia visione danielis* » [Figure 144]. Une tour environnée d'herbe, est dessinée au centre de la composition. Son seul accès dépend d'une porte, maintenue close par une série de verrous. Au sommet de l'édifice se trouve un jardin protégé par de solides murailles. L'espace est aménagé avec raffinement. Des fleurs bleue et rouge sont plantées aux pieds de deux arbres au

[1537] LOUIS René, *op.cit.*, p. 34. « *Hortus conclusus amica mea* », ma bien-aimée est un jardin clos : *Cantique des Cantiques*, IV, 12.
[1538] GOUSSET Marie-Thérèse, *Eden : Le jardin médiéval à travers l'enluminure XIII^{e}-XVI^{e} siècles*, *op.cit.*, p. 17
[1539] PERDRIZET Paul, *Étude sur le « Speculum humanæ salvationis »*, Paris, éditions Champion, 1908, p. 2
[1540] *Speculum humanae salvationis. Texte critique. Traduction inédite de Jean Miélot (1448). Les sources et l'influence iconographique principalement sur l'art alsacien du XIVe siècle. Avec la reproduction, en 140 planches, du manuscrit de Sélestat, de la série complète des vitraux de Mulhouse, de vitraux de Colmar, de Wissembourg, etc.*, éd J. LUTZ et P. PERDRIZET, Leipzig, Hiersemann, 1907, p. 13, v. 56.
[1541] *Ibid.*, v. 57.
[1542] *Ibid.*, v. 58.

feuillage épais, qui encadrent la figure centrale de la reine. Cette vision ordonnée du jardin suspendu de Babylone révèle une nature maîtrisée, ici reflet de l'âme dirigeante qui l'occupe. Ce jardin ordonné contrastant avec la plaine marécageuse et dénudée environnant la tour, peut-il être considéré comme un lieu d'équilibre entre nature et culture ? La reine de Perse est représentée de face. Malgré son appartenance au monde antique et biblique, elle est vêtue d'une robe bleue, ceinte à la taille par un bandier rouge, comme il était d'usage chez les femmes de la noblesse à la fin du XV^{e} siècle. Un voile blanc couvre également son buste. Son visage, dont les lèvres et les joues sont colorées de rouge, est encadré par une longue chevelure blonde. Ainsi dotée de caractéristiques physiques correspondant à un idéal féminin médiéval, la reine arbore également une imposante couronne dorée. Elle s'appuie contre le parapet, mains croisées, et regarde frontalement le lecteur-spectateur à travers la contemplation d'un ailleurs invisible. Cette attitude mêlant humilité et autorité, souligne également le rôle politique de la reine, en tant sujet central de la représentation. Dominant le sommet de la tour depuis son jardin clos, elle semble s'identifier à l'architecture même de l'édifice, ainsi qu'au jardin suspendu, duquel elle jouir d'une position imprenable.

b) Le jardin ouvert : l'amant au cœur du sanctuaire féminin

Associé dans les textes et les images au *locus amoenus*, le jardin fortifié n'est pas seulement destiné à recevoir le corps de la jeune fille dont il façonne l'allégorie. Lieu de *Déduit* courtois, il est parfois le théâtre d'échanges amoureux, visuellement interprétés à travers une stricte codification. Ecrit vers 1405 par Christine de Pizan comme un récit d'éducation sentimentale, le *Livre du duc des vrais amants* jette un nouvel éclairage moral sur le premier *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris[1543]. La quête amoureuse du narrateur qui le pousse à s'éprendre d'une princesse déjà mariée, débute avec une progression similaire à celles de nombreux héros courtois. Après avoir disputé une partie de chasse avec ses compagnons, le duc se rend dans un château tenu par une princesse « *Qui ert de chascun tenue/ Bonne, belle et bien aprise,/ Tele que chascun la prise* »[1544]. Le groupe est gracieusement accueilli par des dames (v. 134), avant que le duc ne pénètre dans la demeure. Il découvre alors la maîtresse des lieux qui se tient « *de haulte manière,/ Non orgueilleuse ne fiere,/ Mais tout ainsi qu'il aduit/ Au noble estat qui la*

[1543] LECHAT Didier, « Le Livre du duc des vrais amants », *Op.cit., revue des littératures et des arts*, « Agrégation lettres 2017 », n° 16, automne 2016, p. 18, Disponible sur : https ://revues.univ-pau.fr/opcit/108.
[1544] Christine de Pizan, « Le livre du duc des vrais amants », *Œuvres poétiques*, éd. ROY Maurice, t.3, op.cit., p. 63, v. 110 à v. 112.

duit/ En sa royal personne »[1545]. Celle-ci le conduit alors « *En un prael verdoyant* »[1546]. Il entre ensuite « *en un très bel estre* » (v. 181), au cœur duquel est bâtit une fontaine. Le duc et la dame s'assoient côte à côte dans l'herbe, près d'un autre groupe de nobles deviseurs. L'instant suivant la rencontre avec la jeune fille est aussi celui où le narrateur tombe amoureux : « *Adès le tyson ardent/ En mon cuer ; En regardant/ Sa beaulté, com papillon/ A chandoille ou oysillon/ A glus se prent, me prenoye,/ Ne garde ne m'en prenoie* »[1547].

La grande compilation enluminées des œuvres de Christine de Pizan, conservée à la Bibliothèque nationale de France (835-607), et ultérieurement divisée en cinq volumes, présente une copie du *Livre du duc des vrais amants* à l'intérieur du Ms. Fr. 836 (ff. 65 à 98). Cette partie de la compilation est enluminée vers 1407 par le Maître d'Egerton. Le fol. 66v contient une représentation du duc et de sa dame à l'intérieur d'un jardin fortifié [Figure 145]. Le décor marginal de la miniature, composé de brins de vignetures émergeant des bords de l'image et de ronds d'or, est produit par les ornemanistes « à la vigne d'or » travaillant pour l'atelier de Christine de Pizan. Le paysage d'herbes sauvages et d'arbres au feuillage vert clair épanouis sous un ciel d'azur, rappelle la saison printanière durant laquelle se déroule l'épisode. Si le texte ne décrit guère avec précision l'apparence du jardin, le Maître d'Egerton le représente protégé par une enceinte crénelée de couleur rose, flanquée de tours d'angles. À l'intérieur figurent deux groupes de personnages. Celui de droite est formé de quatre nobles, deux hommes et deux femmes, qui s'entretiennent. La fontaine du jardin se situe plus à gauche, proche du couple formé par le duc et sa dame. L'homme, vêtu d'une houppelande rouge, se penche légèrement vers la dame. Celle-ci arbore une houppelande bleue, ainsi qu'un voile blanc au-dessus de sa coiffe à cornettes. Elle présente au duc la paume de sa main gauche ouverte, en signe de prise de parole. Cet espace idyllique, réinterprété par le miniaturiste, n'est plus un lieu seulement occupé par la dame. L'amant a pénétré par la porte restée ouverte. Il ne s'agit guère d'une intrusion cependant. La scène offre la vision d'un déduit aristocratique, partagé par de nobles amants. Dans le texte, la dame invite d'ailleurs le duc à se rendre au jardin à travers l'injonction : « *Or alons Jouer* »[1548]. La figuration de l'*hortus* ceint de murs pourrait être influencée par les nombreuses images du verger clos présentes dans les manuscrits enluminés du *Roman de la Rose*. La naissance de l'amour avec la vision de l'être aimé dépend, en effet, de ce même lieu[1549].

[1545] *Ibid*., p. 64, v. 153 à v. 157.
[1546] *Ibid*., p. 65, v. 179.
[1547] *Ibid*., p. 68, v. 299 à v. 304.
[1548] *Ibid*., p. 64-65, v. 177-178.
[1549] LECHAT Didier, « Le Livre du duc des vrais amants », *op.cit*., p. 19

Le motif de la porte laissée ouverte apparaît également dans certaines représentations du jardin paradisiaque, en particulier celui du *Cantique des Cantiques*. L'Epoux du poème biblique compare le corps de sa femme à un jardin clos : « *Ortus conclusus soror mea sponsa ortus conclusus fon signatus* »[1550]. Une telle analogie est rapidement enrichie par les commentaires des exégétiques, qui font de l'Epoux une figure du Christ et de l'Epouse, tantôt une préfiguration de la Vierge Marie, tantôt une allégorie de l'âme humaine[1551]. Saint Bernard compare même l'ensemble de la communauté des moines à l'*hortus conclusus,* qui devient un paradis de la vie monastique[1552]. Vers 1295, Guiart des Moulins livre une traduction française du récit biblique, en particulier de la Vulgate, qui se présente comme une *Bible historiale* glosée. Cette version donne lieu à de nombreuses copies, dont certaines richement enluminées. Quelques années après avoir travaillé sur le cycle du Ms. Fr. 836, le Maître d'Egerton enlumine vers 1415 le Ms. Fr. 10, également conservé à la Bibliothèque nationale de France. La miniature du fol. 334 représente l'Epoux et l'Epouse du *Cantique des Cantiques*, à l'intérieur d'un jardin clos [Figure 146 (comparative)]. Une nouvelle fois vêtu de riches houppelandes bleue et rouge, à la mode autour des années 1400, le couple s'entretient courtoisement. L'homme à d'ailleurs pris la main gauche de sa compagne, tandis qu'il lève la sienne pour prendre la parole. Le jardin, semé d'arbres et de fleurs, est entouré d'une imposante muraille crénelée. La porte qui permet l'accès n'est pas close mais laissée ouverte, puisque l'Epoux a déjà pénétré à l'intérieur de l'*hortus*. Ce motif n'est pas fondamentalement inhérent au Maître d'Egerton. Si, conformément au *Cantique des Cantiques*, le jardin est le cœur de l'âme signifié par le féminin, l'échange spirituel engendrant l'amour mystique est ici nécessairement produit par la réunion des amants au sein d'un espace sacré. L'artiste livre son interprétation courtoise du texte biblique, en reproduisant l'imagerie des jardins d'amour et de Paradis[1553].

Le duc et sa dame apparaissent dans un jardin fortifié, devenu lieu de divertissement aristocratique. Cette noble activité qui suit la partie de chasse, éclaire sur la riche condition sociale de l'amant-narrateur. Elle présente également certaines conséquences que Christine dénonce d'un point de vue moral. Le haut rang attribué au personnage influe sur l'oisiveté de son comportement et de ses choix[1554]. Une telle critique n'est cependant guère visible à travers

[1550] « *Elle est un jardin clos, ma sœur, mon épouse, un jardin clos, une fontaine scellée* » : *Cantique des Cantiques*, IV, 12.
[1551] DESCOLA Philippe, « Anthropologie de la nature », dans *Cours et travaux du Collège de France. Annuaire 113e année, Collège de France*, Paris, avril 2014, p. 679 à 701
[1552] ANTOINE Elisabeth (dir.), *Sur la terre comme au ciel : Jardin d'Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 49
[1553] GOUSSET Marie-Thérèse, *Eden : Le jardin médiéval à travers l'enluminure XIII^e^-XVI^e^ siècles*, *op.cit.*, p. 11
[1554] LECHAT Didier, « Le Livre du duc des vrais amants », *op.cit.*, p. 12

l'image d'un *hortus* ouvert aux déduits amoureux. Ce lieu, à l'origine du désir masculin, est également marqué par la tradition visuelle du « verger de Déduit », *locus amoenus* hérité du *Roman de la Rose*.

c) L'image du verger de Déduit comme allégorie du corps de la dame

Si l'amour éclot dans l'enceinte du jardin clos, il est se manifeste également au printemps, saison par laquelle débute le premier *Roman de la Rose*. Le verger de Déduit est introduit au v. 130 du récit de Guillaume de Lorris. L'amant-narrateur y parvient au commencement du Songe, tandis qu'il chemine à travers une nature florissante : « *Si vi un vergier grant et lé,/ Tout clos de haut mur bataillié,/ Portrait et dehors entaillié/ A maintes riches escritures* »[1555]. Sur les murs crénelés du jardin sont, en effet, représentées dix figures féminins incarnant les vices : Avarice, Envie et Tristesse, accompagnées de Haine, Félonie, Vilenies, Vieillesse, Papelardie et Pauvreté (v. 139 à v. 462). Le narrateur revient ensuite sur la magnifique situation du verger hébergeant « *d'oissiaus .iij. tanz/ Qu'en tout le roiaume de France* »[1556]. Attiré par le chant des oiseaux, l'amant cherche à pénétrer dans le verger mais se désole de ne trouver « *Leu par ou je puisse entrer* »[1557]. Il fait le tour de l'enceinte formant un « *mur quarré* »[1558], et fini par trouver un « *huisselet bien serrré* »[1559], mais aussi « *petit et estroit* »[1560]. Il frappe alors à la porte et se fait accueillir par Oiseuse, la belle portière du verger (v. 525). Elle lui explique ainsi que le lieu appartient à Déduit, personnification du divertissement. La jeune fille l'invite ensuite à entrer et l'amant découvre l'intérieur du verger qu'il voit aussitôt comme un paradis terrestre : « *Et sachez que je cuidai estre/ Pour voir en paradis terrestre* »[1561]. Il entre ensuite en un lieu discret où Déduit danse la carole auprès de neuf autres allégoriques incarnant les valeurs de la courtoisie (v. 727)[1562]. Plus loin, l'auteur revient sur la description du verger « … *faiz par droite quarreüre,/ S'ot autant de lonc con de large* »[1563]. Il présente également de nombreux arbres fruitiers tels que des « *pomiers* » (v. 1327), « *noiers* » (v. 1330) ou « *alemandiers* » (v. 1334). De même, le lieu est peuplé de plusieurs espèces animales telles que les daims et les chevreuils (v. 1372). Au cœur du verger, le narrateur fini par trouve une fontaine « *Dedanz une pierre de*

[1555] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, *op.cit.*, p. 48, v. 130 à v. 133.
[1556] *Ibid*., p. 64, v. 482-483.
[1557] *Ibid*., p. 66, v. 502.
[1558] *Ibid*., v. 515.
[1559] *Ibid*., v. 516.
[1560] *Ibid*., v. 517.
[1561] *Ibid*., p. 72, v. 635-636.
[1562] Ces personnifications ne sont autres que Liesse, Courtoisie, Richesse, Largesse, Franchise, Jeunesse, mais aussi le Dieu Amour et son valet Doux Regard, ainsi que compagne d'Amour prénommée Beauté.
[1563] *Ibid*., p. 106, v. 1321-1322.

marbre »[1564], sous un pin. Il s'agit de la fontaine où périt jadis Narcisse, épris de son propre reflet (v. 1569). C'est dans le miroir créé par cette même fontaine que l'amant aperçoit pour la première fois le buisson de roses (v. 1612).

Une représentation du verger de Déduit apparaît au fol. 1 du ms. Egerton 1069, copie parisienne du *Roman de la Rose*, datée des environs de 1400 et conservée à la British Library de Londres [Figure 147]. La miniature précède l'image de l'auteur endormi, par laquelle débute le Songe. Le verger clos occupe une partie majeure de la composition. Les murs crénelés entourant le jardin sont sculptés de vices personnifiés, dont la fonction revêt ici un caractère apotropaïque. Convoitise, Avarice Envie, Tristesse, sont figurées pour mieux être repoussées hors de l'espace « sacré » du verger. La forme ronde de l'enceinte s'éloigne néanmoins de l'aspect carré que lui attribue le poème. Au premier plan, l'amant, habillé d'une houppelande bleue, est accueilli par Oiseuse. La jeune fille se présente à la porte entrouverte du verger, vêtue d'une cotte rouge. L'étroitesse du *huisselet* mentionnée dans le texte, est ici rendue à travers un passage presque « comprimé » par l'imposante muraille. L'intérieur du jardin est composé d'une nature luxuriante, en accord avec le courant stylistique du gothique international. Lapins, chevreuils et oiseaux, s'ébattent dans l'espace forestier du verger.

Sur la gauche, Malebouche, seule incarnation malfaisante présente entre les murs, garde le rosier dont le narrateur va s'éprendre. Le milieu du verger est occupé par la fontaine de Narcisse. L'homme qui contemple son reflet penché au-dessus de l'eau peut être Narcisse lui-même ou une évocation visuelle de l'amant à l'instant où il aperçoit pour la première fois la Rose, objet de sa quête amoureuse. Elisabeth Antoine voit dans le verger de Déduit, un lieu où se réalise un idéal courtois aristocratique, mais aussi un reflet métaphysique de l'Eden auquel aspirent tous les hommes du Moyen Âge. Cet idéal repose sur une rupture avec le monde extérieur et les contraintes du réel[1565]. Selon Michael Camille en revanche, la position centrale du reflet explique la nature illusoire du verger de Déduit qui révèle en son centre non l'objet bien-aimé lui-même mais son image[1566]. Outre l'évocation visuelle du reflet, la structure même du verger clos pourrait également se substituer au corps allégorique de la jeune fille désiré. Son cœur sinon son sexe vierge évoqué par la fontaine, ne serait accessible qu'après avoir passé l'hymen, suggéré par les murailles, au moyen d'un huis « *bien serré* », « *petit et estroit* ».

[1564] *Ibid*., p. 112, v. 1429.
[1565] ANTOINE Elisabeth (dir.), *Sur la terre comme au ciel : Jardin d'Occident à la fin du Moyen Âge*, op.cit., p. 98
[1566] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 74

Au début du XV^e^ siècle, la description du verger de Déduit, amorcée par le *Roman de la Rose*, inspire Evrard de Conty dans son commentaire moralisé du *Livre des Echecs Amoureux*. La glose de l'auteur aborde le thème d'un point de vue moral. La scène où l'Acteur découvre le verger est précédée par une rencontre avec Diane, déesse de virginité. Bien que cette dernière « *l'ot repris de sa folie* »[1567] d'être allié à Vénus, l'amant gagne le jardin clos. En terme vastes, le verger de Déduit est l'endroit où « *Nature plante et seme tres ordement pluseurs choses moult beles et moult esmerveillables* »[1568]. Il existe cependant trois vergers correspondant à trois manière de vivre, qui correspondent chacun à « *troiz nobles dames et deesses* »[1569]. Celui de Pallas, la vie contemplative, est tenu par Religion. Celui de Junon, alliant vie civile en communauté et vie active a pour portière Richesse. Enfin, le jardin de Venus, celui des « *déduits du monde et* [d]*es vanités* »[1570], est gardé par Oiseuse. L'auteur précise alors que ce « *vierger propres de Deduit* » est enclos. Il n'y a d'ailleurs « *sy bel vergier ou monde, s'il est maintenant vert et plains de foeilles et de fleurs et de fruis et de herbes gracieuses et oyselés chantans* »[1571]. L'endroit fort de ces choses belles et plaisantes, fait néanmoins l'objet d'un discours moralement ambigu. Parfois dénoncé comme « *le lieu et le retraiz de Oyseuse et de Folie, ou nul ne peut son temps bien emploier* »[1572], il est aussi loué pour sa passion attrayante : « *closier et droit verdier du vergier amoureux ou on ne quiert que gieux et joye et delectacions* »[1573].

La copie Cognaçaise du commentaire moralisé (Paris, BnF, Ms. Fr. 143) contient, au fol. 198v, une miniature en pleine page représentant le verger de Déduit [Figure 148]. À la veille des années 1500, Robinet Testard livre une interprétation naturaliste et ordonnée du lieu clos, ainsi que de ses alentours. L'arrière-plan est occupé par la forêt où l'Acteur rencontre Diane. Il apparaît d'ailleurs à l'orée du bois, agenouillé devant la déesse, tandis que celle-ci reçoit son hommage en le prenant par la main. Une rivière coule devant eux, enjambée par un pont menant en direction du verger. L'endroit occupe toute la partie droite de l'image. Le jardin est clos par une enceinte carrée, flanquée de tours d'angles aménagées d'archères canonnières et de baies d'agréments. Les noms des personnages figurés sont intégrés à l'intérieur de l'image, pour une meilleure lecture. Au premier plan est représenté l'Acteur, reconnaissable à son chaperon noir. Il est secondé par Déduit, vêtu de plumes de paon, qui tient un chien en laisse[1574]. Tous deux

[1567] Evrard de Conty, *Le livre des Eschez Amoureux Moralisés*, *op.cit*., p. 436
[1568] *Ibid*.
[1569] *Ibid*., p. 437
[1570] *Ibid*.
[1571] *Ibid*.
[1572] *Ibid*., p. 438
[1573] *Ibid*., p. 578
[1574] Jocus ou Déduit est présenté par l'auteur comme le deuxième fils de Vénus, après Cupidon, Dieu d'amours. Il est aussi l'aîné d'Hymeneus. Si Cupidon conduit à la « *delectacions qui est entre home et fame* », Jocus rappelle

font face à la portière du verger, Nature, dont le nom est inscrit au-dessus de la porte du châtelet d'entrée. Vêtue d'une robe bleue et coiffée d'un voile translucide, elle tient entre ses mains la clé des lieux. Un quadrillage de parterres rectangulaires articule l'intérieur du verger. Derrière les murailles sont également figurées les déesses correspondant aux différents choix de vie humaine. Vénus est la plus proche de l'Acteur. Elle est représentée sous un cerisier, avec pour seuls atours, de longs cheveux blonds encadrant sa silhouette nue. Elle tient dans sa main droite un miroir, dont elle se sert pour contempler son reflet. Plus loin, Junon semble émerger d'une tour d'angle, animée d'un mouvement transmis par le voile enroulé de sa coiffe. D'un point de vue optique, Pallas est la plus élevée de la triade. Vêtue d'une robe rose et couronnée d'un chapel de roses, elle adopte une attitude contemplative, tout en nourrissant un passereau. L'organisation spatiale du verger obéit moins à une exigence de perspective qu'à une volonté de disposer les figures féminines à l'intérieur d'une allégorie complexe du désir masculin[1575]. Si Pallas semble présider la triade des déesses, Vénus est bien celle que l'Acteur observe. Ce dernier n'est certes pas encore entré dans le verger, il a pourtant déjà choisit la voie amoureuse. La présence de Déduit à ses côtés prouve d'ailleurs cet engagement. Le verger tel qu'il est décrit dans le *Roman de la Rose*, puis le commentaire du *Livre des Echecs Amoureux*, préserve sa signification, malgré certaines évolutions à caractères moraux. Souvent représenté doté d'une imposante enceinte, il dispose également de sa figure gardienne, une personnification féminine qui seule peut décider d'accepter ou de refuser à l'amant, l'accès à cet espace vierge.
L'*hortus* ou le verger clos hérité du jardin édénique, est parfois décrit ou mis en scène comme un lieu fortifié. Il peut être propriété d'une figure masculine, à l'image de Déduit, mais sa signification allégorique reste, à bien des égards, féminine. Son système défensif, composé de murailles crénelées et les hautes tours percées d'archères protège une nature ordonnée. Seule ou accompagnée, la dame qui occupe le lieu voit le jardin se substituer à son identité, par le truchement de motifs contextualités.

Cette analyse des métamorphoses allégoriques de la dame aimée, nous a amené à confronter plusieurs de ces représentations aux descriptions issues de textes allégoriques et de traités moraux. Les images de corps assemblés en une seule entité ou à l'intérieur d'un même ensemble architectural, impliquent une métaphore analogue, celle d'une unité sociale et emblématique. La figuration d'un corps social peut rappeler l'unité de dames, frappées par un évènement

celle « *qui est en acoler et baisier l'un l'autre tres amoureusement, sans aller plus avant* ». Enfin, Hymeneus incite à la « *delectacion qui est en mariage* » : *Ibid*., p. 537
[1575] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 81

majeur de la Guerre de Cent Ans [Figure 138]. Elle implique, de même, l'égalité du couple face à la loi chrétienne, au moyen d'une symétrie gestuelle [Figure 140].

L'interprétation visuelle du château assiégé met en scène un groupe de dames unies, tantôt impuissantes face aux attaques extérieures, tantôt impliquées à défendre l'édifice. Le château d'amour devient alors une évocation allégorique de leur unité face aux assauts des soldats du désir [Figures 141 et 143]. Parfois, la dame souveraine placée au centre d'un jardin suspendu, semble également faire corps avec la tour close et imprenable qui en assure la base [Figure 144].

Assaillie ou protégée, cette allégorie d'un corps féminin « architecturé » dispose d'un solide système défensif. Certains dispositifs, telles que les archères-canonnières, sont révélateurs des techniques militaires en vigueur lors de la production du manuscrit [Figures 141, 143 et 148]. L'enceinte protégeant le château ou le jardin clos rappelle par métaphore, le corps de la jeune fille vierge. Les imposantes murailles évoquent l'hymen et la porte, parfois étroite, conduit à un paradis où les fleurs sont autant d'innombrables aspects des charmes féminin [Figures 140, 143, 145, 147 et 148]. Lorsque la porte n'est pas gardée et que le passage est laissé ouvert, l'homme a déjà été invité à entrer et devise auprès de sa dame [Figure 145]. La fontaine autour de laquelle s'organise l'*hortus*, évoque autant la source bénite du jardin d'Eden que le sexe ou le cœur de la dame désirée [Figures 145 et 147].

La transformation allégorique du féminin en une entité soudée, va de pair avec une adaptation de l'écrin virginal aux codes du sanctuaire courtois. Cette projection textuelle et visuelle, incluant parfois la disparition du corps physique, façonne une identité autre, dont les rôles dépendent des personnifications en présence.

II- Miroirs d'altérité, miroirs du réel : Identité, vices et beauté dans les représentations de la toilette féminine

Si l'image du jardin renvoi métaphoriquement au corps désiré de l'aimé, un autre objet est parfois associé à l'expression de vices considérés comme féminins. Il s'agit du miroir. Dans les textes et les images médiévales, la toilette féminine incarne souvent la faute, l'oisiveté, la vanité, mais aussi une forme d'hypersexualité condamnable. Pendant laïc de l'acédie monastique, l'oisiveté est, au Moyen Âge, synonyme de désordre moral[1576]. Anciennement

[1576] Elle est opposée aux vertus de prudence, de tempérance, de chasteté ou encore de raison, de droiture et de justice que Christine de Pizan met notamment en scène dans le *Livre des trois vertus* et le *Livre de la Cité des Dames*.

rattachée à la valeur antique de l'*otium*, elle devient *otiositas* dans sa forme dégradée. Au XIII^e^ siècle, le *Speculum morale* qualifie l'oisiveté de « *mère de tous les vices* » et d' « *opportunité des tentations*[1577] ». Comme le souligne Florence Colin-Goguel, elle gaspille alors le temps dû aux dévotions[1578]. L'oisiveté entretient ainsi une proximité avec la Luxure, vice rattaché au monde masculin mais considéré au Moyen Âge comme provoqué par les femmes. Conscientes de la fascination qu'exerce leur corps, celles-ci attisent le désir des hommes par une gestuelle étudiée et des accessoires, tels que le peigne et le miroir, souvent reconnaissables dans les images. Le miroir peut alors avoir une double fonction ; celle du médium reflétant une identité « autre » à travers une *ymage* enlaidie, ou celle de l'objet projetant simplement le réel. L'omniprésence d'une incarnation féminine de la Luxure dans les images reste un moyen de rappeler que la femme est la cause et l'instigatrice de ce péché[1579]. Le plus souvent, l'imagerie médiévale montre la Luxure personnifiée sous les traits d'une femme ayant pour attribut un miroir. Elle apparaît notamment sous les traits d'une jeune fille fol. 167v d'un manuscrit de *La Somme le roi*[1580] d'une jeune fille, mais prend également l'apparence vieille femme laide tenant le faux visage d'une dame, dans une copie enluminée du *Pèlerinage de vie humaine* (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1130, fol. 67v).

Cette prochaine étude nous permet d'appréhender les jeux d'altérité émergeant du miroir figuré entre les mains d'une « dame » jugée oisive et vaniteuse. Nous nous intéresserons tout d'abord aux gestes présidant l'utilisation du miroir et du peigne, dans les représentations sexualisées et transgressives de la déesse au bain. Nous tâcherons ensuite de comprendre comment les images montrant la personnification de l'oisiveté mettent en valeur un canon de beauté médiévale tout en le confrontant à la laideur du vice qu'il engendre à travers le reflet du miroir. Enfin, nous analyserons le regard porté par la morale chrétienne sur la représentation d'une vaniteuse et diabolique coquette dans les enluminures issues de traités encyclopédiques et didactiques.

1) Le bain de la déesse : nudité et transgression au regard de l'imagerie biblique

Comme le reste de la toilette féminine, le bain est toléré dans le cadre strict d'une intimité close. À l'appui d'un discours littéraire et moralisateur, la création artistique des XIV^e^ et XV^e^ siècles donne à observer une multitude de femmes lascives et de séductrices dangereuses s'offrant aux

[1577] Pseudo-Vincent de Beauvais, *Speculum morale*, III, VI, d.1, col. 1221, Graz, Akademische der Druck, 1964
[1578] COLIN-GOGUEL Florence*, L'Image de l'Amour Charnel au Moyen Âge*, op.cit., p. 103
[1579] BASCHET Jérôme, « Les sept péchés capitaux et leurs châtiments dans l'iconographique médiévale », dans CASAGRANDE Carla, VECCHIO Silvana, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 377
[1580] Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 6329.

yeux des hommes[1581]. Toutes ont la peau blanche et une chevelure blonde, conformément aux canons de beauté propres à l'esthétique médiévale. Aux figures archétypales issues de la Bible, comme Bethsabée ou Suzanne au bain, peut également être également considérée la profane Mélusine dans son cuvier. Malgré un écart dans le contenu des textes, l'imagerie de la femme au bain à caractère profane ou biblique comporte des similarités, même si la portée luxurieuse du discours visuel diffère légèrement. L'introduction consentie de l'homme dans un sanctuaire féminin intime est relatée dans certaines œuvres à caractère allégorique. La première partie du *Champion des dames* fait notamment état de la rencontre sensuelle entre l'auteur et Vénus en son château. Accompagné du frivole Valentin, l'Acteur approche du lieu où se tient une fête. La porte n'est pas gardée ou close, mais ouverte à tous : « *La porte est a tous manifeste,/ Tout le monde y est bien venus./ Les ungs vestus, les aultres nus* »[1582]. En passant le seuil du château, ils trouvent un verger (v. 1091) dans lequel Vénus prend un bain sous un rosier : « *Dessoubs ung rosier se baignoit,/ La table mise devant elle* ». A ses côtés, Oiseuse lui présente un miroir afin qu'elle puisse mieux se contempler : « *Oiseuse, La sert de pigne et de miroir/ A soy faire et veoir polye/ Pour belle et plaisant apparoir* »[1583]. Vénus est si belle que nul ne peut se soustraire à ses charmes : « […] *toute créature/ Est enflammee a son regard./ Et malement se desnature*[1584] ». Son fils, Cupidon, l'aide d'ailleurs dans cette tâche, toujours prêt « *A tirer de l'arc s'esbatoit/ A toutes ses gens…* »[1585].

La rencontre entre l'Acteur et Venus apparaît dans certaines versions enluminées du *Champion des dames*, dont le ms. 352 conservé à la Bibliothèque municipale de Grenoble et le Ms. Fr. 12476 conservé à la Bibliothèque nationale de France à Paris. Le Maître du Missel de Paul Beye livre son interprétation de l'épisode au fol. 10 de ce deuxième manuscrit [Figure 149]. La miniature précède une rubrique rouge explicative : « *Ce chapitre contient la descripcion de dame Venus, de Cupido son filz et de l'ordonnance de leur estat. Et mesmement comment dame Venus, laquelle se fait d'Amours parente, est de fainte et dechevant beaulté, et cetera*. » Les noms de chacun des personnages présents sont insérés à l'intérieur de l'image, afin de faciliter, pour le lecteur-spectateur, un rapprochement avec le contenu textuel du poème. L'artiste montre l'arrivée de l'Acteur et de Valentin au château de Vénus, adoptant la forme d'un jardin fortifié. Tels des jeunes nobles des années 1450, les deux hommes sont vêtus de pourpoint matelassés

[1581]ROLLAND-PERRIN Myriam, « Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen Âge », op.cit., p. 241–242
[1582] Martin Le Franc, Le Champion des Dames, éd. DESCHAUX Robert, tome 1, *op.cit*., p. 49, v. 1067 à v. 1069.
[1583] *Ibid*., p. 50, v. 1109 à v. 1112.
[1584] *Ibid*., p. 51, v. 1117 à v. 1119.
[1585] *Ibid*., v. 1123-1124.

et arborent des chaperons noirs. Valentin désigne à son compagnon la porte ouverte de l'enceinte crénelée. Contrairement au duc des Vrais Amants, ils n'ont pas encore pénétré à l'intérieur du jardin [Figure 145] mais l'accessibilité du passage est révélatrice de l'invitation féminine. A l'ombre d'un rosier en treille, la déesse prend son bain dans un baquet rempli d'eau. Son corps nu et encadré de cheveux blonds, caractérise un modèle de représentation associé à la déesse, au f. 198v Ms. Fr. 143, notamment [Figure 148]. Elle tient dans sa main gauche un peigne et se contemple dans un miroir présenté par Oiseuse.

Cet accessoire est également tenu par une autre figure féminine dans certaines images du bain de Bethsabée. Cet épisode de l'Ancien Testament, issu du Livre II de Samuel, marque la rencontre entre la jeune femme et le roi David. Il est notamment représenté au fol. 48v d'un *Livre d'Heures à l'usage de Rome*, un imprimé daté de 1506 et conservé au Musée historique et archéologique d'Orléans (A 5825) [Figure 150 (comparative)]. Dans cette œuvre, située au début des Psaumes Pénitentiaux, Bethsabée se baigne nue dans une fontaine, au pied du château de David. Elle est entourée de suivantes dont la présence renvoie au rituel de purification biblique. Elles offrent tour à tour une coupe, des fruits rouges[1586], mais aussi un peigne et un miroir dans lequel la jeune femme contemple son reflet. Le miroir présenté devant Bethsabée renvoie moins, selon François Garnier, à une séduction codifiée qu'à l'expression symbolique de la beauté féminine[1587]. Simplement mentionnée comme « *fort belle*[1588] » dans le récit biblique, Bethsabée arbore ici une chevelure dorée, des petits seins et semble prête à se retourner vers le roi David qui l'observe frontalement depuis une fenêtre de son château[1589]. La représentation applique les codes visuels d'une sensualité féminine affirmée appelant au péché. L'épisode est, en effet, à l'origine de l'acte d'adultère que commettra David avec la jeune femme, épouse de l'un de ses soldats vassaux. La part de responsabilité de Bethsabée dans un péché de chair plus tard condamné par Dieu est accentuée par le choix artistique de la définir comme sujet principal de la composition. En exhibant sa toilette, elle incite ainsi David à un désir de possession mais invite également le lecteur-spectateur à un jeu de séduction[1590].

La figuration des plaisirs sensuels va également de pair avec la table chargée de mets située à côté de l'endroit où se baigne Vénus. L'association entre le bain et nourriture induit certains

[1586] Il pourrait s'agir de grenades dont la présence dans les images renvoie à une symbolique de désir et de fécondité.
[1587] GARNIER François, *Le Langage de l'image au Moyen Âge II : Grammaire des gestes, op.cit.*, p. 224
[1588] *La Sainte Bible : traduite sur le latin de la Vulgate*, éd. LEMAISTRE DE SACY Isaac, Paris, Curmer, 1860, t. 2, p. 92
[1589] La composition est d'ailleurs similaire à celle d'une autre peinture du XVI^e^ siècle des *Heures à l'usage de Rome* : San Marino, Bibliothèque d'Huntington, ms. HM 1171, fol. 97v.
[1590] 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*, Firenze University Press, vol. 14, n° 1, 2013, p. 271

rapports sociaux mais aussi des comportements luxurieux plus répréhensibles, comme nous avons déjà pu l'observer à travers l'image du couple des *Heures de Charles Quint* [Figure 127]. À droite du baquet, Mignotise, la chambrière de Vénus, observe Cupidon qui s'apprête à décocher une flèche sur les deux arrivants. Martin Le Franc, l'auteur du *Champion des Dames*, voit en Vénus la figure inverse du Dieu Amour, incarnation morale de l'amour parfait et favorable à la cause des femmes[1591]. Blonde et couronnée de fleurs, la déesse égare les hommes en offrant à leur regard le déhanché lascif de son corps nu. Dotée d'une « *fainte et dechevant beaulté* », elle enflamme en un regard toute créature qui « *malement se desnature*[1592] ». Voilà pourquoi, en franchissant la porte fortifiée du château de Vénus, c'est aussi dans l'intimité féminine, lieu de plaisir et de tentations, que l'Acteur pénètre.

Le jardin fortifié ou le rosier en treille sont autant de motifs visuels propres à la représentation de l'*hortus conclusus*, jardin des vertus de la Vierge et symbole de son essence paradisiaque[1593]. La récupération par l'artiste de ce *topos* figuratif dans la mise en image d'une déesse profane et coquette participe d'un désordre d'ores et déjà réprouvé par Pierre d'Ailly vers 1400 à la lecture du *Roman de la Rose*. Dans *Le Jardin amoureux de l'âme dévote*, il affirme que la véritable courtoisie est la spiritualité chrétienne, et non cette courtoisie mondaine mettant l'âme en état de péché mortel[1594]. Le contre-modèle incarné par Vénus dans le poème du *Champion des Dames* demeure, par ailleurs, représentatif de la stratégie rhétorique adoptée par Martin Le Franc pour dénoncer l'érotisation de la *fin'amor* et ses pièges[1595].

2) Les visages d'Oiseuse, un jeu d'identité

Lieu emblématique du *Roman de la Rose*, le verger clos dispose également de sa figure gardienne, Oiseuse, auprès de qui le miroir représente un accessoire essentiel. L'amant la rencontre au début du récit (v. 524). Avant de connaître son nom, il mentionne que la pucelle tenant le guichet « *estoit gente e bele* », avec des « *Cheveux ot blonz com .i. bacins ;/ La char plus blanche c'un pocins,/ Front reluisant, sorciz nouriz* »[1596]. Il poursuit en décrivant ses « *yauz vairs com .i. faucons* »[1597], sa « *bouche petite et grossete* »[1598], ainsi que sa « *gorge ot*

[1591] LASSABATERE Thierry, LACASSAGNE Miren (dir.), *Eustache Deschamps, témoin et modèle*, *op.cit.*, p. 28
[1592] Martin Le Franc, Le Champion des Dames, éd. DESCHAUX Robert, tome 1, *op.cit.*, p. 51, v. 1119.
[1593] ANTOINE Élisabeth, « La Vierge dans un jardin clos dans l'art parisien autour de 1400 », *op.cit.*, p. 433
[1594] BADEL Pierre-Yves, « Pierre d'Ailly, auteur du Jardin amoureux », *Romania*, vol. 97, 1976, p. 379
[1595] JUNG Marc-René, « Situation de Martin Le Franc », dans *Pratiques de la culture écrite en France au XV^e siècle*, op.cit., p. 23
[1596] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, *op.cit.*, p. 66 à 68, v. 526 à v. 529.
[1597] *Ibid*., p. 68, v. 533.
[1598] *Ibid*., v. 537.

autresi blanche/ Com est la noif desus la branche/ Quant il a freschement negié »[1599]. La belle portière dispose également d'un « *cors ot bien fait et dougié* »[1600], maintenue dans une cotte d'un riche bleu de Gand[1601]. Voyant, en outre, que la jeune fille « *En sa main tint .i. mireor* »[1602], l'amant en déduit que « *Quant ele s'estoit bien pignié/ Et bien paree et bien atornee,/ Ele avoit faite sa jornee* »[1603]. La gardienne se présente alors en tant que Oiseuse, une femme riche et puissante, qui ne se consacre à rien d'autre qu'à jouer, s'amuser, peigner ses cheveux et en faire des tresses : « *Car a nule rien je n'entens/ Qu'a moi joer et solacier/ Et a moi pignier et trecier* »[1604]. Elle ajoute également être l'amie intime de Déduit, le maître du verger.

L'historien médiéviste René Louis voit en Oiseuse non une simple abstraction mais l'image réelle de la jeune fille aimée, dont le corps est symboliquement représenté par le jardin[1605]. Le discours élaboré autour cette personnification de l'oisiveté évolue cependant à la fin du Moyen Âge, renversant la valeur positive qu'elle incarne, l'*otium*, vers la connotation négative de l'*otiositas*[1606]. L'analogie entre le corps de l'aimée et le jardin s'incarne également à travers la figure d'Oiseuse, puisqu'elle est l'une des identités de la jeune fille. De même, nous pouvons nous demander plus avant si l'oisiveté est toujours liée au jardin dans les représentations et si elle est réellement mise en signe dans ces dernières.

De nombreuses enluminures du *Roman de la Rose*, réalisées aux XIV^e^ et XV^e^ siècles montrent Oiseuse dotée de ses attributs, le peigne et le miroir dans lequel elle contemple son reflet. Conservé à la Bibliothèque nationale de France, le Ms. Fr. 12593, copie parisienne datée de 1350, présente au fol. 6 une discussion entre Oiseuse et l'Amant [Figure 151]. Les murs du jardin clos ne sont guère figurés par l'artiste. Les personnages se situent devant un fond bleu orné d'entrelacs dorés. Oiseuse est représentée à gauche de l'Amant, vêtue d'une robe rose. Elle tient un miroir dans lequel elle se contemple en peignant sa chevelure. A l'exception d'une cotte bleue absente, le blond des cheveux et la carnation blanche de la peau, correspondent bien à la description que Guillaume de Lorris fait de la portière au sein du poème. Le miroir peut avoir ici plusieurs significations, notamment mises en évidence par Fabienne Pomel dans son ouvrage *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*. Il peut être significatif de l'interprétation d'un texte mais aussi agir comme un miroir de connaissance, rappelant l'univers

[1599] *Ibid*., v. 545 à v. 547.
[1600] *Ibid*., v. 548.
[1601] « *Cote ot d'un riche pers de ganz* », *Ibid*., v. 564.
[1602] *Ibid*., v. 557.
[1603] *Ibid*., p. 68 à 70, v. 568 à v. 570.
[1604] *Ibid*., p. 70, v. 586 à v. 588.
[1605] LOUIS René, *op.cit*., p. 39
[1606] STRUBEL Armand, DE SAULNIER Chantal, *La Poétique de la chasse au Moyen Âge*, *op.cit*., p. 179

par sa forme circulaire[1607]. Placé entre les mains d'Oiseuse, cet accessoire reflète ici un visage plus laid et sévère [Figure 151(a)]. Cette image renvoyant à une autre identité, celle d'une personnification vaniteuse, dénoncée par le discours moral. Dans le récit de Guillaume de Lorris, la jeune fille affirme ne se consacrer à rien d'autre qu'à s'amuser et « *pignier et trecier* » sa chevelure. Elle n'est plus décrite, dans l'image, pour sa beauté mais comme une représentation de l'orgueil[1608]. L'oisiveté n'apparaît donc pas ici à travers la seule attitude du personnage. Elle se révèle au moyen d'une interprétation visuelle, fidèle au texte où le miroir et le peigne communiquent l'idée du vice. Oiseuse suscite, par ailleurs, le désir que l'Amant manifeste en avançant sa jambe droite en sa direction.

Une même codification visuelle de la toilette est observable sur la cinquième pièce de la tenture de l'Apocalypse d'Angers représentant la grande prostituée de Babylone. La scène 64, exécutée par l'atelier de Nicolas Bataille à la fin du XIV^e^ siècle, montre saint Jean qui, entraîné par un ange, découvre la personnification de Babylone[1609][Figure 152 (comparative)]. Arborant une robe rose, cette belle jeune fille aux traits séduisants, tient un miroir dans lequel elle se contemple tout en peignant son opulente chevelure blonde. Le reflet apparaissant dans la glace ressemble moins à une simple projection physique qu'à un hideux visage. Accessoire de vanité, le miroir révèle à saint Jean la noirceur de l'âme de la prostituée ainsi que sa véritable apparence dissimulée sous un jour trompeur. La lettre Y se répétant sur le fond bleu orné d'entrelacs est, par ailleurs, emblématique du choix à adopter entre le bien et le mal[1610].

La condamnation figurative du péché d'Oiseuse est également présente dans un manuscrit plus tardif, peint en Anjou vers 1460, le Ms. Fr. 19153 (Paris, BnF). La miniature au fol. 5v montre l'instant précédant la rencontre entre la jeune fille et l'Amant [Figure 153]. Celui-ci frappe à la porte close du verger entouré de hauts murs. Il ne peut encore voir Oiseuse la blonde qui, un peigne dans sa main droite et le miroir dans l'autre, contemple son visage. Le reflet renvoyé par l'objet est un portrait détaillé mais sinistre de la jeune fille [Figure 153(a)]. Son âme, pervertie par la vanité, a perdu la blancheur de sa carnation pour un teint grisâtre.

Cette réflexion d'une autre identité est également visible sur les représentations de sirènes-poisson, souvent choisies durant la période médiévale pour montrer la transgression. La sirène,

---

[1607] POMEL Fabienne, « Du miroir-mire de l'amant à l'écrivain miroitier », dans POMEL Fabienne (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, *op.cit*., p. 287 à 302

[1608] ROLLAND-PERRIN Myriam, « Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen Âge », *op. cit.*, p. 246

[1609]DELWASSE, Liliane *La Tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Paris, Éditions du patrimoine/Centre des monuments nationaux, 2007, p. 10

[1610] Il s'agirait également de la contraction du You « lettre de Pythagore » : Voir HABLOT Laurent, « Présences emblématiques dans la tenture de l'Apocalypse », dans CAILLETEAU Jacques et MUEL Francis (dir.), *Apocalypse. La tenture de Louis d'Anjou*, Paris, Éditions du patrimoine/Centre des monuments nationaux, 2015, p. 36

mi-femme, mi-poisson qui peuple en grand nombre le décor des églises romanes, peut être considérée comme inconstante par sa nature double. Aux yeux de l'homme du Moyen Âge, elle est un hybride, une créature anthropomorphe trouvant sa place dans les bestiaires[1611]. Elle est présente en grand nombre dans les décors marginaux de livres liturgiques comme le ms. 22 conservé à la Bibliothèque municipale d'Aix-en-Provence [Figure 154 (comparative)]. La sirène du fol. 15, placée au milieu du décor floral des marges, utilise un peigne pour coiffer sa chevelure dénouée, signe de débauche[1612]. Comme sur certaines représentations d'Oiseuse, un miroir renvoi moins son beau reflet que l'image noire et déformée de son vice, condamné par la morale chrétienne.

Qualifié de Maître du Boèce fr. 809, l'artiste du Ms. Fr. 19153 a défini une séparation nette entre la haute muraille extérieure symbolisant l'inquiétude de l'Amant et l'univers lumineux du verger. La décision de faire entrer le poète revient à Oiseuse seule. Puisqu'elle est image de la dame aimée, elle détient tout pouvoir d'ouvrir, à sa guise, la porte de son intime jardin ou de la maintenir close. Objet du désir masculin, dont la beauté apparaît dans les représentations, elle est aussi le sujet d'un vice, dont l'excès la condamne à la laideur par le truchement d'un miroir.

3) La coquette et le Diable

a) Le don diabolique du miroir à travers une image du *Bréviaire d'Amour* (Ms. Fr. 857, fol. 197)

Aux yeux de la morale chrétienne, une femme passant trop de temps à sa toilette remet en cause la perfection de l'œuvre divine. Jacques le Goff rappelle que la nudité et la chevelure incarnent, au sein de la société médiévale, à la fois l'innocence d'avant le Péché et la luxure[1613]. Parfois associée à Marie rédemptrice, la femme peut rapidement devenir une tentatrice fille d'Ève, proie idéale du Diable. De nombreux traités encyclopédiques et didactiques comme le *Miroir de l'âme pécheresse* de Jean Miélot au XV^e^ siècle, condamnent vivement les pratiques jugées propres à l'*otiositas.* Les copies enluminées de ces œuvres font souvent apparaître physiquement le Diable auprès de la fautive. Il devient alors une évocation de la concupiscence qui dévore l'être, pris dans le piège tendu par l'orgueil de la beauté[1614]. L'encyclopédique *Bréviaire d'Amour* de Matfre Ermengaut donne lieu, vers 1340, à une copie enluminée, le Ms.

[1611] *Ibid.*, p. 26
[1612] CHARLES Corinne « Le miroir et le peigne », dans « *Plus est en vous » : images de la femme au Moyen Âge (XIII^e^–XV^e^ siècle)*, *op.cit.*
[1613] LE GOFF Jacques, TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 153
[1614] GARNIER François, *Le Langage de l'image au Moyen Âge II*, *op. cit*., p. 225

Fr. 857 conservé à la Bibliothèque nationale de France. Il présente, au fol. 197, une série de quatre miniatures montrant comment le Diable s'insinue auprès des hommes pour faire naître en eux mauvaises pensées et désirs coupables [Figure 155]. L'image située à gauche du premier registre représente un Diable au faciès bovin et aux pattes griffues offrant un miroir à une femme [Figure 155(a)]. Celle-ci lève son peigne pour coiffer ses cheveux et touche de sa main droite le bord de l'objet. Ce don diabolique semble « contrefaire » l'offrande des amants courtois. En effet, le don de la coupe entre Largesse et un chevalier (Paris, BnF, Ms. Fr. 1567, fol.10) [Figure 56], ou l'offrande du chapel fleuri dans une miniature des œuvres poétiques de Guillaume de Machaut (Paris, BnF, Ms. Fr.1584, f. 92v) [Figure 60], montre également un contact réciproque autour d'un objet central entre donneur et récepteur. La littérature religieuse, essentiellement produite par les hommes des monastères, considère souvent la femme comme dépourvue de toute humanité ou de richesse psychologique[1615]. L'orgueilleuse oisive figurée ici cède naturellement au péché de vanité offert par le démon. Le rouge colorant sa robe est ici un « mauvais rouge » qualifié par Michel Pastoureau de contraire au blanc et dont la symbolique renvoie directement à Satan et aux flammes de l'Enfer[1616]. La femme venant de lier son âme au Diable devient ainsi elle-même incarnation du Malin.

b) Miroirs de beauté ou de vice : De l'amante du Diable à la toilette de la femme noble

Au cours des deux derniers siècles du Moyen Âge, des ouvrages didactiques à destination d'un lectorat féminin mettent notamment en garde à propos d'un usage abusif de la toilette. Le *Livre des bonnes mœurs*, écrit Jacques Legrand vers 1410, relate l'aventure de deux femmes vaniteuses, dont la première revient, après sa mort, prévenir son amie du danger qu'elle encoure à user d'artifices de beauté : « *Mamye, avise toi, car je suis dampnee a cause de mes curiositéz que je mantenoie quant j'estoie avecques toi. Et m'est avis que teles curiositéz ne sont autre chose fors que cause de luxure et de toute dissolucion charnelle* »[1617]. Cet épisode, cher à la prédication médiévale, est représenté vers 1490 au fol. 109v du ms. 297 (Chantilly, Musée Condé), par un artiste issu de la vallée de la Loire [Figure 156]. La scène se déroule dans un intérieur noble. À droite, une coquette accompagnée de sa chambrière se peigne et se contemple dans un miroir. La revenante aux traits vieillis apparaît alors devant elle, précédée par le Diable. La possession luxurieuse que le démon exerce sur ce corps nu et lacéré est rappelée par la patte

[1615] FRUGONI Chiara « La femme imaginée », dans *Histoire des femmes en Occident*, *op.cit.*, p. 461
[1616] PASTOUREAU Michel, *Couleurs, images, symboles: études d'histoire et d'anthropologie*, *op.cit.*, p. 75
[1617] Jacques Legrand, *Archiloge Sophie, Livre de bonnes mœurs*, éd. Evencio Beltran, Paris, Champion, 1986, p. 371.

griffue accrochée au sein gauche de la défunte. Drapée de l'étoffe rouge diabolique, elle pointe un index accusateur sur la vivante, geste appuyant la mise en garde de Jacques Legrand dont elle se fait la médiatrice dans le texte. De même que sa compagne, la damnée arbore une imposante chevelure blonde, symbole de son péché[1618]. La tradition théologique de saint Paul perdure dans la pensée médiévale quant aux interdits féminins. Ainsi la première épître aux Corinthiens, XI, 6, explique que « *si une femme ne se voile pas la tête, qu'elle se coupe aussi les cheveux. Or, s'il est honteux à une femme d'avoir les cheveux coupés ou la tête rasée, qu'elle se voile*. » Puisque la jeune fille représentée a, de son vivant, refusé de sacrifier ou de couvrir ses cheveux, elle n'en devient que plus blâmable selon la morale chrétienne[1619]. Le miroir constitue l'élément central de la scène, séparant la représentation quotidienne de la toilette et sa condamnation à gauche [Figure 156(a)]. Le jugement des artifices que la coquette déploie par vanité se retrouve dans le reflet noir et altéré que projette l'objet, écho au sinistre portrait angevin d'Oiseuse [Figure 153]. La jeune fille comme la lectrice égarée dans son péché peut alors assurer son Salut en écoutant le discours moral de l'auteur dont la damnée se fait le porte-parole, ou devenir cette charogne compagne du Diable après sa mort. En l'absence d'une représentation diabolique, la condamnation du péché d'orgueil est rappelée par la figure d'un squelette présentant aux vivants un miroir reflétant l'image des cadavres qu'ils seront bientôt. Ce miroir de vérité apparaît dans les copies enluminées de certains « miroir » (*speculum*) moraux. Le *Mirouer des pécheurs et pécheresses*, écrit à la fin du XV^e^ siècle par Jean Castel, petit fils de Christine de Pizan, constitue un exemple. Le premier folio d'un imprimé de l'œuvre, conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote rés.vel. 2229, en est révélatrice [Figure 157 (comparative)]. Exécutée en 1495, la miniature en pleine page met en scène quatre personnages au milieu d'un cimetière, indiqué par la grande croix centrale. À droite, un cadavre drapé de son linceul, désigne le reflet d'un crâne dans un miroir. L'objet est orienté vers un groupe de vivants, constitué d'un jeune homme, d'un enfant et d'une femme placée au devant. La répétition de l'image du crâne au sol, rappelle également l'impermanence des péchés du vivant. Dans la miniature du ms. 297, la condamnation du péché de vanité n'est plus seulement rappelée par le miroir. L'inscription « *Mondaines* » sur la partie inférieure de l'image, ainsi que la présence même du Diable, apporte une nouvelle condamnation morale à l'exercice d'un tel vice. La désignation de la toilette féminine comme motif de transgression défiant l'ordre divin

[1618] *Traduction Oecuménique de la Bible*, édition intégrale de l'Ancien et Nouveau Testaments, Paris, Cerf/Les bergers et les mages, 1976 (T.O.B.), p. 510
[1619] FRUGONI Chiara « La femme imaginée », *op. cit.*, p. 459

cristallise également la hantise de l'hétérogénéité et la peur du chaos propre à la pensée médiévale[1620].

Les artistes de la fin du Moyen Âge dotent donc la femme oisive d'une peau blanche et d'une chevelure blonde, caractéristique de l'esthétique médiévale, mais aussi signe de débauche. Un autre exemple émerge cependant autour traitement pictural de la femme noble à sa toilette. Celui-ci est notamment visible autour des années 1500, dans l'unique manuscrit de l'*Histoire d'amour sans paroles*, relatant les amours du comte Jean III de Brosse et de son épouse Louise de Laval.

Conservé à la Bibliothèque du château de Chantilly sous la cote ms. 388, le volume présente, au fol. 3, une miniature en pleine page montrant Louise de Laval à sa toilette [Figure 158]. La scène se déroule à l'intérieur d'une chambre noble. Jean, assit près d'un lit, observe Louise en train de peigner sa longue chevelure devant un miroir. La couverture rouge du lit est semée du chiffre I de Jean et d'ailes dorées, faisant référence au L de Louise. Ces emblèmes rappellent au lecteur-spectateur qu'il observe non une dame et son amant mais deux personnalités de la vie aristocratique. La comtesse, vêtue d'une robe brune, est toute aussi blonde qu'Oiseuse, et adopte une même gestuelle séductrice. Le miroir fixé au mur renvoie également un reflet en apparence altéré, au regard de son visage blanc et rosé [Figure 158(a)]. Ce portrait est-il cependant révélateur d'une condamnation portée sur l'attitude de Louise ? Bien que la représentation de la toilette féminine, associée aux motifs du peigne et du miroir, soit souvent rattachée au péché de vanité, Michael Camille considère qu'il s'agit ici d'une célébration de la beauté et du plaisir du « regard regardé »[1621]. Le départ de la servante à l'arrière-plan laisse le comte Jean assister seul au rituel intime de Louise. Une telle présence masculine dans cet univers féminin pourrait être considérée comme transgressive. Pourtant, elle semble ici autorisée. Puisque le comte n'est pas un intrus, il ne commet pas de sacrilège[1622]. Si le miroir ne renvoie à la comtesse que son reflet et non la condamnation de son vice, l'artiste emprunte, malgré tout, de nombreux codes visuels relatifs aux personnifications de la vanité. Ce dernier exemple révèle également que la femme noble, pourtant reconnaissable dans son genre grâce à ses emblèmes, voit son identité étroitement mêlée à celle de la prostituée, de l'allégorie, ou de la dame aimée.

[1620] ROLLAND-PERRIN Myriam, « Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen Âge », *op. cit.*, p. 254.
[1621] CAMILLE Michael « Histoire d'amour sans paroles », dans SCAILLIEREZ Cécile, STIRNEMANN Patricia, *L'art du manuscrit de la Renaissance en France*, *op.cit.*, 2
[1622] ROLLAND-PERRIN Myriam, « Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen Âge », *op. cit.*, p. 240

Le motif du miroir, révélé par cette approche sérielle, est essentiel dans le traitement pictural de la femme à sa toilette. Souvent associé au peigne, il est moins figuré comme un simple accessoire d'apprêt, qu'un attribut de vanité ou d'orgueil. L'utilisation de ces deux objets dans les images, induit des répétitions de postures, ainsi qu'une gestuelle féminine codifiée, éveillant le désir masculin. Les artistes du Moyen Âge tardif qui représentent la luxurieuse déesse [Figure 149] ou dame vaniteuse, les dotent d'une chevelure blonde, caractéristique de l'esthétique médiévale, mais aussi signe de débauche. Leur portrait sinistre renvoyé par le reflet du miroir, devient alors la projection d'une autre identité, révélée au-delà de l'apparente beauté offerte au regard [Figures 151, 153 et 156]. *Otiositas* et luxure demeurent, dans la pensée médiévale, le fait et la cause de la femme. Les illustrations d'une bible ou d'un récit poétique à destination d'un lectorat masculin, la montrent comme un objet de tentation ou une entreprenante séductrice. Les moralistes et auteurs didactiques s'adressant à un public féminin font de la coquette une damnée, qui se métamorphose visuellement en compagne du Diable [Figures 155 et 156]. Ce discours établi envers les femmes éclaire ainsi sur la compréhension des modèles que leur imposent la morale chrétienne et plus généralement la société médiévale. En revanche, si ce type de figuration ne se base ni sur une personnification équivoque, ni sur une condamnation textuelle, il peut s'agir d'une interprétation courtoise du rituel de toilette, où le miroir devient le medium de la projection du visible [Figure 158].

III- Représentations de la rose et du masculin féminisé : transformations de l'identité de la dame

Dans le domaine de la littérature et de l'imagerie profane, la personnification n'est pas le seul moyen d'incarner une réalité abstraite. Certains thèmes comme la chasse, le voyage ou le songe du narrateur, constituent des thèmes allégoriques. Il en va de même pour certains objets reposant sur des éléments du monde architectural et végétal, tel que le château d'amour ou le jardin clos[1623]. Ce deuxième groupe allégorique est souvent constitutif d'une métaphore de l'objet désiré par l'amant, la jeune fille. La rose, introduite par Guillaume de Lorris dans le roman éponyme, apparaît directement associée à la dame aimée. Armand Strubel considère cependant que l'objet sert une allégorie conductrice incluant la quête amoureuse elle-même. Sa *senefiance* lui confère même un statut équivalent à celui du Graal, évoqué dans la *Queste*[1624]. Ecrit vers

[1623] HECK Christian, « L'allégorie dans l'art médiéval : entre l'exégèse visuelle et la rhétorique de l'image », *op.cit*., p. 11 et 12

[1624] STRUBEL Armand, *« Grant senefiance a » : Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, éditions Honoré Champion, 2009, p. 140

1364 par Guillaume de Machaut, le *Dit de la Rose* s'inspire même de l'œuvre de Guillaume de Lorris, en replaçant le buisson de roses au centre de la quête de l'amant. L'engagement amoureux n'est cependant pas toujours destiné à la dame-rose, fut-elle incarnation ou objet allégorique. La personnification même d'Amour, dieu souverain des paradoxes du désir et de la passion démesurée, inspire l'*enamourement* de l'amant. Cette dernière étude interroge la manière dont l'objet-allégorie et une personnification au genre variablement ambigu, se substituent à l'image de la dame aimée. Il s'agira d'analyser, en particulier, la métamorphose florale de la dame présidant une imagerie courtoise et allégorique, au regard du vocabulaire textuel qui la désigne. Pour cela, nous nous réfèrerons à l'interprétation visuelle du buisson de rose, issue du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, avant d'analyser la survivance d'un tel modèle dans un manuscrit enluminé de Guillaume de Machaut.

1) La dame aimée face à ses métamorphoses chez Guillaume de Lorris

a) Le rosier dans la fontaine, reflet d'un objet désiré ou illusion métaphorique ?

Si l'*hortus conclusus*, jardins des vertus de la Vierge, est un thème largement réutilisé dans le domaine de l'allégorie profane, le buisson de roses constitue également un modèle associé à l'allégorie mariale. Dans le recueil des *Miracles de Notre-Dame*, écris par Gautier de Coincy au début du XIII^{e} siècle, la figure de la Vierge est plusieurs fois comparée à une rose : « *Ele est la flors, ele est la rose/ En cui habite, en cui repose/ Et jor et nuit Sains Esperis* »[1625]. Le triptyque du « buisson ardent », peint vers 1475 par Nicolas Froment, contient également un panneau central représentant la Vierge au centre du buisson. Sur cette œuvre aujourd'hui conservée à la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence, Marie assise au milieu du buisson, est entourée de roses blanches, dont elle devient elle-même l'évocation[1626]. Dans le *Roman de la Rose*, la première révélation du buisson de roses pour l'amant à lieu au début du récit de Guillaume de Lorris et suit l'épisode de la carole. Cheminant à l'intérieur du verger de Déduit, l'amant-narrateur trouve en son centre la fontaine sous un pin où périt Narcisse (v. 1424 à v. 1435). S'ensuit l'histoire malheureuse de cette figure mythologique, avant que l'amant n'approche de la fontaine. Il aperçoit alors « *Ou fonz de la fontaine aval* », « *.ij. pierres de cristal* »[1627]. Ces deux pierres de cristal ont la faculté de révéler « *Tout l'estre dou vergier*

[1625] Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, éd. KOENIG V. Frederick, tome I, Genève, Librairie Droz, 1955, p. 6, v. 91 à v. 93.
[1626] LARMAT Jean, « Le jardin de Déduit dans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*, *op.cit.*, p. 270
[1627] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, *op.cit.*, p. 116, v. 1534-1535.

encuse »[1628]. Néanmoins, l'amant continue de ressentir la fontaine comme une voie dangereuse. Ce miroir a causé la pertes de maints hommes de valeur, puisqu'Amour y a disposé ses pièges : « *Car cupido li filz venus/ Sema ici d'amors la graine,/ Qui toute a teinte la fontaine,/ Et fist les laz en milieu tendre/ Et ses engins i mist por prendre/ Damoiseles et damoisiaus* »[1629]. Le narrateur fini alors par apercevoir dans le reflet « […] *rosiers chargez de roses/ Qui estoient en un destor/ D'une haie clos tout entor* »[1630]. L'amant est aussitôt gagné par une grande envie de trouver le buisson de roses. Quand il parvient à l'endroit recherché, il est charmé par « *L'odor de la rose savoree* »[1631].

Le Ms. Fr. 12595 conservé à la Bibliothèque nationale de France, contient une copie parisienne du *Le Roman de la Rose*, du fol.1 au fol. 157. Commandé par Jean 1er de Berry, le volume est enluminé Maître du second Roman de la Rose de Jean 1er de Berry, vers 1400-1402. Il présente, au fol. 13v, une miniature mettant en scène l'apparition du buisson de roses dans la fontaine de Narcisse. La miniature précède une rubrique rouge mentionnant : « *ci se mire l'acteur en la fontaine et vit un rosier chargie de roses* » [Figure 159]. Les côtés extérieurs de l'image sont décorés de brins de vigneture et de ronds d'or vrillés, qui émergent de la bordure. Le fond ornemental de la miniature est composé d'un damas rouge. L'enclos du verger délimite l'espace de la composition. L'artiste livre une vision simple du jardin de Déduit, éloignée de l'interprétation luxuriante produite par le miniaturiste du ms. Egerton 1069 [Figure 147]. En effet, il insiste davantage sur les éléments les plus significatifs de l'extrait, à savoir le pin et la fontaine placés à droite de l'image. Le sol du verger est parsemé d'herbes et de diverses petites fleurs blanche et rouge. Vêtu d'une houppelande bleue bordée d'hermine et coiffé d'un chaperon rouge, l'amant désigne le pin avec l'index de sa main droite, tandis que son regard est posé sur la fontaine. Celle-ci est construite en pierre rose et se situe au pied de l'arbre. En son centre le bassin alimente deux cours d'eau. Dans plusieurs manuscrits enluminés du *Roman de la Rose*, le bassin de la fontaine d'Amour ne projette aucune image. C'est le cas pour une interprétation de l'épisode de Narcisse, peinte au fol. 10v du Ms. Fr. 380 (Paris, BnF). Ici, en revanche, l'eau de la fontaine projette directement le reflet du buisson, composé de cinq roses rouge.

Ce jeu de miroir conduit à interroger, une nouvelle fois, la signification du reflet figuré. Au sein du texte, l'eau recréer fidèlement le monde environnant du verger. Néanmoins, la fontaine est

[1628] *Ibid*., p. 118, v. 1558.
[1629] *Ibid*., v. 1585 à v. 1590.
[1630] *Ibid*., p. 120, v. 1613 à v. 1615.
[1631] *Ibid*., v. 1624.

également désignée sous l'appellation de « *mireor perilleus* » (v. 1568). Se plonger dans la contemplation passive de ses eaux, reste une voie dangereuse. C'est aussi un lieu de duplicité, où le dieu Amour a tendu ses pièges. Le reflet du rosier n'est-il alors qu'un mensonge, une illusion ?[1632] L'image semble offrir une interprétation allant en ce sens, puisque le buisson n'est pas physiquement représenté à l'intérieur du verger. À cet instant, la rose aimée est donc absente, mais les eaux de la fontaine reflètent à l'amant l'objet de son désir futur.

b) L'image de la jeune fille, de la réification à la métamorphose des genres

Après avoir découverte le buisson de roses, l'amant est frappé par les cinq flèches du dieu Amour, nommées Beauté, Simplicité, Franchise, Compagnie et Beau Semblant. Il s'éprend alors d'un bouton de rose aperçu plus tôt (v. 1664), et qui n'est pas sans rappeler le corps vierge de la jeune fille. L'amant devient ensuite le vassal d'Amour et se soumet à ses commandements (v. 1896). Débutent alors les épreuves menant à la conquête de la rose. Celle-ci est étroitement surveillée par Danger, Malebouche, Honte et Peur. L'amant trouve néanmoins des alliés auprès d'Ami ou de Bel Accueil. Ce dernier parvient à le mener à l'intérieur de l'enclos défendu par Danger. Arrivé tout près de la rose, il la trouve « *engroissie* » et « *plus creüe* »[1633] (grande) que lors de sa dernière venue. Il demande ensuite à Bel Accueil l'autorisation d'embrasser la rose[1634], mais celui-ci se montre hésitant. Vénus intervient alors et soutient la requête de l'amant (v. 3440), qui peut laisser libre court à ses désirs. Il prend aussitôt de la rose un baiser et savoure son parfum, capable de guérir les souffrances d'amour : « *Pris la rose erraument./ Se j'oi joie, nus ne le demant,/ Car une odor m'entra ou cors,/ Qui en gita la dolor fors,/ (Et adouci les maus d'amer/ Qui me soloient estre amer.)* »[1635].

Le Ms. Fr. 1567 (Paris, BnF), manuscrit parisien du *Roman de la Rose*, contient une représentation de ce baiser à la rose au fol. 26v [Figure 160]. Les marges de la miniature, datée des environs de 1350, sont décorées de brins de vigneture dorés qui émergent de la bordure. Un fond ornemental bleu et orné d'entrelacs végétaux, constitue l'arrière-plan de la composition. L'évocation du verger ne tient ici qu'à la figuration d'un arbre et du rosier. En l'absence d'une enceinte et du sol herbeux délimitant l'espace, les pieds des trois personnages reposent directement sur la bordure inférieure de l'image. Deux protagonistes féminins apparaissent sur la partie gauche de la miniature. Une dame blonde en robe rouge discute avec une autre qui la

[1632] *Ibid*., p. 117
[1633] *Ibid*., p. 204, v. 3356-3357.
[1634] « *Sire, fis-je, sachiez de voir/ Que durement sui anvieus/ D'avoir un besier precieus,/ De la rose qui soef flaire* », *Ibid*., p. 206, v. 3384 à v. 3387.
[1635] *Ibid*., p. 210 à 212, v. 3477 à v. 3482.

précède, vêtue d'une cotte rose et coiffée de tremplettes. Les personnages nommés par l'auteur lorsque l'amant s'apprête à embrasser la rose, ne sont autres que Vénus et Bel Accueil. La déesse de l'amour convainc le fils de Courtoisie d'accepter la demande de l'amant. Elle peut donc être associée à la dame vêtue de rouge, qui désigne l'amant de sa main gauche ouverte. La seconde dame qui reproduit le geste de Vénus, serait alors une personnification féminisée de Bel Accueil. Le buisson de roses rouge est représenté à droite de la composition. Doté d'un long tronc, il émerge directement à hauteur de l'amant. Vêtu d'une cotte rose, ce dernier arbore des cheveux blonds ondulés, signes de sa jeunesse. Si les figures de Vénus et Bel Accueil discutent encore de la permission à octroyer à l'amant, l'attention de ce dernier est déjà pleinement acquise au rosier. Il saisit la rose de son choix à deux mains et l'approche de son visage pour mieux l'embrasser. D'une manière semblable à sa description textuelle, la rose n'est plus en bouton mais présente une corolle épanouie.

Cette allégorie révèle la jeune fille non plus dans sa virginité mais dans une féminité épanouie. Le naturel confiant de la dame aimé est également incarné par Bel Accueil, ici personnifié sous les traits d'une jeune fille. La couleur de ses atours est d'ailleurs semblable à celle des vêtements de l'amant. L'interprétation visuelle du discours de la Vieille nous a déjà permis d'observer un baiser échangé entre l'amant et une version féminine de Bel Accueil [Figure 85]. Du récit de Guillaume de Lorris à celui de Jean de Meun, la rose évoquant la dame aimée devient l'image de son sexe, tandis que l'identité de Bel Accueil glisse vers celle de la jeune fille. Si le Bel Accueil du premier *Roman de la Rose* se présente sous les traits d'un jeune homme[1636] et demeure grammaticalement masculin, il incarne déjà les bonnes dispositions de la jeune fille vis-à-vis de l'amant[1637]. Il semble donc possible qu'un miniaturiste connaisseur de la prose de Guillaume de Lorris, ou suivant quelques instructions lettrées, ait pu rendre visible la part féminine du fils de Courtoisie.

Une interprétation, plus rare, d'un dieu Amour féminisé apparaît au fol. 168v du M 396, conservé à la Pierpont Morgan Library. Ce manuscrit contient une copie du *Livre du Voir-Dit* de Guillaume de Machaut. Dans la dernière partie de l'œuvre, du v. 7292 au v. 7459, un ami de Machaut décrit « *L'image d'Amour* ». La grammaire qui le désigne, oscille entre féminin et masculin. Il le défini tout d'abord comme un jouvencel « *Si bel de corps ou de viaire* »[1638] , dont le « *chief avoir tout descouvert,/ Fort que d'un chepelet tout vert/ Qui estout moult bel &*

[1636] « *Je vi vers moi tout droit venant/ Un vallet bel et avenant/ En cui il n'ot riens que blasmer* », *Ibid*., p. 178, v. 2787-2788.
[1637] ZINK Michel, « Bel-Accueil le travesti : du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris et Jean de Meun à Lucidor de Hugo von Hofmannsthal », *op.cit*., p. 32
[1638] *Le Livre du Voir-Dit de Guillaume de Machaut, op.cit*., p. 297, v. 7304.

moult gent »[1639]. Cette figure de l'amour présente sur son front quelques lettres disant « *par amistié:/ Et en yver & en esté* »[1640]. Il est aussi vêtu d'une cotte « *Plus vert que fueille de boscage* »[1641] au niveau de laquelle apparaît l'inscription « *De prés & de loing* »[1642]. Celle-ci est complétée a ses pieds par un troisième devise : « *A mort & à vie* »[1643]. Des significations sont ensuite apportées aux vêtements de l'allégorie et aux inscriptions qui lui sont attachées. Le chapel de feuillages « *monstre léesce,/ Qui en cuer est moult grant richesce* »[1644]. Les lettres présentes au niveau de son front rappellent qu'aucune saison ne peut contraindre les bienfaits d'Amour (v. 7351). Pour évoquer la cotte d'Amour, l'auteur désigne néanmoins la personnification au féminin. Le vert de l'habit montre « *qu'Amours n'est onques morte* »[1645]. De même, aussi verte qu'est la lentille couverte en hiver et découverte en été, « *Ainsi l'amour qui est couverte/ Doit estre au besoing descouverte* »[1646]. Enfin, la devise mentionnant « *Dure Amours à vie & à mort* »[1647] enseigne que l'amour perdure de près ou de loin. L'allégorie décrite ici est la figure de l'amour-amitié, porteuse d'espoir et de consolation, qui s'oppose à l'amour-passion, violent et décevant[1648]. De même qu'Amour désigne les sentiments favorables de plaisance et doux penser, comme les paradoxes du désir et la démesure de la passion, son appellation mêle parfois certains adjectifs masculins à une grammaire féminine.

Le manuscrit M 396, réalisé en Bourgogne vers 1425-1430, livre une interprétation tardive de cette *ymage* d'Amour [Figure 161]. Il ne s'agit plus d'un dieu d'Amour masculin, représenté avec la flèche, la torche et les ailes, ses attributs. Amour est figuré ici comme une jeune dame. La cotte verte dont elle est vêtue et le chapel de feuillages qu'elle arbore sur ses cheveux châtains, respectent cependant la description de l'allégorie personnifiée. Les trois inscriptions qui lui sont rattaché sont traduites en latin au sein de l'image. Deux d'entre elles, sont inscrites sur des rouleaux, « *Hiens Et Estas* » au niveau de la tête du personnage, « *Longe Et Prope* » derrière son buste et enfin, « *Mors Et Vita* » sur l'ourlet de sa robe. Cet Amour féminin pose également une main sur sa hanche. Selon Julia Drobinsky, la raison de ce geste tient de la mauvaise interprétation du même modèle, figuré au sein d'un manuscrit plus ancien (Paris, BnF, Ms. Fr. 1584, fol. 289), qui désigne de l'index les inscriptions situées devant lui. L'attitude

[1639] *Ibid*., v. 7306 à v. 7308.
[1640] *Ibid*., v. 7310-7311.
[1641] *Ibid*., p. 298, v. 7321.
[1642] *Ibid*., v. 7318.
[1643] *Ibid*., v. 7323.
[1644] *Ibid*., v. 7336-7337.
[1645] *Ibid*., p. 300, v. 7369.
[1646] *Ibid*., v. 7374 à v. 7375.
[1647] *Ibid*., v. 7377.
[1648] DROBINSKY Julia, « Une « réplique exacte » ? Les reprises infidèles dans le cycle iconographique « américain » *op.cit*., p. 10

du personnage, main posée sur sa hanche peut également traduire une attitude de détermination. Les deux phylactères ayant été déplacés à l'arrière de la figure du M 396, le geste de monstration devient ici caduc[1649]. Le changement de sexe attribué à Amour peut, en revanche, s'expliquer de plusieurs manières. À la fin du Moyen Âge, « amour » demeure un mot féminin. Certaines œuvres poétiques, telles que *Le Court d'Amours* de Matthieu le Poirier mettent en scène une rencontre avec la personnification masculine ou féminine d'Amour en son jardin et son château où il tient une cour[1650]. La grammaire ambivalente par laquelle l'auteur désigne Amour dans cet extrait du V*oir-Dit* peut également influencer une telle interprétation.

Qu'elles soient masculines ou féminines, les figures d'Amour ou Bel Accueil influencent positivement l'amant dans sa quête amoureuse. L'épisode du baiser à la rose conté par Guillaume de Lorris préfigure la défloration finale. Chez Jean de Meun cependant, l'amant n'est plus un damoiseau idéaliste et délicat mais un homme plus âgé et rompu en matière de jouissance amoureuse. Il ne considère plus la rose en tant qu'ornement délicat mais comme un objet de désir, qu'il obtient par la force[1651]. Derrière un apparent hommage courtois, la représentation de la rose incarnée en dame dans le Ms. Douce 195 [Figure 18] fonctionne également comme une métaphore visuelle du viol. Elle met en scène un amant-pèlerin qui vient de forcer le passage du sanctuaire à l'aide de son bourdon, puis écarte le rideau derrière lequel est figurée la jeune fille.

La tonalité courtoise du récit de Guillaume de Lorris renvoi moins à l'allégorie sexuelle qu'à l'image de la dame elle-même. La fontaine par laquelle survient l'expérience amoureuse, est également significative du regard de l'aimée[1652]. Aussi, en se penchant au-dessus du bassin, l'amant découvre le reflet du buisson de roses et voit à travers les yeux de la jeune fille.

2) La dame-rose de Machaut : la survivance d'un modèle

À la fin du Moyen Âge, certains auteurs influencés par le *Roman de la Rose*, tels que Guillaume de Machaut au XIV^e^ siècle, ou encore Christine de Pizan, Alain Chartier et Evard de Conty au XV^e^ siècle, récupèrent la trame narrative de l'œuvre pour l'associer à un discours plus moral et des choix de réinterprétation personnels. Dans son *Dit de la Rose*, Guillaume de Machaut synthétise en 106 vers, la donnée principale du récit de Guillaume de Lorris, en faisant de la

[1649] DROBINSKY Julia, « L'Amour dans l'arbre et l'Amour au cœur ouvert. Deux allégories sous l'influence visuelle dans les manuscrits de Guillaume de Machaut », *op.cit*., p. 282

[1650] ZINK Michel « Un nouvel art d'aimer » dans CAZENAVE Michel, POIRION Daniel, STRUBEL Armand, ZINK Michel, *L'Art d'aimer au Moyen Âge, op. cit*., p. 40

[1651] LOUIS René, *op.cit*., p. 137-138

[1652] LEWIS C.S, *Allegory of love : A study in medieval tradition*, Cambridge, University Press, 1936 (1ère édition), 2013, p. 157

rose une allégorie de la jeune fille aimée[1653]. Le dit débute par un éloge de la reverdie, *topos* de la poésie amoureuse par excellence[1654]. Devenu un amant s'exprimant par le « je » narratif, Machaut se promène dans un pré verdoyant de bon matin lorsqu'il aperçoit « […] *un petit jardin/ Situé à côté d'un verger* »[1655]. Il y entre aussitôt « *Car la porte de ce verger si verdoyant / Etait entrouverte* »[1656]. La solitude du personnage ainsi que l'arrivée matinale au verger sont autant d'éléments rappelant le cheminement de l'amant au début du *Roman de la Rose*. Néanmoins, Machaut pénètre ici rapidement et sans encombre à l'intérieur du jardin clos[1657]. Il progresse à l'intérieur des lieux, émerveillé par le chant des oiseaux. Ceux-ci le mènent dans un endroit plus à l'écart (v. 26), rempli de pierres, de rochers et de broussailles. Il voit alors « *un buisson d'épines/ Plein de ronces, de racines,/ Et de toutes sortes de piquants* »[1658]. Le buisson est également « *ceint d'une haie* »[1659] exécutée avec précision « *Car Nature l'avait ainsi réalisée/ Du mieux qu'elle savait le faire* »[1660]. Il découvre au milieu de l'enclos une rose « *Si merveilleusement enclose* »[1661], qu'il échoue « *plus de cinq cent fois* »[1662] avant de pouvoir la toucher. Mis en difficulté par les épines blessantes, il ne parvient à atteindre son but : « *franchir ce buisson pour prendre la rose* »[1663]. Il décrit ensuite la beauté de la rose « *Qui embellissait tout le parc/ Sa couleur qui resplendissait/ Illuminait la matinée* »[1664]. En proie à un désir violent (v. 75), l'amant fini par rompre la haie et le buisson[1665]. Malgré la soixantaine de plaies dont il souffre, il parvient à cueillir la rose « *Tout au cœur de l'épais buisson* »[1666], avant de l'emporter (v. 87). A peine touche-t-il la rose que ses plaies guérissent « *Tant elle était bonne et douée de vertu,/ Douce, plaisante et gracieuse* »[1667]. Après avoir usé d'une métaphore brutale pour décrire la rupture des défenses de la rose, Machaut parle non de séduction mais de

[1653] *Œuvres de Guillaume de Machaut*, vol. 1, éd. HOEPFFNER Ernest, Paris, Firmin Didot, 1908, p. LVII
[1654] « *En mai, quand renaît le printemps,/ Que l'herbe pousse, drue et nouvelle,/ Que les bois verdissent, que les arbres sont en fleurs* », Guillaume de Machaut, *Quatre Dits* traduits et annotés par Isabelle Bétemps, *op.cit*., p. 121, v. 1 à v. 3.
[1655] *Ibid*., p. 122, v. 10 et 11.
[1656] *Ibid*., v. 13 et 14.
[1657] *Ibid*., p. 122
[1658] *Ibid*., p. 123, v. 29 à v. 31. L'arbuste est aussi « *très vert, touffu, robuste* », v. 33.
[1659] *Ibid*., p. 124, v. 39
[1660] *Ibid*., v. 43-44.
[1661] *Ibid*., v. 48.
[1662] *Ibid*., v. 49.
[1663] *Ibid*., v. 60.
[1664] *Ibid*., p. 126, v. 70 à v. 72.
[1665] « *Enfin, je fis tant d'efforts,/ Que, de mes deux mains, brutalement,/ Je rompis la haie et le buisson* », *Ibid*., v. 77 à v. 79.
[1666] *Ibid*., p. 127, v. 85-86.
[1667] *Ibid*., v. 93-94.

conquête amoureuse (v. 95). Il conclu enfin en annonçant ne garder pour sa rose que paix et joie, mais aussi son cœur, aussi longtemps qu'il vivra[1668].

Le manuscrit rémois des Œuvres poétiques de Guillaume de Machaut, conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote Ms. Fr. 1584, s'achève par une copie du Dit de la Rose (du fol. 365 au fol. 366). Le haut du fol. 365v, contient une miniature réalisée en semi-grisaille dans les années 1370 [Figure 162]. Les marges de l'image sont composées de brins de vignetures en grisaille qui s'épanouissent depuis les angles et les côtés de la bordure.

Le jardin clos et ses murs ne sont pas représentés ici. L'artiste concentre son interprétation sur la scène de la cueillette. L'amant est figuré en grisaille sur la gauche, vêtu d'une cotte. Ses cheveux que l'on devine blonds, encadrent un visage juvénile. Il se penche au-dessus du buisson renfermant la rose. L'arbuste peint en vert foncé darde en tout sens ses branches épineuses. Il est, à sa base, cerclé par un plessis serré qui évoque, de manière fonctionnelle, la haie de Nature. Au centre du buisson apparaît une rose rouge, à la corolle épanouie. Cette représentation semble davantage s'inspirer de l'imagerie du *Roman de la Rose* que la description, certes élogieuse mais succincte, ici livrée à propos de la fleur.

La rose n'est cependant pas la seule fleur dont Guillaume de Machaut fait l'éloge dans ses poèmes. Le *Dit de la Marguerite* célèbre conjointement la marguerite et la dame. Evoquée de façon indirecte dans le dit, la jeune fille aimée est parfois représentée en train de recevoir la fleur, comme au fol. 198v du Ms. Fr. 22545 (Paris, BnF) [Figure 54]. L'évocation d'une identité conjointe se manifeste visuellement par un jeu chromatique : le blanc de la carnation renvoi à celui des pétales et le rouge de la corolle est également présent sur la tunique féminine.

Durant le premier quart du XVI^{e} siècle, un bourgeois lyonnais du nom de Pierre Sala écrit un recueil de poèmes intitulé *Emblesmes et devises d'amour*, à l' intention de sa bien-aimée Marguerite Bullioud. Une copie de l'œuvre, le Ms Stowe 955, conservé à la British Library, est enluminée vers 1506 par le Maître de la Chronique Scandaleuse. Le manuscrit présente, au folio 6, une miniature en pleine page représentant le don d'un cœur à une marguerite [Figure 163 (comparative)]. Il est précédé, au fol. 5v, d'un texte en lettres d'or sur parchemin pourpre. Celui-ci débute par la formule : « *Mon cueur veult estre en ceste marguerite* » et s'achève par l'initiale *M*. Selon Michael Camille, l'homme habillé en courtisan pourrait être l'auteur offrant son cœur à la marguerite[1669]. La fleur est alors associée allégoriquement à Marguerite Bullioud, dont la métamorphose est annoncée par l'initiale *M*.

[1668] « *Je n'envisagerais ni ne chercherais rien/ Que paix, honneur et joie complète/ Que je garderai pour elle, autant que je pourrai,/ Comme mon cœur, aussi longtemps que je vivrai* »., *Ibid.*, p. 128, v. 103 à v. 106.

[1669] CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 111

Dans le Ms. Fr. 1584 comme sur la représentation du Ms. Fr. 1567, l'amant approche du buisson pour amener la rose épanouie à lui [Figure 160]. En revanche, il ne s'agit plus d'un baiser mais d'une tentative de cueillette. Celle-ci est formulée dans le dit en des termes empressés et brutaux. Après avoir manifesté sa volonté de « *prendre la rose* » (v. 60), l'amant la désire « *si violemment* » (v. 75) qu'à « *deux mains, brutalement* », il rompt le buisson et la haie. L'acte masculin s'éloigne alors du raffinement courtois de Guillaume de Lorris pour reproduire l'allégorie d'une défloration laborieuse, proche du dénouement grivois de Jean de Meun[1670]. L'artiste insiste d'ailleurs sur la gestuelle de l'amant qui, de manière fidèle au texte, écarte à deux mains les branches du buisson pour révéler la rose. Le rôle de l'arbuste broussailleux et épineux rejoint celui des murs du château d'amour ou du jardin clos. Il permet de protéger et de défendre un féminin allégorique des agressions extérieures. Ici, la signification métaphorique accordée à la rose correspond moins à l'image de la jeune fille aimée qu'à son sexe vierge, pris de force après rupture de son hymen.

La découverte de la rose, son approche intime et sa cueillette, sont autant de thèmes abordés par la littérature courtoise et allégorique de la fin du Moyen Âge. Dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, la fleur se substitue à l'image de la jeune fille désirée. L'œuvre éponyme de Jean Renard, écrite au début du XIII^{e} siècle, fait également de la rose une métaphore de la dame. La fleur demeure cependant une marque de naissance sur la cuisse de l'aimée, évoquée physiquement à l'intérieur du poème.

Les représentations de la rencontre et des retrouvailles entre l'amant et la rose, sont très souvent fidèles à leur extrait textuel référent. L'amant du premier *Roman de la Rose*, découvre seul l'image du buisson dans la fontaine [Figure 159]. Il est, en revanche, accompagné d'allégories alliées, lorsqu'il revient embrasser la rose [Figure 160]. Si la dame est reste absente dans son identité corporelle, certaines personnifications allégoriques, telles que Bel Accueil, incarnent certains aspects de sa personnalité. Désigné par des adjectifs masculins, le fils de Courtoisie devient aussi plus grammaticalement ambivalent sous la plume de Guillaume de Lorris. Cette ambigüité textuelle conduit certains miniaturistes à féminiser cette figure, d'ores et déjà associée aux bonnes dispositions de la jeune fille aimée. Ce schéma visuel est également perceptible sur de rares images d'Amour, puisque le mot « *amor* » est encore utilisé au féminin à la fin du Moyen Âge [Figure 161].

[1670] Guillaume de Machaut, *Quatre Dits* traduits et annotés par Isabelle Bétemps, *op.cit.*, p. 125-126

Face à la rose devenue objet de son désir, l'amant se tient parfois à distance, observant simultanément le reflet et le bassin qui le projette, la fontaine pouvant être associée à une nouvelle métaphore de la dame [Figure 159]. Les gestes que l'amant destine au buisson de rose varient néanmoins, en fonction des actes commis par le protagoniste au sein du poème. L'amant prenant délicatement la corolle de la rose avec ses deux mains, est le jeune homme discipliné qui évolue sous la plume de Guillaume de Lorris [Figure 160]. Le buisson forcé à deux mains par un prétendant brutal, est victime de l'amant machautien, héritier des grivoiseries de Jean de Meun et guidé par son désir violent dans le *Dit de la Rose* [Figure 162].
La dame réifiée, devenue pleinement objet d'une passion masculine, est avant tout une vierge. Comme les murailles du château assiégé, l'enclos et le buisson épineux ne suffisent plus à protéger la rose des assauts amoureux. L'allégorie de la fleur sublime la jeune aimée en tant que sujet de l'image, mais l'enferme également dans un rôle passif, où sa signification bascule peu à peu vers l'illusion d'une identité.

Cette analyse sérielle consacrée aux identités allégoriques de la dame aimée, nous a permis d'observer comment les représentations d'objets ou de personnifications honorent un certain contenu textuel, tout en apportant à la narration un sens plus profond, une exégèse visuelle[1671].
Au terme d'une telle étude, nous pouvons ainsi dégager trois principaux groupes allégoriques :
- L'unité corporelle en tant que corps social et conjugal.
- Les procédés visuels, vecteurs de transgression et d'altérité.
- Les métamorphoses ou réifications, comprenant l'allégorie du château assiégé, celle du jardin clos et l'image de la rose.
La figuration de quatre dames en une et celle des amants réunis dans un même corps [Figures 138 et 140] renvoi, en premier lieu à quelque chose de monstrueux. Une telle entité définit néanmoins, par allégorie, une catégorie sociale victime d'un évènement historique, et met en scène l'union du couple face à la loi chrétienne. La dame est ainsi à égalité sociale avec « l'autre » qui la compose, qu'il s'agisse de l'une de ses semblables, ou de son futur époux.
La dame, dont le corps tend à disparaître derrière les murailles du château ou du jardin clos est avant tout une vierge. Bien que doté d'un puissant défensif, son corps « architecturé », est sans cesse assailli, voire sur le point d'être abusé par une armée entière. Le château d'amour, symbole du féminin courtois, est aussi peuplé de dames, tantôt spectatrices et impuissantes [Figure 141] face aux assauts masculins, tantôt plus combattives [Figures 143].

[1671] HECK Christian, « L'allégorie dans l'art médiéval : entre l'exégèse visuelle et la rhétorique de l'image », *op.cit.*, p. 9

L'image du jardin ou du verger clos propice aux élans amoureux, est une évolution profane du jardin biblique de l'Eden et de l'*hortus conclusus*, jardin des vertus mariales. La dame aimée ainsi métaphoriquement évoquée est donc souvent une jeune fille vierge.

Les murs crénelés du jardin, près desquels l'amant curieux approche, rappellent autant son corps intact et son hymen, que la porte étroite, son sexe vierge [Figure 147]. Le visage ou le cœur de la jeune fille évoqué à travers la fontaine du verger, suit un procédé de réification allégorique, au même titre que la métamorphose de la dame en rose. Cette jeune fille vierge, décrite puis figurée comme un objet de désir, voit ses défenses épineuses ployer sous les tentatives amoureuses de l'amant.

Lorsque la dame occupe physiquement son jardin, elle apparaît frontalement au centre de l'espace clos. Dans le cas de la représentation d'un jardin suspendu, le bas du corps féminin s'identifie parfois aux bases du jardin, tandis que le visage et le buste constituent le cœur du sanctuaire [Figure 144].

La dame peut aussi figurer à l'intérieur jardin, en compagnie d'un amant [Figure 145] ou sur le point de l'accueillir [Figure 149]. La porte n'est alors plus close, ni gardée. Le passage est simplement laissé ouvert, en signe d'invitation.

L'interprétation visuelle du verger de Déduit issue du *Livre des Echecs Amoureux*, montre un espace ordonné comme une allégorie du désir masculin. Parmi la triade de divinités présente à l'intérieur du jardin, l'Acteur, qui déjà choisit la voie amoureuse, pose son regard sur une Vénus oisive et montrée dans sa nudité [Figure 148].

Le miroir, attribut de la déesse, est également celui des personnifications féminines de l'*otiositas* ou de la vanité. Entre les mains de ces dames incarnant une beauté idéale et dont le comportement transgressif suscite le désir masculin, le miroir projette un reflet vicié, une identité autre, la laideur d'une âme souillée par le péché [Figures 151, 153 et 156].

De même, le reflet du rosier dans la fontaine du verger de Déduit, fonctionne possiblement comme la métaphore d'un désir provoqué par une illusion, puisque le buisson de rose est physiquement absent du jardin [Figure 159].

En revanche, lorsque le miroir est utilisé dans la mise en scène courtoise d'un couple aristocratique, le reflet projeté renvoi davantage une image du réel [Figure 158].

Groupe	Image	Signification	Figures
Corps social	Quatre dames en une	Montrer une catégorie sociale	Figure 138
	Couple partageant le même corps	Egalité des amants face à la loi chrétienne	Figure 140
Procédés de transgression/altérité	Incarnation de l'oisiveté ou de la luxure tenant un miroir	Reflet de la laideur de l'âme, projeté par le miroir	Figures 151, 153, 156
	Reflet du buisson de rose dans la fontaine de Narcisse	Projection de l'objet désiré/illusion trompant l'amant dans son désir	Figure 159
Métamorphoses/ réifications	Le château d'Amour assiégé	Siège du château par l'armée des vices/Corps féminin pris d'assaut/viol	Figures 141 et 143
	Le jardin ou le verger clos	Lieu de déduit aristocratique/Corps de la jeune fille vierge convoité/ Sanctuaire de Vénus	Figures 144, 145, 147, 148 et 149
	L'amant face au buisson de rose	Réification de la dame aimée, devenue objet des attentions charnelles de l'amant	Figures 159, 160 et 162

Si la dame figurée au cœur d'une entité physique participe de l'égalité sociale, son image associée à la personnification d'un vice la redéfinit en tant que provocatrice du désir masculin. L'aimée réifiée devient, quant à elle, l'objet d'un jeu amoureux. L'amant pénétrant à l'intérieur du jardin clos, le siège château d'amour ou le baiser accompagnant parfois la cueillette de la rose, sont autant de thèmes évocateurs d'abus sexuels dissimulés derrière une imagerie courtoise.

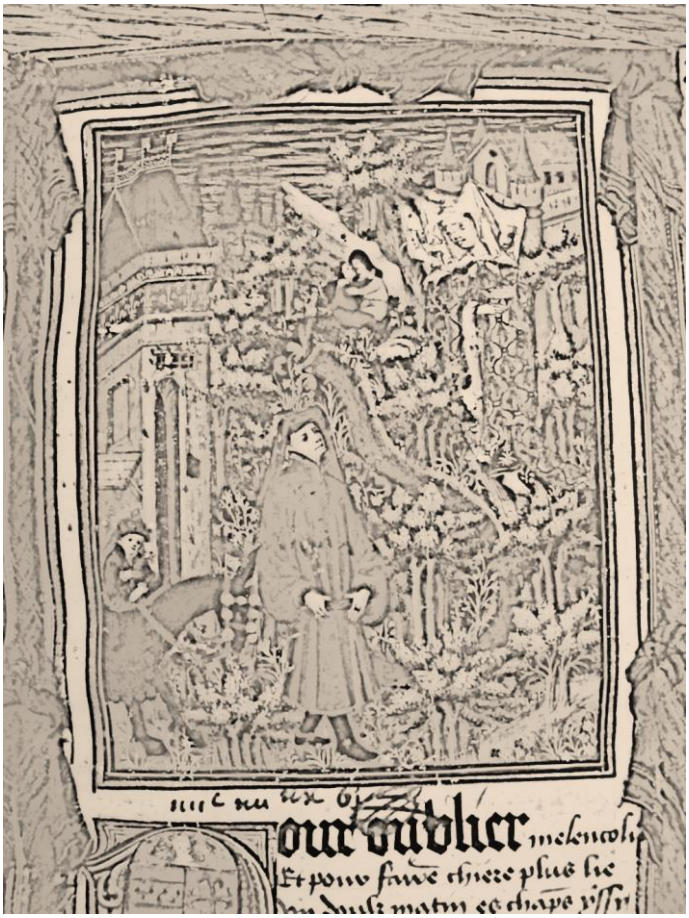


Figure 138 : Le poète sortant à la campagne, Livre des quatre dames, France (Paris), vers 1417, Paris, BNF, Arsenal, ms. 2940, f. 1



Figure 139 (comparative) : Marguerite de Navarre et ses trois amies, La Coche ou débat d'amour, Maître de François de Rohan, France (Paris), vers 1542, Chantilly, Musée Condé, Ms. 522, f. 13



Figure 140 : Les amants réunis en une seule personne, Lis ars d'amour, de vertu et de boneurté, France (Artois), vers 1300, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1er, ms. 9543, f. 22v



Figure 141 : Siège du Chastel d'Amour, Le Champion des Dames, Maître du Missel de Paul Beye, France (Arras), 1451, Paris, BNF, Ms. Fr. 12476, f. 3v



Figure 142 (comparative) : Siège du château d'amour, Valve de miroir en ivoire, France (Paris), deuxième quart du XIV^e^ siècle, Paris, Musée du Louvre



Figure 143 : Le siège du château d'Amour, Le Champion des Dames, Maître du Champion des Dames, France (Lille), vers 1460, Grenoble, Bibliothèque municipale, ms. 352, f. 7



Figure 144 : La reine de Perse contemplant son royaume depuis le jardin suspendu de Babylone, Speculum humanae salvationis, France (Provence), vers 1470, Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 89, f. 5



Figure 145 : Amants dans un jardin, Le Livre du Duc des Vrais Amants, Maître d'Egerton, France (Paris), vers 1407-1409, Paris, BNF, Ms. Fr. 836, f. 66v



Figure 146 (comparative) : L'épouse et l'époux du Cantique des cantiques, Bible historiale, Maître d'Egerton, France (Paris), début XV^e^, Paris BNF, Ms. Fr. 10, f. 334



Figure 147 : L'amant à la porte du Verger de Déduit, Le Roman de la Rose, France (Paris), vers 1400, Londres, British Library, Egerton 1069, f. 1

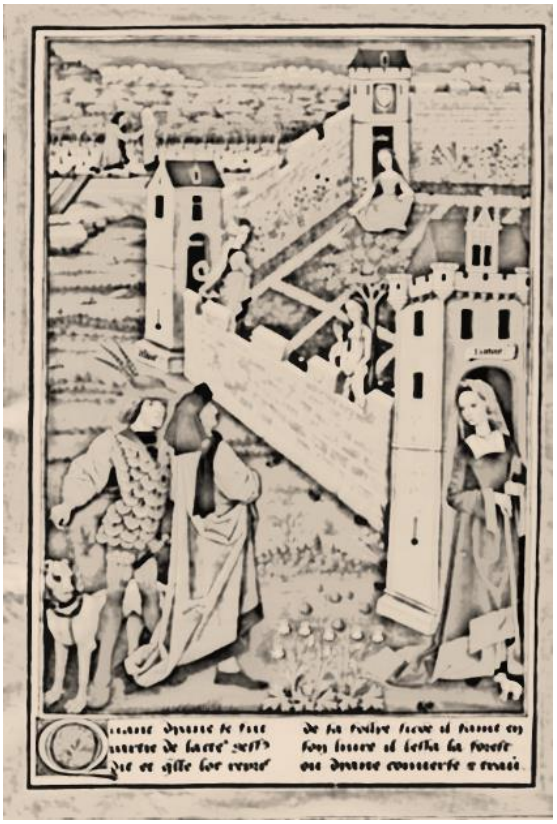


Figure 148 : Le verger de Déduit, Le livre des Echecs amoureux, Robinet Testard, France (Cognac), vers 1498, Paris, BNF, Ms. Fr. 143, f. 198v

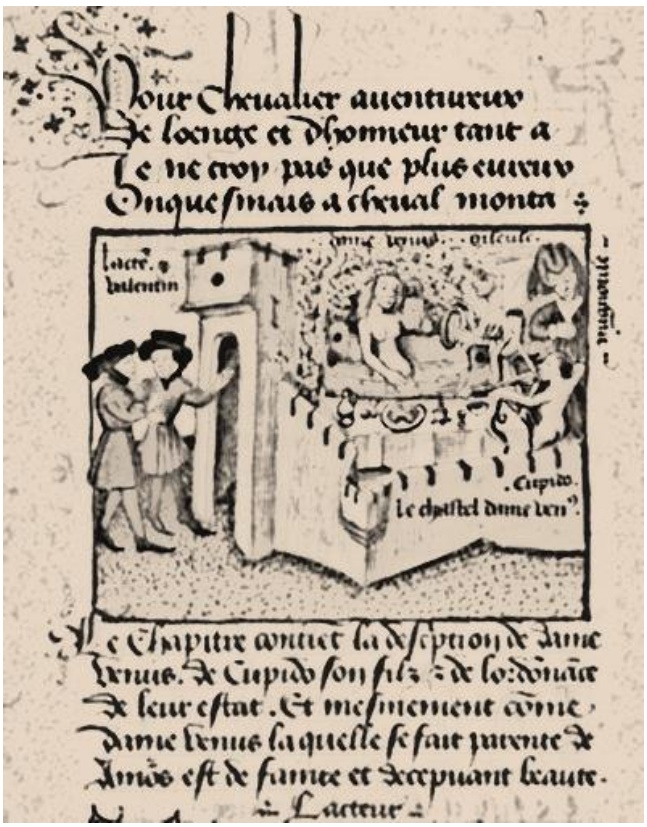


Figure 149 : L'acteur et Valentin arrivant au château de Vénus, Le Champion des Dames, Maître du Missel de Paul Beye, France (Arras), 1451, Paris, BNF, Ms. Fr. 12476, f. 10



Figure 150 (comparative) : David et Bethsabée au bain, Heures à l'usage de Rome, Paris, 1506, Orléans, Musée hist. et arch., A 5825, f. 48v



Figure 150 (comparative) : David et Bethsabée au bain, Heures à l'usage de Rome, Paris, 1506, Orléans, Musée hist. et arch., A 5825, f. 48v (détail)



Figure 151 : Amant et Oiseuse, Le Roman de la Rose, France (Paris), vers 1350, Paris, BNF, Ms. Fr. 12593, f. 6



Figure 151(a) : Amant et Oiseuse, Le Roman de la Rose, France (Paris), vers 1350, Paris, BNF, Ms. Fr. 12593, f. 6



Figure 152 (comparative) : La grande prostituée sur les eaux (1,48 x 2,43m), Tenture de l'Apocalypse d'Angers, Atelier de Nicolas Bataille, Paris, 1373–1382, Angers, Château d'Angers, cinquième pièce, scène 64.



Figure 152 (comparative) : La grande prostituée sur les eaux (1,48 x 2,43m), Tenture de l'Apocalypse d'Angers, Atelier de Nicolas Bataille, Paris, 1373–1382, Angers, Château d'Angers, cinquième pièce, scène 64 (détail).



Figure 153 : Amant et Oiseuse, Le Roman de la Rose, Maître du Boèce Fr. 809, France (Anjou), vers 1460, Paris, BNF, Département des manuscrits, Ms. Fr. 19153, f. 5v



Figure 153(a) : Amant et Oiseuse, Le Roman de la Rose, Maître du Boèce Fr. 809, France (Anjou), vers 1460, Paris, BNF, Département des manuscrits, Ms. Fr. 19153, f. 5v



Figure 154 (comparative) : Sirène poisson se coiffant, Heures dites de Yolande d'Aragon, Maître de l'Echevinage de Rouen, France (Rouen), vers 1460, Aix-en-Provence, BM, ms. 22, f. 115



Figure 154 (comparative) : Sirène poisson se coiffant, Heures dites de Yolande d'Aragon, Maître de l'Echevinage de Rouen, France (Rouen), vers 1460, Aix-en-Provence, BM, ms. 22, f. 115 (détail)

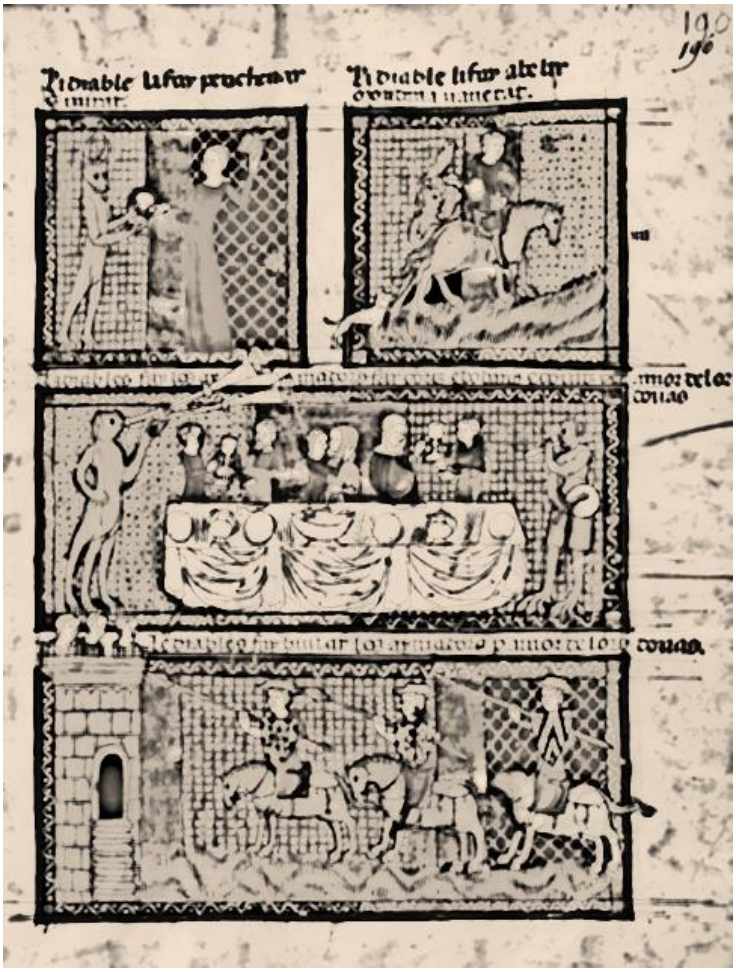


Figure 155 : Le diable et une femme tenant un miroir, Le Bréviaire d'Amour, France (Languedoc), vers 1330–1340, Paris, BnF, Département des manuscrits, Ms. Fr. 857, f. 197



Figure 155(a) : Le diable et une femme tenant un miroir, Le Bréviaire d'Amour, France (Languedoc), vers 1330–1340, Paris, BnF, Département des manuscrits, Ms. Fr. 857, f. 197

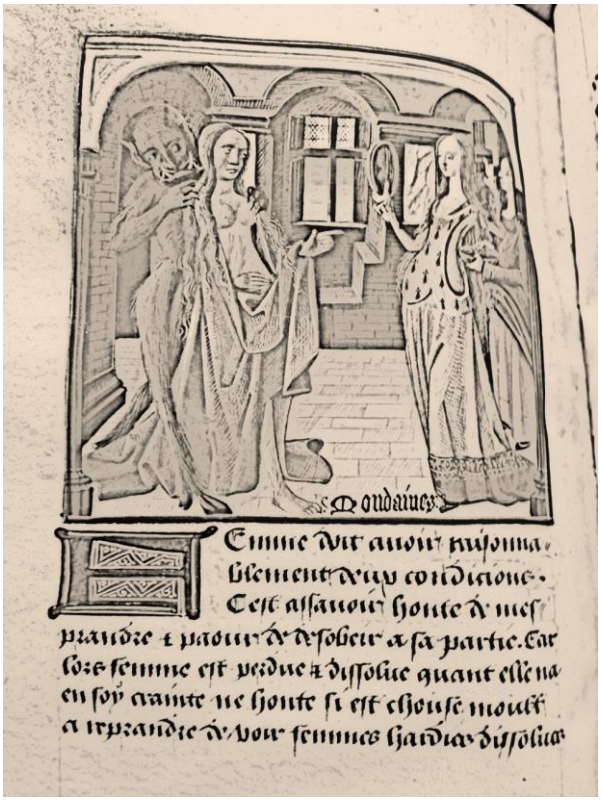


Figure 156 : Luxure et dissolution charnelle, Le Livre des bonnes mœurs, France (Vallée de la Loire), vers 1490, Chantilly, Musée Condé, Ms. 297, f. 109v



Figure 156(a) : Luxure et dissolution charnelle, Le Livre des bonnes mœurs, France (Vallée de la Loire), vers 1490, Chantilly, Musée Condé, Ms. 297, f. 109v



Figure 157 (comparative) : Les vivants face à la Mort, Le mirouer des pécheurs et pécheresses, France (Paris), vers 1495, Paris, BNf, Rés.vel. 2229, f. 1



Figure 157 (comparative) : Les vivants face à la Mort, Le mirouer des pécheurs et pécheresses, France (Paris), vers 1495, Paris, BNf, Rés.vel. 2229, f. 1 (détail)



Figure 158 : Louise de Laval à sa toilette, Histoire d'amour sans paroles, France (Vallée de la Loire), vers 1500, Chantilly, Musée Condé, ms. 388, f. 3



Figure 158(a) : Louise de Laval à sa toilette, Histoire d'amour sans paroles, France (Vallée de la Loire), vers 1500, Chantilly, Musée Condé, ms. 388, f. 3



Figure 159 : Amant apercevant le reflet du rosier, Le Roman de la Rose, Maître du second Roman de la Rose de Jean 1er de Berry, France (Paris), vers 1400-1402, Paris, BNF, Ms. Fr. 12595, f. 13v



Figure 160 : L'amant embrassant la rose, Le Roman de la rose, France (Paris), vers 1350, Paris, BNF, Ms. Fr. 1567, f. 26v



Figure 161 : L'Ymage d'Amour, Le livre du Voir-Dit, France (Bourgogne), vers 1425-1430, New York, Pierpont Morgan Library, M 396, f. 168v



Figure 162 : Machaut convoitant la rose, Le Dit de la Rose, France (Reims), vers 1372-1377, Paris, BNF, Ms. Fr. 1584, f. 365v



Figure 163 (comparative) : Pierre Sala donnant son cœur à une marguerite, Emblesmes et devises d'amour, Maître de la Chronique Scandaleuse, France (Paris et Lyon), vers 1506, Londres, British Library, Ms Stowe 955, f. 6

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

Les études sérielles que nous venons de mener autour des identités de la dame aimée ont, pour principaux axes, les métamorphoses et la redéfinition du corps féminin.

Les images de la dame réifiée sont influencées par certaines thématiques courtoises et allégoriques, dotées de *senefiance*. Au regard de l'approche texte/image, ces représentations sont significatives de la conquête métaphorique du corps féminin, dissimulée derrière les apparences d'un *déduit* aristocratique et amoureux.

La musicalité visuelle émanant de certains instruments à vent, tels que la flûte, ou des instruments *bas* comme le luth ou la harpe, recréer le dialogue, voire l'union allégorique entre un amant et sa dame. L'association des éléments constitutifs du luth, à savoir la caisse instrumentale et le manche, peut être évocatrice de rapports charnels. La harpe traduit davantage les sentiments de la dame, les émois de son cœur, au point que le rôle intermédiaire de l'instrument se mêle parfois à celui joué par l'organe même.

Autre objet de divertissement et procédé de séduction nobiliaire, l'échiquier codifie et adapte les relations courtoises aux règles des stratégies militaires. Le camp de la dame devient l'allégorie du corps féminin à conquérir, de force si besoin à travers une percée brutale sur le plateau. À ce prix seulement, l'amant ressort victorieux de la lutte amoureuse.

La conquête du corps de la dame est également visible à travers la thématique du château d'amour assiégé. Sanctuaire de l'âme assaillit par l'armée des vices ou forteresse défendue tant bien que mal par des dames face à des dizaines de chevaliers épris, le château fait souvent l'objet d'une prise militaire, en dépit de son système défensif.

Les hautes murailles crénelées, parfois percées d'archères-canonnières, apparaissent, de même, autour du jardin fortifié. Analogie profane du jardin de paradis, le lieu dispose de murs protecteurs et d'un étroit passage qui évoque métaphoriquement le corps de la jeune fille vierge. L'amant ne peut cependant pénétrer de force au cœur du sanctuaire. S'il convoite les trésors du jardin, il doit être invité ou s'acquitter d'un droit d'entrée.

Le baiser à la rose et sa cueillette rendent l'allégorie du viol plus tangible. Si la rose apparaît chez Guillaume de Lorris comme une image de la dame réifiée, elle devient, sous la plume de Jean de Meun et Guillaume de Machaut, l'évocation de son sexe. Les épines du buisson qui l'abrite, décrites et ainsi peintes, traduisent la métaphore d'un corps intact.

La dame métamorphosée, mais aussi objet de vénération spirituelle, voit son culte profane se développer à la fin du Moyen Âge, en parallèle du culte de la Vierge. Qu'elle soit représentée

sous la forme d'un portrait d'une statue, son *ymage* devient un support intermédiaire de vénération courtoise et de prière chrétienne. La matière qui la façonne, participe aussi à la réification du sujet, la dame, et à la modification de sa *senefiance*.

Inspiratrice de l'écriture amoureuse, la dame guide aussi le poète à travers des gestes codifiés, tels que l'index pointé ou main ouverte en signe de prise de parole. Elle fait aussi figure d'enseignante à l'image de Christine de Pizan, inspirée par des personnifications morales et divulguant son savoir auprès d'un auditoire masculin.

L'*ymage* de l'aimée permet à l'amant de mieux vénérer sa dame en son absence. Cette représentation, prenant la forme d'un portrait ou d'une statue, suscite une prière d'hommage, semblable à celle que le fidèle destinerait à une icône sainte. Face l'idéal féminin supérieur incarné par la Vierge de Sagesse, le personnage historique de la reine de Naples, assise sur son trône, n'est pas moins célébrée par sa Cour terrestre que la divine Vénus trônant aux côtés de son fils Amour. La cosmogonie courtoise permet également le traitement visuel d'une dame divinisée, apparaissant dans une nuée et appelant la dévotion de ses fidèles par un mouvement ascendant.

La dame suscitant amour et vénération, dispose souvent d'une beauté idéale, célébrée dès le XII^{e} siècle par les troubadours. Dotée d'une chevelure blonde et de lèvres vermeilles, elle arbore aussi une petite poitrine et un ventre arrondi, mis en avant par sa carnation blanche.

Lorsqu'elle apparaît débarrassée d'atours superflus, telle une séduisante figure de vanité ou une amante prenant part aux ébats charnels, la ferveur amoureuse qu'elle suscite, bascule vers le voyeurisme et la convoitise charnelle. Même peinte comme un corps sans vie, dont la beauté de la chair souple laisse place des membres rigides et une pâleur grisâtre, elle parvient encore à éveiller une forme de désir détraqué.

La dame exposée dans sa nudité devient rapidement un sujet de transgression, dont l'identité est vécue à travers un rapport à l'autre. Une certaine confusion des genres émane des représentations de corps féminins et masculins nus, mis en scène conjointement. Partageant tous deux le bain ou les draps du lit abritant leurs ébats plus ou moins licites, dame et amants sont parfois peu différenciés dans leurs attributs sexuels. D'autres personnifications et divinités masculines, à l'image d'Amour et de Bel Accueil, sont souvent désignées avec des adjectifs relatifs à l'autre sexe ou une grammaire ambivalente. Certaines artistes n'hésitent donc pas à les féminiser, au point que leur identité se mêle à celle de la dame aimée.

L'*ymage* de la dame exposée en statue ou en peinture, participe à cette altérité et façonne un « autre » féminin, toujours séduisant aux yeux de l'amant. L'*ymage* diffère pourtant de la dame

à laquelle elle se réfère. Cette double identité est également rendue par le miroir reflétant l'âme viciée des beautés vaniteuses ou le bassin de la fontaine projetant l'illusion du buisson de roses. Entre métamorphose et exposition du corps féminin, la dame éveillant le désir ou la vénération, demeure mise en avant en tant que sujet de la représentation mais voit son rôle d'actrice basculer vers celui d'objet, d'allégorie passive.

CONCLUSION

Femme et dame de courtoisie ne sont guère semblables, malgré la confusion visuelle que leur mise en image engendre parfois. L'étude des nombreuses thématiques sérielles que nous avons mené, nous a permis de comprendre quelles modulations et répétitions visuelles utilisent les artistes de la fin du Moyen Âge pour représenter ces deux figures féminines. La première est un personnage historique, rattaché à une réalité aristocratique. L'autre, idéale selon les critères de beauté médiévaux, est une entité idéelle.

L'approche anthropologique que mène Maurice Godelier dans son ouvrage l'*idéel et le matériel* était nécessaire à considérer pour appréhender la distinction entre femme médiévale et dame imaginée. L'imaginaire social vénérant cet idéal féminin est basé sur l'idéologie littéraire de la *fin'amor*, qui puise son inspiration dans le fonctionnement d'un réel aristocratique, hiérarchique et codifié. Les liens de domination entre vassal et seigneur sont transposés au couple formé par la dame, la *domina* et son amant devenu impétrant. Outre l'observation des codes gestuels présents sur les représentations de rites « courtois », la réflexion entre idéel et réel se poursuit à propos des identités multiples de la dame en tant que construction fictive. La mise en scène visuelle des métamorphoses de la dame, à l'intérieur des manuscrits, bouscule la vision du corps de cette figure, de son genre et de son identité. Le système de représentations au sein duquel elle apparaît, engendre, par ailleurs, certaines transformations quant à la perception sociale de la femme au Moyen Âge tardif.

Notre travail repose sur l'étude de cent-vingt-sept miniatures, issues de quatre-vingt-un manuscrits produits aux XIV^{e} et XV^{e} siècles. Trente-six images supplémentaires sont prises en compte dans le cadre d'une analyse comparative, dont le but est de renforcer l'approche sérielle. Ces œuvres, situées hors des frontières du corpus, regroupent des supports aussi variés que le bois peint, la sculpture, la tapisserie ou les objets précieux. Les images peuvent également provenir de manuscrits réalisés avant 1300 et après 1500.

De ce vaste groupement d'études sérielles émergent deux axes qui dominent notre champ de réflexion autour des figures de la « dame ». Le premier repose sur le rôle joué par cette dernière au cœur de rites sociaux mettant en scène un pouvoir nobiliaire ou réinterprétés dans le cadre de représentations courtoise. Le second questionne, tout au long de notre travail, l'identité de cette figure féminine aimée, vénérée ou métamorphosée.

La définition du statut de la dame en tant que sujet, agent (actrice de la représentation, figure d'autorité) ou objet (impliquant une passivité, une action subie), dépend de plusieurs facteurs.

En premier lieu, l'analyse des représentations mettant en scène le personnage, puis le rapprochement de l'image avec le texte qu'elle interprète, et enfin, une plus large considération des caractères formels (postures, gestuelles) identifiables à l'intérieur du champ sériel. Afin de mieux noter les similitudes et les variations entre textuel et visuel, nous avons donc débuté par une introduction au texte choisit et, en son absence, au contexte entourant la représentation. Puis, nous nous sommes livrés à un commentaire de l'image, toujours établi d'après une perspective sérielle, en comparant ce qui relevait du contenu scriptural et commentaire visuel livré par le miniaturiste. L'intention verbale de la dame, exprimée à l'intérieur du texte, se traduit au moyen de l'image par certains gestes d'autorité et de réception. Parmi les plus fréquemment observés, l'index levé ou pointé indique la formulation d'un ordre, associé à une démonstration de pouvoir. La paume de la main ouverte signifie une prise de parole ou un rejet, lorsqu'elle est fortement exposée vers l'extérieur. Cette gestuelle souligne le rôle actif de notre figure féminine au cœur des représentations. L'importance de son statut est aussi rappelé par son apparition au centre de la composition ainsi que sa taille supérieure. La relation intime du couple est mise en scène à travers une même gestuelle d'enlacement ou d'offrande. L'amant et la dame qui s'adonnent à de tels rapports peuvent également partager une taille similaire, synonyme d'égalité. Lorsque l'homme, plus grand, étreint son aimée, il n'apparaît plus comme un impétrant mais en tant que protecteur dominant la représentation. Quant à la main posée sur la poitrine de féminine, elle est caractéristique d'une prise de possession masculine.

Les images de rituels amoureux que nous avons appréhendé dans la thèse, et particulièrement sa deuxième partie, fonctionnent en partie comme la relecture de rites sociaux ancrés dans une réalité médiévale. Dans le cadre de rapports courtois, ils marquent aussi plusieurs étapes codifiées menant à la conquête amoureuse. L'hommage est la première d'entre elles. Les caractères formels présidant à l'hommage amoureux sont hérités de l'*hominium,* cérémonie témoignant de l'allégeance d'un vassal à son seigneur et plus précisément la *Deditio,* moment où le vassal, agenouillé, place ses mains entre celles de son maître en devenir. L'hommage est un acte principalement masculin dans notre corpus. Parmi les positions et les gestes récurrents, l'agenouillement accompagne souvent la prière amoureuse, effectuée mains jointes en référence au rite de l'*immixtio mannum*. L'amant représenté à genou, est en posture d'humilité face à sa dame. Celle-ci apparaît certes comme la figure dominante d'un jeu amoureux imaginaire, elle demeure également l'objet d'attentions provoquées par le désir.

Le baiser amoureux est la deuxième étape succédant traditionnellement à l'*immixtio mannum,* lors de la cérémonie de l'hommage. Elle puise son inspiration dans le rite de l'*osculum*

vassalique. Le baiser détermine le début des obligations entre un vassal et son seigneur et, de la même façon, scelle une promesse de fidélité entre la dame et son bien-aimé.

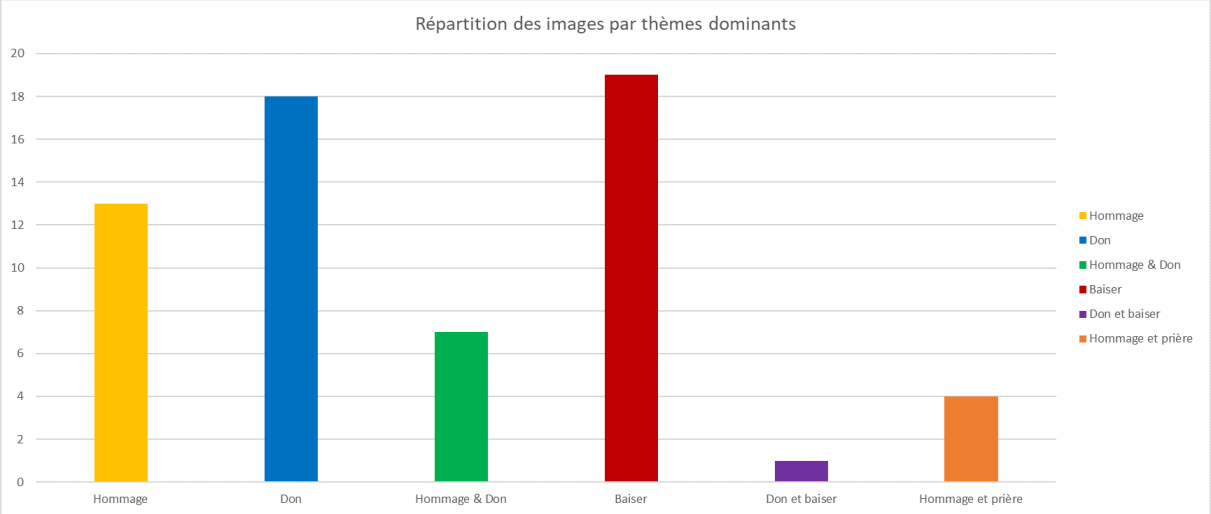
Le commencement d'une relation amoureuse peut être également concrétisé par don de présents. Le don participe de usages sociaux aristocratiques parfois liés à la mise en scène du pouvoir, comme à travers les miniatures de dédicace. L'image du don amoureux révèle des offrandes aussi variées que le poème, la fleur, les anneaux ou le *chapel* fleuri. De même, ce don peut être de nature métaphorique, impliquant l'échange du philtre d'amour, notamment dans le *Tristan en prose*, ou le don du cœur qui rappelle l'abnégation éprouvée par l'amant pour sa dame. Ce don de soi se mesure aussi à travers certaines épreuves auxquelles s'adonne le chevalier arthurien pour l'amour de sa dame. La mise en image de ce type d'épisode (tel celui du Pont de l'Epée), dépend de contextes littéraires bien spécifiques. Les représentations de défis chevaleresque passent par la thématique des jeux d'armes, où la dame n'est pas seulement figurée en tant que spectatrice, mais également actrice des prouesses. Son rôle est pareillement notable sur les images montrant des scènes de loisirs « courtois » et aristocratiques, telles que la chasse, la musique ou le jeu d'échecs.

Choisir la méthode d'analyse sérielle, selon Jérôme Baschet, nous a permis d'extraire de notre corpus un hyperthème, la dévotion à la Dame, ainsi que trois thématiques dominantes, concernant pas moins de soixante-deux images analysées sur cent-vingt-sept. Il s'agit de l'hommage, du don et du baiser. Ces thèmes se distinguent particulièrement de notre étude, mais peuvent s'entrecroiser à l'intérieur de certaines œuvres visuelles. Le plus éminent d'entre eux, est l'Hommage, avec vingt-quatre occurrences au total[1672]. Il est suivi par le don regroupant dix-huit images, auxquelles il est judicieux d'ajouter sept autres œuvres participant également de l'hommage, et une autre du baiser. Enfin, le thème du baiser contient au total vingt images, dont une associée au don.

L'hommage, le don et le baiser sont autant de pratiques rituelles ancrées au sein du couple courtois. L'hommage présidant aux séries de notre corpus iconographique, marque la première approche cérémonielle entre l'amant impétrant et sa dame souveraine, le début d'un service d'amour qui lie l'homme à son aimée jusque dans la prière conjurant son absence. Les schémas suivants considèrent la répartition numérique des trois principaux thèmes, en fonction des chapitres qui leur sont consacrés et des croisements de séries d'images, observables tout au long de notre travail.

[1672] Celles-ci regroupent les treize images de la série consacrée à l'hommage amoureux et vassalique, mais aussi sept œuvres associées au thème du don, ainsi que quatre images de l'hommage en tant que prière (chap. 8).

Thèmes dominants	Nombre de Figures
Hommage	13
Don	18
Hommage & Don	7
Baiser	19
Don et baiser	1
Hommage et prière	4
Total général	62



La deuxième partie de la thèse consacrée aux rites sociaux et amoureux, concentre un grand nombre d'images rattachées aux thèmes dominant le champ sériel. Elle n'exclue cependant guère la question de l'identité qui demeure au centre de notre travail de thèse. Celle-ci est, par ailleurs, intrinsèquement liée à la définition du statut objet/sujet/agent de la dame dans les images.

Femme et dame sont parfois indissociables dans leur corporalité et la mise en scène de certains caractères formels (gestuelle, postures, attributs) qu'elles adoptent. La femme noble reste cependant identifiable socialement grâce à la lecture de ses armoiries et de ses emblèmes pouvant être reproduits à l'intérieur de l'image. La dame est reconnaissable dans son rapport au texte. En l'absence de référence scripturale, sa mise en scène dépend également du choix d'un artiste ou d'un commanditaire. Si la renégociation des rôles entre masculin et féminin semble davantage initiée par la dame dans les représentations, les deux entités féminines sont souvent placées en interaction avec un personnage masculin, leur rôle variant d'actrice du jeu amoureux, à celui d'objet de désir, ou encore de figure transgressive exposée à un jugement moral.

La troisième partie de notre thèse est largement consacrée à la question des identités du féminin courtois, entre transformations allégoriques et réification. Le développement du culte de la

dame, en parallèle de celui de la Vierge, donne lieu, sur plusieurs siècles, à des descriptions textuelles et visuelles mettant en scène une figure spiritualisée. Au Moyen Âge tardif, le motif du trône de Sagesse ou de l'apparition dans les nuées est également associé à la dame réelle ou idéelle, ainsi qu'à la divinité antique. L'*ymage* de la dame, représentée à travers un portrait ou d'une statue, est vénérée par l'amant en prière comme s'il s'agissait d'une icône sainte. Cette projection de l'aimée participe de sa réification, puisque l'être célébré est absent. D'autres objets utilisées par les dames dans les scènes de loisirs amoureux, sont également caractéristiques d'un féminin métaphorique. C'est le cas de plusieurs instruments à vent tels que la harpe interprétant les émotions du cœur de l'aimée. La caisse du luth, rappelle le corps de la dame qui, associé au manche masculin, évoque l'idée de rapports charnels. Le jeu d'échecs et son approche tactique, apparaît comme un outil de séduction au sein du couple mais aussi un moyen de démontrer son pouvoir. Certaines miniatures représentent des dédicataires féminines prenant l'avantage sur le jeu de leur époux. D'autres images impliquant les amants courtois donnent, en revanche, l'avantage à l'homme qui s'empresse de conquérir le camp de la dame et la dame même, par analogie. Le corps féminin réifié apparaît également à travers d'autres thèmes allégoriques, dotés de *senefiance*. Les exemples du château d'amour assiégé, du jardins fortifié ou encore de la rose au buisson épineux, qui rappelent la jeune fille vierge convoitée par l'amant, nous ont permis d'observer d'autres codes visuels relatif à la conquête militaire et allégorique du corps féminin, où le personnage de l'aimée fini par disparaît derrière son évocation métaphorique.

Outre les objets suggérant la chair même de la dame, nous avons également considéré ceux définissant l'expression de son âme, et des vices qui lui sont rattachés. Le miroir et le peigne sont souvent représentés entre les mains de jeune filles dotées d'une longue chevelure blonde et d'une peau blanche, correspondant aux canons de beauté médiévaux. Le miroir, vecteur symbolique d'instruction en tant que *Speculum*, devient aussi un vecteur d'altérité et de duperie, sitôt lié à la personnification d'un vice. De la sirène-poisson, révélatrice de luxure à Oiseuse, incarnant l'oisiveté dans le *Roman de la Rose*, le miroir renvoi parfois au lecteur-spectateur le reflet de l'âme mauvaise de sa propriétaire. Ces figures de transgression séduisent qui les observe et exhibent parfois leur nudité. Le nu féminin tel que nous l'avons analysé ici est, en grande partie, associé aux relations du couple d'amoureux. Son étude rassemble les questions de genre, d'identité et de transgression. Si les différences de représentations entre la femme historiquement réelle, et la dame en tant que figure idéelle, ne sont pas toujours décelables au premier abord, il en va parfois de même pour l'image des amants nus. La mise en scène du couple au bain ou se livrant au coït, montre parfois des figures dont les attributs sexuels sont

peu différenciés. Les interprétations visuelles d'ébats adultères sont également codifiées de manière à ce que la renégociation des rôles féminin et masculin soit perçue comme transgressive. Nous avons, de même, abordé de cas d'autres personnifications jouant sur l'ambigüité des genres entre texte image. Si la représentation d'un Dieu Amour féminisé correspond avant tout à un rare choix artistique, celle de Bel Accueil est plus complexe. Allié de l'amant-narrateur dans le *Roman de la Rose*, le fils de Courtoisie est genré au masculin dans le texte. Il incarne cependant la bonne disposition de la jeune fille à l'égard d'autrui et voit son identité se mêler de plus en plus à celle de l'aimée, au fil du récit. Les images de Bel Accueil sont donc tantôt masculines, tantôt féminines. Sous le pinceau du miniaturiste, il devient ainsi la dame elle-même, s'abandonnant entre les bras de l'amant ou menant ce dernier jusqu'au buisson de roses, avec la complicité de Vénus.

Aborder un vaste sujet traitant la dame réelle et idéelle dans le registre visuel courtois du Moyen Âge tardif, nécessite certains choix. Les nôtres concernent les représentations de rituels sociaux et la compréhension des identités spirituelles et allégoriques entourant deux figures féminines si proches et différentes à la fois. Ces axes couvrant les champs de l'histoire, de l'histoire de l'art, de la littérature, de l'anthropologie ou encore de la sociologie, offrent encore de nombreuses pistes de réflexion. Pour mener à bien ce travail, nous avons dû délimiter notre corpus. Celui-ci mérite cependant d'être élargit à d'autres lieux géographiques que la France et d'intégrer des miniatures produites avant 1300 et après 1500, afin d'enrichir ce vaste sujet, au-delà de la simple approche comparative.

Au terme de cette étude, nous pouvons envisager deux perspectives de travail à propos de la transmission des modèles féminins incarnant certains idéaux codifiés.

La première piste de réflexion concerne une nouvelle fois l'identité de l'aimée, personnifiant le vice ou la vertu, et révélant parfois une nature duelle. Les recherches que nous avons effectuées ces dernières années nous ont permis de traiter des cycles peints issus d'un grand nombre d'œuvres littéraires. Nous n'avons cependant pu en aborder l'ensemble. C'est le cas avec le *Livre des Cent Ballades* de Jean Le Sénéchal et de son personnage féminin, « Guignarde », une dame qui conseille au jeune amant d'aimer en cent lieux, à l'opposé des leçons de loyauté d'un vieux chevalier. Les concepteurs du ms. 491, une copie de l'œuvre conservée à la Bibliothèque du Musée Condé à Chantilly, renomment « Guignarde » Maquerelle, produisant une figure à deux identités qu'il paraît intéressant d'étudier. L'analyse du jeu cynégétique, telle que nous l'avons menée dans le quatrième chapitre, nous a également permis de constituer une série d'images sur le thème de la chasse à la licorne, à partir de manuscrits des XIV^{e} et XV^{e} siècle.

Celle-ci réalisée autour de la figure de la jeune vierge protectrice de l'animal, pourrait faire l'objet d'une prochaine publication.

Pour clore cette perspective, il nous semble également intéressant d'aborder plus avant le cas de certaines personnifications allégoriques à la croisée des genres, comme celle de Bel Accueil. Les représentations de cette figure, tantôt masculine, tantôt féminine, sont à étudier de manière plus globale et évolutive, au regard du texte.

Le deuxième axe d'étude nous semble essentiel à approfondir, pour mieux comprendre la survivance de modèles idéels, jusque dans notre société contemporaine. Dès le XII^{e} siècle, les troubadours célèbrent un modèle de beauté idéale, celui d'une dame arborant un corps « *blanc* », « *fresc* », « *pla* » mais aussi « *gra* » et « *bel* ». Elle doit également être dotée d'une petite poitrine, d'une chevelure blonde et de lèvres vermeilles. Ces canons esthétiques qui perdurent au-delà du Moyen Âge, évoluent au fil des siècles. Ils ne correspondent guère à la réalité matérielle entourant les femmes mais parviennent à influencer la société de manière à établir en son sein de nouvelles normes. Analyser la continuité de certains codes visuels prônant un archétype de désir, permet de questionner notre rapport à l'image de la femme aujourd'hui. Les critères de beauté sont élaborés selon des règles toujours plus strictes. Celles, encouragées par les campagnes publicitaires au cours des décennies passées, se sont renforcées face à l'essor des réseaux sociaux, nouveaux miroirs de Narcisse où la course à la perfection physique n'offre que l'illusion d'un réel faussé. Une telle analyse, à la croisée de l'histoire, de la sociologie et de l'histoire de l'art, permet de mieux considérer la transmission des conventions esthétiques. Elle apporte également une nouvelle approche quant à l'évolution des modèles de perfections, incarnés par un autre féminin idéel. Cette perspective de travail pourrait ainsi faire l'objet d'un éventuel cycle de conférences.

Au Moyen Âge tardif, l'imaginaire social dans lequel s'insère le personnage de la dame, influence encore le regard posé sur la femme noble médiévale. L'identité de ces figures se confond parfois dans l'image de rites et de jeux amoureux auxquels elles prennent souvent part, moins en tant qu'objet que sujet. Pourtant, derrière les représentations galantes de la duchesse Marie de Berry, de la reine Jeanne 1ère de Naples ou de la princesse Louise de Savoie, s'affirme la volonté d'une mise en scène politique. La dame suscitant l'amour du chevalier ou du poète reste une construction littéraire et visuelle. Depuis des siècles, elle demeure malgré tout chère aux cœurs de l'écrivain et de l'universitaire, qui ne cessent de renouveler des études à son égard. Celle-ci fera, nous l'espérons, l'objet d'une contribution à venir.

BIBLIOGRAPHIE

Sources écrites publiées :

Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion, suivi du jeu du Pèlerin*, éd. Ernest LANGLOIS, Paris, Honoré Champion éditeur, 2008

Alain Chartier, *La belle dame sans merci, avec une notice par Lucien Charpennes*, Paris et Laval, Barnénoud (Les livres et poèmes d'autrefois), 1901

André Le Chapelain, *De amore*, éd. Ernst TROJEL, Copenhague, Libraria Gadiana, 1892

André Le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, traduction de Claude BURIDAN, Paris, éditions Klincksieck, 1974

Boccace, *Le Décameron illustré par l'auteur et les peintures de son époque*, éd. Vittore BRANCA (dir.), Paris, Diane de Selliers éditeur, 2010

Boccace, *Les femmes illustres : De Mulieribus Claris*, éd. Vittorio ZACCARIA (dir.), Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 2013

Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. Mario ROQUES d'après la copie de Guiot (Bibl. Nat. Fr. 794), Paris, Honoré Champion éditeur, 1958

Christine de Pizan, *Epître d'Othéa*, éd. Hélène BASSO, Paris, Presses Universitaires de France, 2008

Christine de Pizan, *L'art de chevalerie selon Végèce*, Paris, éd. Antoine Caillaut pour Antoine Vérard, 1488, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-R-611

Christine de Pizan, *Le livre de l'advision Cristine,* éd. critique par Christine RENO, Liliane DULAC, Paris, Honoré Champion éditeur, 2001

Christine de Pizan, *Le livre de la Cité des Dames*, traduction Eric HICKS & Thérèse MOREAU, Paris, 1992

Christine de Pizan, *Œuvres poétiques*, éd. Maurice ROY, Paris, Librairie Firmin Didot, 1886-1891

Dits de Watriquet de Couvin publiés pour la première fois d'après les manuscrits de Paris et de Bruxelles et accompagnés de variantes et de notes explicatives par Aug. SCHELER, Bruxelles, Devaux, 1868

Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, Marquis de QUEUE-DE-SAINT-HILAIRE éd., Paris, Librairie Firmin Didot, 1878-1889

Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, Gaston RAYNAUD éd., t. 10, Paris, Librairie Firmin Didot, 1901

Evrard de Conty, *Le livre des Eschez Amoureux* Moralisés, éd. Françoise GUICHARD-TESSON, Bruno ROY, Montréal, éditions CERES, 1993

Gace de la Buigne, *Le Roman des Déduis*, éd. BLOMQVIST, KARLSHAMN, 1951 (« Studia Romanica Holmiensia, III)

Galien, *Œuvres médicales choisies I : De l'utilité des parties du corps humain*, traduction de Charles DAREMBERG, Paris, éditions Gallimard, 2004

Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, éd. Frederick V. KOENIG, tome troisième (Du I Mir 30 au II Mir 10), Genève, Librairie Droz, 1955-1966

Gilles de Rome, *Li Livres du gouvernement des rois*, éd. S. P. Molenaer, New York, Columbia University Press, 1899

Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir-Dit*, éd. Société des bibliophiles François, Paris, 1875

Guillaume de Machaut*, Œuvres complètes*, vol. 1 et 2, éd. Ernest HOEPFFNER, Paris, Firmin Didot, 1908

Guillaume de Machaut*, Œuvres complètes*, éd. P. TARBE, Reims, Chez tous les libraires, 1849

Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques. Édition complète avec introduction et glossaire*, éd, CHICHMAREV V., Paris, Honoré Champion, 1909

Guillaume de Machaut, *Quatre Dits traduits et annotés par Isabelle Bétemps*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2008

Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Paris, Librairie générale Française, 1992

Henri d'Orléans, duc d'Aumale, Catalogue détaillé de ses manuscrits, Ms. 0498 CHASTEAULENS. « UN SONGE FAIT DE GEORGE DE CHASTEAULENS », 1856-1897

Jacques de Cessoles, *Le jeu des Eschaz moralisé*, trad. Jean Ferron, éd. Alain COLLET, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999

Jacques Legrand, *Archiloge Sophie, Livre de bonnes mœurs*, éd. Evencio BELTRAN, Paris, Champion, 1986

Jean de Montreuil, *Opera*, vol. II, n° 220

Jean Froissart, *Dits et débats*, éd. Anthime FOURRIER, avec en appendice quelques poèmes de Guillaume de Machaut, Genève, Librairie Droz, 1979

Jean Gerson, *De la chasteté conjugale*, *œuvres complètes*, Palémon GLORIEUX éd., Paris, éditions Desclée, 1968

Jean Gerson, *Dialogue spirituel, Œuvres complètes*, éd. Palémon GLORIEUX, Paris, Desclée, 1960-1973

Lancelot, Roman en prose du XIII^e^ siècle, éd. Alexandre MICHA, Genève, Librairie Droz, 1978-1982

La Pratique de maistre Bernard de gordon qui s'appellez Fleur de Lys en medecine, Lugduni, 1495, in-4°, VII, 8

La Mort du roi Arthur, éd. David F. HULT, Paris, Livre de Poche, 2009

La Sainte Bible : traduite sur le latin de la Vulgate, éd. LEMAISTRE DE SACY Isaac, Paris, Curmer, 1860

Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud, éd. AZAIS Gabriel, tome premier, Béziers, Secrétariat de la Société archéologique, scientifique et littéraire de Béziers, 1862

Le Débat sur le Roman de la Rose, éd. Virginie GREENE, Paris, Honoré Champion éditeur, 2006

Le Roman de Tristan en Prose, éd. Renée Lilian CURTIS, tome II, Leiden, E. J. Brill, 1976-1985

Le Roman de Tristan en prose , éd. Laurence HARF-LANCNER, Laurence MATHEY-MAILLE, Toulouse, éditions universitaires du Sud, 1999

Le Roman de Tristan en prose, éd. Philippe MENARD, tome VI, Genève, Librairie Droz, 1993

Le Roman de Tristan en prose, éd. Philippe MENARD et Christine FERLAMPIN-ACHER, Paris, Honoré Champion éditeur, 2007

Le Roman en prose de Tristan : Le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise, éd. Eilert LOSETH, Genève, Slatkine Reprints, 1974

Les Confessions, traduction de Mgr Péronne et M. le chanoine Pihan, t.1, Paris, Maison de la Bonne Presse, 1901, Livre I, chapitre VII

Les Grandes chroniques de France, selon que elles sont conservées en l'église de Saint Denis en France, éd. Paulin PARIS, tome cinquième, Paris, Techener Librairie, 1837

Les Livres du roy Modus et de la royne Racio, éd. Elzéar BLAZE, Paris, Elzéar Blaze, Faubourg Saint-Martin, 1839

Les livres du Roy Modus et de la Royne Ratio, éd. Gunnar TILANDER , tome II, Paris, Société des anciens textes français, 1932

Les quatre âges de l'homme, traité moral de Philippe de Navarre publié pour la première fois d'après les manuscrits de Paris, de Londres et de Metz par Marcel de Fréville, Paris, Firmin Didot, 1888

Les Vœux du Paon by Jacques de Longuyon : an edition of the manuscripts of the P -redaction, éd. CASEY C., Ann Arbor, (University Microfilms International), 1981

Li ars d'amour, de vertu et de boneurté par Jehan Le Bel, éd. Jules PETIT, Bruxelles, Comptoir universel d'imprimerie et de librairie Victor Devaux et Cie, 1867

Marc de Vulson de la Colombière, *Le vray théâtre d'honneur et de chevalerie*, tome I, Paris, Augustin Courbé, 6 juin 1648

Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, tome II, éd. Robert DESCHAUX, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999

Miracles de Nostre Dame par personnages, éd. PARIS Gaston, ROBERT Ulysse, Tome III, Paris, Librairie Firmin Didot, 1876

Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century. The Miracles de Nostre Dame par personnages, éd. Donald MADDOX et Sarah STURM-MADDOX, Turnhout, Brepols (TCNE 22), 2008

Poésies d'Agnès de Navarre-Champagne, dame de Foix, Collection des poètes de Champagne, antérieurs au XVIe siècle, Paris, Auguste Aubry, 1856

Première continuation de Perceval, éd. VAN COOLPUT-STORMS Colette-Anne, ROACH William, Paris, Librairie générale française, 1993

Pseudo-Vincent de Beauvais, *Speculum morale*, III, VI, d.1, col. 1221, Graz, Akademische der Druck, 1964

René d'Anjou, *Le Livre du Cœur d'Amour épris*, éd. Florence BOUCHET, Paris, Librairie générale française, 2003

Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'amour suivi de la Réponse de la dame*, éd C. HIPPEAU, Paris, chez Auguste Aubry, 1860

Speculum humanae salvationis. Texte critique. Traduction inédite de Jean Miélot (1448). Les sources et l'influence iconographique principalement sur l'art alsacien du XIVe siècle. Avec la reproduction, en 140 planches, du manuscrit de Sélestat, de la série complète des vitraux de Mulhouse, de vitraux de Colmar, de Wissembourg, etc., éd J. LUTZ et P. PERDRIZET, Leipzig, Hiersemann, 1907

Traduction Oecuménique de la Bible, édition intégrale de l'Ancien et Nouveau Testaments, Paris, Cerf/Les bergers et les mages, 1976 (T.O.B.)

Théâtre de Beaumarchais, précédé d'une notice sur sa vie et ses ouvrages, éd. Simon AUGER, Paris, Librairie Firmin Didot, 1851

Théodore Godefroy, *Histoire de Mre Jean de Boucicaut, mareschal de France, gouverneur de Gennes, et de ses mémorables faicts en France, Italie et autres lieux, du règne des roys Charles V et Charles VI, jusques en l'an 1408,* éd., Paris, A. Pacard, 1620

The Poetical Works of Alain Chartier, éd. J. C. Laidlaw, London et New York, Cambridge University Press, 1974

Valere le grant. [Les neuf livres de Valère le Grant, translatez du latin en françois par très-révérend maistre Simon de Hesdin,... et achevez par Nicolas de Gonesse,… , A. Vérard (Paris), 1500, Paris, BNF, RES-Z-209

Etudes par ordre alphabétique :

ALBERT Sophie (dir.), *Laver, monder, blanchir : Discours et usages de la toilette dans l'Occident médiéval*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2006

AMATO BLACKMAN Susan, *The manuscripts and patronage of Jacques d'Armagnac, duke of Nemours, 1433-1477*, Ann Arbor, UMI, 1993

ANDENMATTEN Bernard, PARAVICINI BAGLIANI Agostino, PIBIRI Eva, *Le cheval dans la culture médiévale*, Micrologus Library 69, Florence, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2015

ANTOINE Elisabeth (dir.), *Sur la terre comme au ciel : Jardin d'Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2002

AUBREY Elizabeth, DOSS-QUINBY Eglal, ROSENBERG Samuel, *The old french ballette. Oxford, Bodleian Library, Manuscrit Douce 308*, Publications Romanes et Françaises, 239, Genève, éditions Droz, 2006

AURELL Martin, *La noblesse en Occident (V^e^-XV^e^ siècle)*, Paris, éditions Armand Colin, 1996

AURELL Martin, *Le chevalier lettré : Savoir et conduite de l'aristocratie aux XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Paris, éditions Fayard, 2011

AUTRAND Françoise, *Christine de Pizan : une femme en politique*, Paris, éditions Fayard, 2009

AUTRAND Françoise, *Prosopographie et genèse de l'État moderne : actes de la table ronde*, Paris, 22-23 octobre 1984, Paris, ENSJF, 1986

AVRIL François (dir), *La librairie de Charles V. Catalogue de l'exposition de la bibliothèque nationale*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1968

AVRIL François (dir.), *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e^ siècle*, catalogue de l'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France / Hazan, 2003

AVRIL François, *L'enluminure à la Cour de France au XIV^e^ siècle*, Paris, éditions Chêne, 1978

AVRIL François, REYNAUD Nicole, *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520*, Paris, éditions Flammarion, 1998

BADEL Pierre-Yves, « Pierre d'Ailly, auteur du Jardin amoureux », *Romania*, vol. 97, 1976

BADEL Pierre-Yves, *Le Roman de la Rose au XIV^e^ siècle : Etude de la réception de l'œuvre*, Genève, Librairie Droz, 1980

BALADIER Charles, *Aventure et discours dans l'amour courtois*, Paris, Hermann Editeurs, 2010

BALDWIN John W., *Les langages de l'amour dans la France de Philippe Auguste*, Paris, éditions Fayard, 1997

BARTHELEMY Dominique, *La chevalerie : De la Germanie antique à la France du XII^e^ siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2007

BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, JOLIVET Vincent, *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008

BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, GOLSENNE Thomas, MISGAV Har-Peled, JOLIVET Vincent, *Adam et l'Astragale: Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, Paris, Editions de la Maison des sciences et de l'homme, 2009

BASCHET Jérôme, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 51^e^ année, N. 1, 1996

BASCHET Jérôme, *Corps et âmes : une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, éditions Flammarion, 2016

BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval*, L'atelier du médiéviste 14, Turnhout, Brepols Publishers, 2015

BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, éditions Gallimard, 2008

BASDEVANT-GAUDEMET Brigitte, *Église et autorités : Etudes d'histoire de droit canonique médiéval*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006

BAUMGARTNER Emmanuèle, *La harpe et l'épée : Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, éditions Sedes, 1990

BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le « Tristan en prose » : essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Librairie Droz, 1975

BAUMGARTNER Emmanuèle, *Tristan et Iseut*, Paris, éditions Ellipses, 2001

BEAUSSANT Chantal, *Monnaies royales de Saint Louis à Henri IV : 1226-1610 / Médaillier de la Banque de France*, Paris, Banque de France, 1989

BELLOSI Luciano, "I Limburg precorsi di Van Eyck ? Nuovo osservazioni sui « Mesi » di Chantilly", *Prospettiva, n° 1*, 1975

BELTING Hans, *L'image et son public au Moyen Âge*, St Pierre de Salerne, Gérard Monfort, 1998

BENOIT Jean-Louis, « La dame courtoise et la littérature dans Les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci », *Le Moyen Age* 2010/2 (Tome CXVI)

BETEMPS Isabelle, *L'imaginaire dans l'œuvre de Guillaume de Machaut*, Paris, éditions Champion, 1998

BIANCIOTTO Gabriel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, éditions Stock, 1992

BLONDEAU Chrystèle, ZINK Michel (dir.), *Le Moyen Âge flamboyant, poésie et peinture*, Paris, éditions Diane de Selliers, 2006

BODIOU Lydie, CHAUVAUD Frédéric, SORIA Myriam (dir.), *Les vénéneuses. Figures d'empoisonneuses de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015

BOHLER Danielle *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Age*., Cahiers du Léopard d'Or, 11, Paris, Le Léopard d'Or, 2006

BONNET Stéphane, *Droit et raison d'Etat*, Paris, Classiques Garnier, 2012

BONTE Pierre, *Epouser au plus proche : Inceste, prohibitions et stratégies matrimoniales autour de la Méditerranée*, Paris, éditions de l'EHESS, 1994

BOUCHET Florence, « Héroïnes et mémoire familiale dans Le Chevalier errant de Thomas de Saluces », *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, 30, 2009

BOUCHET Florence, « Héroïnes et mémoire familiale dans Le Chevalier errant de Thomas de Saluces », *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, 30, 2009

BOUDET Jean-Patrice, « La Dame à la licorne et ses sources médiévales d'inspiration », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1999

BOUDON-MACHUEL Marion, BROCK Maurice, CHARRON Pascale, *Aux limites de la couleur : monochromie et polychromie dans les arts (1300-1650)*, Turnhout, Brepols Publishers, 2011

BOURDAILLE Michel, *Explication du Cantique des cantiques: tirée des Saints Pères et des auteurs ecclésiastiques*, Paris, Guillaume Desprez imprimeur, 1689

BOURGAIN Pascale, « Pratique de l'équitation au Moyen Âge d'après les textes littéraires », *In Situ* [En ligne,18 | 2012, mis en ligne le 31 juillet 2012, Disponible sur : http://insitu.revues.org/9721

BOUSMANNE Bernard, *Les livres du Roy Modus et de la Royne Ratio*, Art de l'enluminure, n° 38, sept-oct-nov 2011

BOZZOLO Carla, ORNATO Ezio, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge : Trois essais de codicologie quantitative*, Paris, éditions du CNRS, 1983

BOZZOLO Carla, *Un traducteur et un humaniste de l'époque de Charles VI: Laurent de Premierfait*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004

BRERETON Georgina E., FERRIER Janet M., *Le Mesnagier de Paris, Paris*, Librairie Générale Française, 1994

BROWN Cynthia J., LEGARE Anne-Marie, *Les femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, Turnhout, Brepols Publishers, 2016

BUETTNER Brigitte, « Jacques Raponde, marchand de manuscrits enluminés », dans *Médiévales*, n°14, 1988

CAILLE Bernadette, CHALLIER Marion (dir.), *Moyen Âge : entre ordre et désordre*, Paris, éditions Cité de la musique, 2004

CAILLETEAU Jacques et MUEL Francis (dir.), *Apocalypse. La tenture de Louis d'Anjou*, Paris, Éditions du patrimoine/Centre des monuments nationaux, 2015

CAMILLE Michael, *Images dans les marges : Aux limites de l'art médiéval*, Paris, éditions Gallimard, 1997

CAMILLE Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge, objets et sujets du Désir*, Cologne, éditions Könemann, 2000

CAMILLE Michael, *Master of Death: The Lifeless Art of Pierre Remiet, Illuminator*, New Haven/London, Yale University Press, 1996

CAMPS Jean-Baptiste, *Les Manuscrits occitans à la Bibliothèque nationale de France*, Lyon, ENSSIB, 2010

CARRE Yannick, *Le baiser sur la bouche au Moyen-âge : Rites, symboles, mentalités XIe-XVe siècles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1992

CASAGRANDE Carla, VECCHIO Silvana, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Pierre-Emmanuel Dauzat trad., Paris, éditions Flammarion, 2003

CASSAGNE-BROUQUET Sophie, *Culture, artistes et société dans la France médiévale*, Paris, éditions Ophrys, 1998

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Chevaleresses : Une chevalerie au féminin*, Paris, éditions Perrin, 2013

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, KLAPISCH-ZUBER Christiane et STEINBERG Sylvie, « Sur les traces de Joan Kelly », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne , 32 | 2010, mis en ligne le 31 décembre 2012

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *La vie des femmes au Moyen-âge*, Rennes, Editions Ouest-France, 2010

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, PICHOT Daniel, CHAUOU Amaury, ROUSSELOT Lionel (dir.), *Religion et mentalités au Moyen Âge: Mélanges en l'honneur d'Hervé Martin*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, YVERNAULT Martine, (dir.), *Poètes et artistes : La figure du créateur en Europe au Moyen-âge et à la Renaissance*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007

CAZELLES Raymond, ECO Umberto, *Les très riches heures du Duc de Berry*, Tournai, La Renaissance du livre, 2001

CAZENAVE Michel, *Le philtre et l'amour : La légende de Tristan et Iseut*, Paris, Librairie José Corti, 1969

CAZENAVE Michel, POIRION Daniel, STRUBEL Armand, ZINK Michel, *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, Paris, éditions Philippe Lebaud, 1997

CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *« Un engin si Soutil », Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e^ siècle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001

CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *Guillaume de Machaut, « Le Livre du Voir Dit » : Un art d'aimer, un art d'écrire*, Paris, Editions Sedes, 2001

CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, WILKINS Nigel, *Guillaume de Machaut*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002

CHAILLEY Jacques (dir.), *Guillaume de Machaut, poète et compositeur*. Colloque–table ronde organisé par l'Université de Reims (Reims, 19-22 avril 1978), Paris, Klincksieck (Actes et Colloques, 23), 1982

CHARLES Corine (dir.), *« Plus est en vous » : images de la femme au Moyen-Âge (XIIIe-XVe siècle)* : exposition 07-02-2011 - 15-05-2011, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2011

CHARRON Pascale, *Le Maître du Champion des dames*, Thèse de doctorat, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 2004

CHATELET Albert, BABELON Jean-Pierre, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du maréchal de Boucicaut*, Paris, Institut de France, 2e éd., Dijon, éditions Faton, 2000

CHATELET Albert, STIRNEMANN Patricia, « Histoire d'amour sans paroles », *Art de l'enluminure n° 5*, Juin/Juillet/Août 2003

CHÊNERIE Marie-Luce, « Lancelot et Tristan, chevaliers errants » dans DUFOURNET Jean (dir.), *Nouvelles recherches sur le Tristan en prose*, Paris, éditions Champion, 1990

CHEYETTE Fredric L., *Ermengarde de Narbonne et le monde des troubadours*, Paris, éditions Perrin, 2006

CLOUZOT Martine, *Images de musiciens (1350-1500). Typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout, Brepols, 2007

CLOUZOT Martine, LALOUE Christine (dir.), *Les représentations de la musique au Moyen Age*. Actes du colloque des 2 et 3 avril 2004, Paris, Musée de la musique, Cité de la musique, 2005

COCULA Anne-Marie, COMBET Michel (dir.), *Château, livres et manuscrits, IX^e - XXI^e siècles*, Pessac, éditions Ausonius, 2006

COLLARD Franck, « Philippe de Mézières, Songe du viel pelerin, édition critique établie par Joël Blanchard, avec la collaboration d'Antoine Calvet et de Didier Kahn », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 2015, mis en ligne le 11 juillet 2015, Disponible sur : http://journals.openedition.org/crm/13490

COLIN-GOGUEL Florence, *L'image de l'Amour Charnel au Moyen Âge*, Paris, éditions Seuil, 2008

COLLET Olivier, FOEHR-JANSSENS Yasmina, *Le recueil au Moyen Âge : Le Moyen Âge central*, Texte, codex & contexte 8, Turnhout, Brepols Publishers, 2010

COMBES Annie, *Les voies de l'aventure: réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris, éditions Honoré Champion, 2001

CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004

COVILLE Alfred, *Evrart de Trémaugon et le « Songe du verger »*, Paris, édition Droz, 1933

CROIZY-NAQUET Catherine (dir.), *Texte et image*, Ateliers 30, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université Charles-de-Gaulle –Lille 3, 2003

CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, éditions La Découverte, 2010

DE HAMEL Christopher, *Une histoire des manuscrits enluminés*, Londres, Phaiton Press Limited, 1994

DE LA CROIX Arnaud, *L'érotisme au Moyen Âge : Le corps, le désir, l'amour*, Paris, éditions Tallandier, 2003

DE MERINDOL Christian, *Les fêtes de chevalerie à la cour du roi René ; emblématique, art et histoire : les joutes de Nancy, le pas de Saumur et le pas de Tarascon*, Paris, éditions du C.T.H.S., 1993

DE SMEDT Raphaël (dir.), *Les Chevaliers de l'Ordre de la Toison d'or au XVe siècle : notices bio-bibliographiques*, Frankfurt am Main, Peter Lang Publisher, 2000

DELAUNAY Isabelle (dir.), *L'enluminure en France au temps de Jean Fouquet*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003

DELCOURT Marie, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Paris, Presses universitaires de France, 1958

DELCOURT Thierry (dir.), *La légende du roi Arthur*, Paris, Bibliothèque nationale de France, éditions du Seuil, 2009

DELWASSE, Liliane , *La Tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Paris, Éditions du patrimoine/Centre des monuments nationaux, 2007

DEMARTINI Dominique, LE NINAN Claire, PAUPERT Anne et SZKILNIK Michelle (dir.), *Une femme et la guerre à la fin du Moyen Âge. Le "Livre des faits d'armes et de chevalerie" de Christine de Pizan, «Études Christiniennes» 13*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2016

DEMARTINI Dominique, *Miroir d'amour, miroir du roman : Le discours amoureux dans le Tristan en prose*, Paris, éditions Honoré Champion, 2006

DERRIEN Eve, *Rouge et blanc : symboles dans le roman médiéval*, Disponible sur : https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/extraits/454579-27261-34981.pdf

DESCHAUX Robert, « Au lendemain d'Azincourt. Le Livre des quatre dames du poète Alain Chartier », dans *Recherches et Travaux de l'Université de Grenoble*, 42, 1992

DESCOLA Philippe, « Anthropologie de la nature », dans *Cours et travaux du Collège de France*. Annuaire 113e année, Collège de France, Paris, avril 2014

DEUFFIC Jean-Luc (dir.), *Du scriptorium à l'atelier. Copistes et enlumineurs dans la conception du livre manuscrit au Moyen Âge*, Pecia, Le livre et l'écrit, 13, Turnhout, Brepols Publishers, 2010

DI STEPHANO Giuseppe (dir.), *Christine de Pizan : 1re partie*, Le Moyen Français, Turnhout, Brepols Publishers, 2016

DIDI-HUBERMAN Georges, « Science avec patience », *Images Re-vues* [En ligne, Hors-série 4 | 2013, mis en ligne le 30 janvier 2013, Disponible sur : http://imagesrevues.revues.org/3024

DIDI-HUBERMAN Georges, GARBETTA Ricardo, MORGAINE Manuela, *Saint Georges et le dragon*, Paris, A. Biro, 1994

DONADIEU-RIGAUT Dominique, *Penser en images les ordres religieux (XII^e^- XV^e^ siècles)*, Paris, Editions Arguments, 2005

DONZET Brunot, SIRET Christian (dir.), *Les Fastes du gothique : le siècle de Charles V*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981

DOUDET Estelle, « *Les Femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance, dir. Cynthia J. Brown et Anne-Marie Legaré* », Cahiers de recherches médiévales et humanistes, mis en ligne le 28 septembre 2016, Disponible sur : http://journals.openedition.org/crm/13986

DOUDET Estelle, « Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century. The Miracles de Nostre Dame par personnages, éd. Donald Maddox et Sarah Sturm-Maddox », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne, 2008, mis en ligne le 12 avril 2009, Disponible sur : http://journals.openedition.org/crm/11550

DROBINSKY Julia, « Une « réplique exacte » ? Les reprises infidèles dans le cycle iconographique « américain » de Guillaume de Machaut (New Tork, Pierpont Morgan Library, M 396) », *Revue Textimage, Le Conférencier*, « L'image répétée », octobre 2012

DUBY Georges, *Dames du XII^e siècle : I. Héloïse, Aliénor, Iseut et quelques autres*, Paris, éditions Gallimard, 1995

DUBY Georges, *Femmes, mariages-lignages : XII^e-XIV^e siècles*, Bruxelles, De Boeck Université, 1992

DUBY Georges*, L'histoire continue*, Paris, Editions Odile Jacob, 1991

DUBY Georges, *Mâle Moyen Âge: De l'amour et autres essais*, Paris, éditions Flammarion, 1988

DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, t. II, Paris, éditions Perrin, 2002

DUCROT-GRANDERYE Arlette, *Etudes sur les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coincy*, Genève, Statkine Reprints, 1980

DUERR Hans Peter, BODIN Véronique, *Nudité et pudeur : Le mythe du processus de civilisation*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1998

DURRIEU Paul, « Manuscrits d'Espagne remarquable par leurs peintures », dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 54, Paris, 1893

EFAL Adi, « Le regard philologique de Warburg », *Images Re-vues* [En ligne, Hors-série 4 | 2013, mis en ligne le 30 janvier 2013, disponible sur : http://imagesrevues.revues.org/2853

ELSIG Frédéric (dir.), *L'image en question*, Genève, Librairie Droz, 2013

ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *Le sacre de l'artiste : La création au Moyen Âge, XIV^e - XV^e siècle*, Paris, éditions Fayard, 2000

ERLER Mary, KOWALESKI Maryanne, *Women and Power in the Middle Ages*, University of Georgia Press, 1988

FAGGION Lucien, VERDON Laure, *Le don et le contre-don : Usages et ambigüités d'un paradigme anthropologique aux époques médiévales et moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010

FAUCON Jean-Claude, LABBE Alain, QUERUEL Danielle (dir.), *Miscellanea mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age, 46, 1998

FLEITH Barbara et MORENZONI Franco (dir.), *De la sainteté à l'hagiographie. Genèse et usage de la Légende dorée (XIIe-XVe siècles)*, Publications Romanes et Françaises, 229, Genève, éditions Droz, 2001

FLETCHER Frank T.H., *Etude sur la langue des Vœux du Paon : roman en vers du XIVe siècle de Jacques de Longuyon : suivie d'un index alphabétique des principales formes dialectales*, Paris, Presses universitaires de France, 1924

FLORI Jean, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris, Hachette Littératures, 1998

FOURNIE Eléonore, « Catalogue des manuscrits de la Bible historiale (2/3) », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne, 03.2 | 2009, mis en ligne le 30 septembre 2009, Disponible sur : http://acrh.revues.org/1468

FRANCASTEL Pierre, *La figure et le lieu*, Paris, éditions Denoël, 1980

FRANCASTEL Pierre, *L'Image, la vision et l'imagination : l'objet filmique et l'objet plastique*, Paris, éditions Denoël/Gonthier, 1983

FRAPPIER Jean, *Amour courtois et Table ronde*, Genève, Librairie Droz, 1973

FRAPPIER Jean, *Etude sur La Mort le Roi Artu, roman du XIII^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 1972

FRIEDMAN John, GIOGOLI Kathrin, « Robinet Testard, Court Illuminator : His Manuscripts and his Debt to the Graphic Arts », dans *Journal of the early book society*, 8, 2005

FRUGONI Chiara, *Le Moyen Âge par ses images*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 2015

GALINIE Henri, ZADORA-RIO Élisabeth (dir.), Archéologie *du cimetière chrétien*. Actes du 2e colloque ARCHEA (Orléans 29 septembre-1er octobre 1994), Tours, Fédération pour l'édition de la Revue archéologique du Centre de la France, 1996

GALLET Yves (dir.), *Art et architecture à Melun au Moyen Âge : Actes du colloque d'histoire de l'art et d'archéologie tenu à Melun les 28 et 29 novembre 1998*, Paris, éditions Picard, 2000

GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge II : Grammaire des gestes*, Paris, le Léopard d'Or, 1989

GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982

GATHERCOLE, Patricia M., « The manuscripts of Laurent de Premierfait'sworks », *Modern Language Quarterly*, 19:3, 1958

GAULLIER-BOUGASSAS Catherine, *Les Vœux du Paon de Jacques de Longuyon : originalité et rayonnement*, Paris, éditions Klincksieck, 2011

GAUTIER Marc-Edouard (dir.), *Splendeur de l'Enluminure : Le Roi René et les Livres*, Angers, Actes Sud, 2010

GAUVARD Claude, *« De grace especial » : crime, état et société en France à la fin du Moyen Âge*, Vol. I, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991

GEHIN Paul, *Lire le manuscrit médiéval*, Paris, éditions Armand Colin, 2005

GIESEY Ralph E., *Le rôle méconnu de la loi salique : La succession royale, XIV^e^-XVI^e^ siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 2007

GIRBEA Catalina, *Communiquer pour convertir dans les romans du Graal (XIIe-XIIIe siècles)*, Paris, éditions classiques Garnier, 2010

GODELIER Maurice, *L'énigme du Don*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1996

GODELIER Maurice, *L'idéel et le matériel : Pensée, économies et sociétés*, Paris, éditions Flammarion, 2010

GONTHIER Nicole (dir.), *Le tournoi au Moyen Âge, Cahiers du centre d'histoire médiévale*, Numéro 2, Université Jean Moulin – Lyon 3, 2003

GOODY Jack, *L'évolution de la famille et du mariage en Europe*, Paris, Armand Colin Editeur, 2012

GOSMAN Martin, « Le début des Vœux du Paon: L'organisation d'une entrée en texte », dans *Neuphilologische Mitteilungen*, Vol. 85, No. 3, 1984

GOUSSET Marie-Thérèse, *Eden : Le jardin médiéval à travers l'enluminure XIIIe-XVIe siècles*, Paris, Albin Michel/Bibliothèque nationale de France, 2001

GROS Gérard, *Le poète, la vierge et le prince: étude sur la poésie mariale en milieu de Cour aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 1994

GUERET-LAFERTE Michèle, POULOUIN Claudine (dir.), *Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au XVIII^e^ siècle*, Paris, éditions Honoré Champion, 2012

GUERREAU Alain, *L'avenir d'un passé incertain : Quelle histoire du Moyen Âge au XXI^e^ siècle*, Paris, éditions du Seuil, 2001

GUERREAU-JALABERT Anita, « Aimer de fin cuer. Le cœur dans la thématique courtoise », dans *Micrologus : Natura, Scienze e Societa Medievali*, Tome XI, 2003

GUIBERT Louis, *Ce qu'on sait de l'enlumineur Évrard d'Espinques*, Guéret, Imprimerie P. Amiault, 1895

GUIETTE Robert, « Symbolisme et « Senefiance » au Moyen-âge », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954

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*, Firenze University Press, vol. 14, n° 1, 2013

HANLY Michael, *Medieval Muslims, Christians and Jews in dialogue, The « Apparicion Maistre Jehan de Meun » of Honorat Bovet*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005

HECK Christian (dir.), *L'allégorie dans l'art du Moyen âge : formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, Turnhout, Brepols Publishers, 2011

HECK Christian, *« Le Ci nous dit » : l'image médiévale et la culture des laïcs au XIVe siècle. Les enluminures du manuscrit de Chantilly*, Turnhout, éditions Brepols, 2011

HEDEMAN Anne, *The Royal image : Illustrations of the Grandes chroniques de France 1274-1422*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California press, 1991

HEERS Jacques, « Les Angevins à Naples, naissance d'une capitale », *Clio*, Mars 2003

HERICHE-PRADEAU Sandrine, PEREZ-SIMON Maud (dir.), *Quand l'image relit le texte : Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013

HICKS Éric (dir.), *Au champ des escriptures, IIIe colloque international sur Christine de Pizan*, Lausanne, 18-22 juillet 1998, Paris, Honoré Champion éditeur, 2000

HINDMAN Sandra L. *Christine de Pizan's « Epistre Othéa » : Painting and Politics at the Court of Charles VI*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1986

HOFMANN Mara, ZÖHL Caroline, *Quand la peinture était dans les livres*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Turnhout, Brepols Publishers, 2007

HOSOKAWA Satoshi, Alain Chartier, *Le livre des Quatre Dames. Pour un établissement du texte*, Tokyo, 1978

HUCHET Jean-Charles, *L'Amour Discourtois: La « Fin'Amors » chez les premiers troubadours*, Toulouse, éditions Privat, 1987

HUIZINGA Johan, *L'Automne du Moyen Âge, Paris*, éditions Payot, 1980, éditions Payot & Rivages, 2002

HUTCHINGS Gweneth, *Le Roman en prose de Lancelot du Lac, Le Conte de la Charrette*, Paris, Librairie Droz, 1938

ILSLEY SOWLEY Katherine, *La Tenture de la Dame à la licorne : la figure féminine au service de l'image masculine*, Thèse de doctorat en Histoire de l'Art, soutenue à Strasbourg en décembre 2012

Image, structure et sens : Études arthuriennes [en ligne, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1994, Disponible en ligne sur : http://books.openedition.org/pup/3988

JEAY Madeleine, « Entre encyclopédie et récit : Dans la mouvance du Roman de la Rose, le Livre des Échecs amoureux d'Evrard de Conty », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne , 18 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2012, Disponible sur : http://crm.revues.org/11706

JORGA Nicolae, *Thomas III, marquis de Saluces, étude historique et littéraire, avec une introduction sur la politique de ses prédécesseurs et un appendice de textes*, Paris, Honoré Champion, 1893

JOURDAN, J.P, « Le langage amoureux dans le combat de chevalerie à la fin du Moyen Âge (France, Bourgogne, Anjou) », *Le Moyen Age*, n° 99, 1993

KELLY-GADOL Joan, *"Did Women Have a Renaissance?", Becoming visible: Women in european history*, Renate Bridenthal et Claudia Koonz éd., Boston, Houghton Mifflin Co., 1977

KOBLE Nathalie, *Les Prophéties de Merlin en prose : le roman arthurien en éclat*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2009

KOECHLIN Raymond, *Les ivoires gothiques français*, Paris, éditions Picard, 1924

KÖHLER Erich, *L'aventure chevaleresque : Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, éditions Gallimard, 1974

KOMADA Akiko, *Les illustrations de la Bible historiale : les manuscrits réalisés dans le nord*, thèse de doctorat soutenue en 2000 à l'Université Paris IV Sorbonne

L'HERMITE-LECLERCQ Paulette, *L'Église et les femmes dans l'Occident chrétien des origines à la fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols Publishers, 1997

La chasse au Moyen Âge. Actes du colloque de Nice (22-24 juin 1979), Nice, Centre d'études médiévales de Nice, 1980

La déclaration amoureuse au Moyen Âge, Bien dire et bien aprandre, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales de Lille 3, 1997

« La justice au Moyen Âge (Sanction ou impunité ?) », *Senefiance* n°16, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1986

La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours, vol. 2, Actes du colloque de Louvain-La-Neuve mai 1997, Louvain-La-Neuve, Academia Bruylant, 2001

LALANDE Denis, *Jean II Le Meingre, dit Boucicaut (1366-1421) : Etude d'une biographie historique*, Genève, éditions Droz, 1988

LASSABATERE Thierry, LACASSAGNE Miren (dir.), *Eustache Deschamps, témoin et modèle. Littérature et société politique (XIV^e^-XVI^e^ siècles)*, Paris, PUPS, 2008

LATHUILLERE Roger, *Guiron le Courtois : Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, éditions Droz, 1966

Le cheval dans le monde médiéval, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1992

Le geste et les gestes au Moyen Age, Sénéfiance n°41, Aix-en-Provence, CUER MA-Université de Provence, 1998

LE GOFF Jacques, *L'imaginaire médiéval*, Paris, éditions Gallimard, 1985

LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, BARTHELEMY Dominique (dir.), *Dictionnaire Raisonné de l'Occident Médiéval*, Paris, éditions Fayard, 1999

LE GOFF Jacques, TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, éditions L. Levi, 2006

« Le Champion des Dames, œuvre d'un miniaturiste méconnu du XV^e^ siècle », *Art de l'enluminure n°40*, mars-avril-mai 2012

« L'Epître Othéa ; Christine de Pizan », *Art de l'enluminure n° 51*, décembre 2014/février 2015

LEGARE Anne-Marie (dir.), *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, Turnhout, Brepols Publishers, 2007

LEGARE Anne-Marie , « La réception du poème des Eschés amoureux et du Livre des Eschez amoureux moralisés dans les États bourguignons au XVe siècle », *Le Moyen Age* 2007/3 (Tome CXIII)

LEPAPE Séverine, « L'Arbre de Jessé: une image de l'Immaculée Conception? », dans *Médiévales*, 57 | automne 2009, mis en ligne le 18 janvier 2012, p. 113-136, Disponible sur : http://journals.openedition.org/medievales/5833

LEROUX DE LINCY Antoine Jean-Victor, TISSERAND L.M, *Paris et ses historiens aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, Paris, Imprimerie impériale, 1867

Les relations de parenté dans le monde médiéval, actes du 14e colloque du Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, Sénéfiance n°26, Aix-en-Provence, CUERMA, 1989

LETT Didier, « Le corps de la jeune fille. Regards de clercs sur l'adolescente aux XII^e^-XIV^e^ siècles », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 1996

LETT Didier, « Comment parler à ses filles ? », dans *Médiévales*, N°19, 1990

LETT Didier, *Famille et parenté dans l'Occident médiéval, V^e^-XV^e^ siècle*, Paris, éditions Hachette, 2000

LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge : Histoire du genre, XII^e^-XV^e^ siècle*, Paris, Editions Armand Colin, 2013

LEWIS C.S, *Allegory of love : A study in medieval tradition*, Cambridge, University Press, 1936 (1ère édition), 2013

LINDER Olivier, « Faire honneur. Domination et préservation de l'harmonie sociale dans le Roman de Tristan en prose », *Siècles* [En ligne, 35-36 | 2012, mis en ligne le 05 mars 2014, disponible sur : http://siecles.revues.org/1660

LOBRICHON Guy, « Héloïse, l'amour et le savoir, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 2005, 370 pages. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 24, 2006

LOUIS René, *Le Roman de la Rose : Essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*, Paris, Editions Honoré Champion, 1974

MAGNANI Eliana (dir.,), *Don et sciences sociales : Théories et pratiques croisées*, Dijon, éditions Universitaires de Dijon, 2007

MAGNANI Eliana, « Le don au moyen âge » Pratique sociale et représentations perspectives de recherche, *Revue du MAUSS*, 2002/1 no 19, p. 309-322,
Disponible sur : http://www.cairn.info/revue-du-mauss-2002-1-page-309.htm

MAGNANI Eliana, « Les médiévistes et le don » Avant et après la théorie maussienne,
Revue du MAUSS, 2008/1 n° 31, p. 525-544
Disponible sur : http://www.cairn.info/revue-du-mauss-2008-1-page-525.htm

MAGNANI Eliana, RUSSO Daniel, « Histoire de l'art et anthropologie, 1. Historiographie et représentations du don au Moyen Âge : pour la définition d'un champ d'études », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne , Séminaire du 30 mars 2007, mis en ligne le 22 octobre 2009, Disponible sur : http://cem.revues.org/index4282.html

MAHIEU Eduardo, « Warburg et Binswanger : le savoir dans la fuite », *Images Re-vues* [En ligne, Hors-série 4 |2013, document 2, mis en ligne le 30 janvier 2013, Disponible sur : http://imagesrevues.revues.org/2824

MÂLE Émile, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France, Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspirations*, 8^e édition, Paris, éditions Armand Colin, 1948

MARCEL Pierre, GUIFFREY Jean, « Une illustration du « Pas des armes de Sandricourt » par Jérôme ou Nicolas Bollery », *Gazette des beaux-arts*, Paris, 1859

MARICHAL Robert « La Coche de Marguerite de Navarre », dans *Humanisme et Renaissance*, T. 5, n ° 1, Paris, Librairie Droz, 1938

MARIE Aristide, *Gérard de Nerval, le poète-l'homme*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1980,

MARTIN Christophe (dir.), *« Raconter d'autres partages ». Littérature, anthropologie et histoire culturelle*, Lyon, ENS éditions, 2017

MARTIN Henry, *Le Boccace de Jean sans Peur Des cas des nobles hommes et femmes : reproduction des cent cinquante miniatures du manuscrit 5193 de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Bruxelles, G. van Oest& Cie, 1911

MARTIN Hervé, *Mentalités médiévales II : Représentations collectives du XI^e au XV^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001

MAUSS Marcel, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. », dans *Année sociologique*, seconde série, 1923-1924

MAZOUR-MATUSEVICH Yelena « La position de Jean Gerson (1363-1429) envers les femmes », *Le Moyen Age*, 2/2006 (Tome CXII)

MCGRADY Deborah, « Le Voir dit : réponse à l'Ovide moralisé ? », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne , 9 | 2002, mis en ligne le 03 septembre 2007, Disponible sur : http://crm.revues.org/66

MEHL Jean-Michel, *Des jeux et des hommes dans la société médiévale*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2010

MEISS Millard, *French Painting in the Times of Jean 1^er de Berry, t.3 : The Limbourgs and their Contemporaries*, New York, Georges Braziller, The Pierpont Morgan Library, 1974

Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis, volume 112, n°1, Genève, éditions Droz, et Paris, éditions Minard, 1970

MESNIL Marianne, POPOVA Assia, « Sois belette et tais-toi ! Ou la mégère répudiée », dans *Langage et société*, n°60, 1992

METTLICH Josef, *Die Schachpartie in der Prosabearbeitung der allegorisch-didaktischenDichtung ""Les Eschez amoureux""*. WissenschaftlicheBeilagezumJahresberichte des KöniglichenPaulinischen Gymnasiums zu Münster, Münster i. W. : Druck der AschendorffschenBuchdruckerei, 1907

METZ René, *La femme et l'enfant dans le droit canonique médiéval*, Londres, Variorum Reprints, 1985

MICHEL André, « Saint Matthieu (?) écrivant sous la dictée de l'ange, bas-relief en pierre (Musée du Louvre) », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tome 13, fascicule 1, 1906

MILLAND-BOVE Bénédicte, *La demoiselle arthurienne : Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIII^e siècle*, Paris, éditions Honoré Champion, 2006

MINOIS Georges, *La Guerre de Cent ans*, Paris, éditions Perrin, 2010

MOEGLIN Jean-Marie, *Les bourgeois de Calais : essai sur un mythe historique*, Paris, éditions Albin Michel, 2002

MORAN Patrick, « L'épisode de la Forêt Perdue dans le Lancelot en prose : jeux et divertissements périlleux en terre de Bretagne », *Questes* [En ligne, 18 | 2010, mis en ligne le 01 janvier 2014, Disponible sur : http://questes.revues.org/671

MÜHLETHALER Jean-Claude, BILLOTTE Denis, *""Riens ne m'est seur que la chose incertaine"" : Etudes sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Eric Hicks par ses élèves*, collègues, amies et amis, Genève, Editions Slatkine, 2001

NADOT Sébastien, *Le Spectacle des joutes : Sport et courtoisie à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012

NADOT Sébastien, *Rompez les lances ! : Chevaliers et tournois au Moyen Age*, Paris, éditions Autrement, 2010

NAYT-DUBOIS Armel, SANTINELLI-FOLTZ Emmanuelle, *Femmes de pouvoir et pouvoir des femmes dans l'Occident médiéval et moderne*, Lez Valenciennes, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2009

NORMORE Christina, *A feast for the eyes : Art, performance & the late medieval banquet*, Chicago and London, University of Chicago press, 2015

NOTTER Annick (dir.), *Fragments d'une splendeur. Arras à la fin du Moyen Age*, catalogue d'exposition (Arras, Musée des Beaux-Arts, 23 septembre-11 décembre 2000), Arras, Musée des beaux-arts, 2000

OFFENSTADT Nicolas, *Faire la paix au Moyen Âge : Discours et gestes de paix pendant la Guerre de Cent Ans*, Paris, éditions Odile Jacob, 2007

ORNATO Ezio, *La face cachée du livre médiéval : l'histoire du livre*, Rome, éditions Viella, 1997

ORNATO Monique, PONS Nicole, *Pratiques de la culture écrite en France au XVe siècle*, *Louvain-La-Neuve*, Fédération Internationale des Instituts d'Etudes Médiévales, 1995

OTIS-COUR Leah, « Mariage d'amour, charité et société dans les « romans de couple » médiévaux », *Le Moyen Age*, 2005/2 Tome CXI

OUY Gilbert, RENO Christine, « La copie hâtive des Proverbes moraux », dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23 | 2012

OUY Gilbert, RENO Christine, VILLELA-PETIT Inès, *Album Christine de Pizan*, Turnhout, Brepols Publishers, 2012

PALAZZO Eric, RUSSO Daniel (dir.), *Marie : Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Editions Beauchesne, 1996

PARIS Gaston, « Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac. II. Le conte de la Charrette », *Romania*, 12, 1883

PASTOUREAU Michel (dir.), *Le Vêtement, vol 1. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, Les Cahiers du Léopard d'Or, 1989

PASTOUREAU Michel, « Une couleur en mutation : le vert à la fin du Moyen Âge », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n°2, vol. 151, Année 2007

PASTOUREAU Michel, *Armorial des chevaliers de la Table Ronde : Etude sur l'héraldique imaginaire à la fin du Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'Or, 2006

PASTOUREAU Michel, *Couleurs, images, symboles : Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1996

PASTOUREAU Michel, JUNOD Philippe, *La couleur : regards croisés sur la couleur du Moyen âge au XX*e *siècle*, actes du colloque de l'Université de Lausanne, 25-27 juin 1992, Paris, Le Léopard d'Or, 1994

PASTOUREAU Michel, *L'étoffe du Diable : Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, éditions du Seuil, 1991

PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, éditions Points, 2012

PAYAN Paul, *Joseph : Une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, éditions Aubier, 2006

PERDRIZET Paul, *Étude sur le « Speculum humanæ salvationis »*, Paris, éditions Champion, 1908

PIAGET Arthur, « "La Cour amoureuse dite de Charles VI" », *Romania*, 20, 1891

PIGEAUD Jackie (dir.), *Nues, nuées, nuages : XIV*^{e} *Entretiens de la Garenne Lemot*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010

POIRION Daniel, *Ecriture poétique et composition romanesque*, Orléans, éditions Paradigme, 1994

POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince, L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965

POLY Jean-Pierre, *Le chemin des amours barbares : Genèse médiévale de la sexualité européenne*, Paris, éditions Perrin, 2003

POMEL Fabienne (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes

POWER Eileen, *Les femmes au Moyen Age*, Paris, éditions Aubier Montaigne, 1979

PRINET Max, « Les sceaux et le seing manuel de Pierre de Hauteville, prince d'Amour », tome 77, dans *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, Paris, 1916

QUEFFELEC François (dir.), *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*, Paris, Les Belles Lettres, 1984

QUILLIGAN Maureen, *The Allegory of Female Authority: Christine de Pizan's Cité Des Dames*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991

RABEL Claudia, « Artiste et clientèle à la fin du Moyen Age : les manuscrits profanes du Maître de l'échevinage de Rouen », dans *Revue de l'Art*, 1989, n°84

RAYNAUD Gaston, *Les Cent Ballades : poème du XIVe siècle composé par Jean le Seneschal ; avec la collaboration de Philippe d'Artois, comte d'Eu, de Boucicaut le jeune et de Jean de Crésecque*, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1905

REBICHON Noëlle-Christine, « Le Cycle des Neuf Preux au Château de Castelnuovo (Piémont) », *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, 122-1, 2010

RECHT Roland, *L'image médiévale : Le livre enluminé*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010

REYNAUD Nicole, "Barthélémy d'Eyck avant 1450", *Revue de l'Art*, n°84, 1989

RIBEMONT Bernard, « L'épistolière et le poète. Note sur une drôle de correspondance entre Christine de Pizan et Eustache Deschamps », *Revue de l'AIRE*, 27, 2002

RIBEMONT Bernard, « Calendrier des bergers, préface de Max Engammare », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne] 2008, mis en ligne le 20 novembre 2008, Disponible sur : http://journals.openedition.org/crm/10543

RIBEMONT Bernard, *Le corps et ses énigmes au Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1993

RIBEMONT Bernard, *Le théâtre français du Moyen Âge au XVI^e^ siècle*, Paris, éditions Ellipses, 2003

RIBEMONT Bernard, *Sexe et amour au Moyen-âge*, Paris, éditions Klincksieck, 2007

ROLLAND-PERRIN Myriam, « Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen Âge », *Senefiance n°57*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010

ROLLAND-PERRIN Myriam, « Sémiramis, une femme de tête (Le Livre du Voir Dit, v. 4819-4972) », *Le Moyen Age*, 2011/1 Tome CXVII

ROSENBERG Samuel N., TISCHLER Hans, GROSSEL Marie-Geneviève, *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*, Paris, Livre de Poche, 1995

ROSENSTEIN Roy, « ""Celi que del cuer voit"" : le don du coeur, d'Yvain à la chanson de croisade », dans *Le cuer au Moyen âge : réalité et sénéfiance*, Senefiance n° 30, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991

ROUCHE Michel, HEUCLIN Jean, *La femme au Moyen-âge*, Maubeuge, Publication de la Ville de Maubeuge, 1990

ROUCHE Michel, *Mariage et sexualité au Moyen Age : Accord ou crise ?*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne

ROUSE Richard H., ROUSE Mary A., *Manuscripts and Their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris, 1200-1500*, vol.1, Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2000

ROUX Simone, *Christine de Pizan : femme de tête, dame de cœur*, Paris, éd. Payot & Rivages, 2006

SCAILLIEREZ Cécile, STIRNEMANN Patricia, *L'art du manuscrit de la Renaissance en France, 2*, Exposition présentée au Musée Condé, Château de Chantilly, du 26 septembre 2001 au 7 janvier 2002, Paris, Somogy éditions d'Art, 2001

SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Bibliothèque des Histoires Gallimard, 1992

SCHMITT Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps : essais d'anthropologie médiévale*, Paris, éditions Gallimard, 2001

SCHMITT Jean-Claude, *Le corps des images*, Paris, éditions Gallimard, 2002

SCHROEDER Nicolas, « Nature et Moyen Âge : Quelques remarques pour l'histoire de l'environnement et l'écologie en politique », dans *La Nature à l'épreuve de l'Anthropologie*, *Etopia*, Juin 2010

SEZNEC Jean, *La survivance des dieux antiques*, Paris, éditions Flammarion, 2011

SHERMAN LOOMIS Roger, « The Allegorical Siege in the Art of the Middle Ages », dans *Journal of the Achaeological Institute of America*, vol. XXIII, 1919

SICARD François, *Histoire des institutions militaires des Français*, t.4, Paris, Corréard Jeune éditeur, 1834

SIMON Maud, « La mort des amants dans le Tristan en prose », *Le Moyen Age*, 2004/2, Tome CX

SOT Michel, BOUDET Jean-Patrice, GUERREAU-JALABERT Anita, *Histoire culturelle de la France, tome 1 : Le Moyen Âge*, Paris, éditions du Seuil, 1997

STEINER Arpad, *Vincent de Beauvais: « De eruditione filiorum nobilium »*, Cambridge, The Mediaeval Academy of America, 1938

STONES Alison, *Gothic Manuscripts 1260-1320*, vol.2, London, Harvey Miller Publishers, 2013

STRUBEL Armand, *« Grant senefiance a » : Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, éditions Honoré Champion, 2009

STRUBEL Armand, DE SAULNIER Chantal, *La poétique de la chasse au Moyen Âge : Les livres de chasse du XIVe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1994

SUARD François (dir.), *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*, t.1, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1987

SWITTEN Margaret, « Guillaume de Machaut : Le Remède de fortune au carrefour d'un art nouveau », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1989

T. RICKETTS Peter, *Connaissance de la littérature occitane : Matfre Ermengaud (1246-1322) et le Breviari d'amor*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2012

TABURET-DELAHAYE Elisabeth (dir.), *La création artistique en France autour de 1400*, actes du colloque international, École du Louvre, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Université de Bourgogne : École du Louvre, 7 et 8 juillet 2004, Paris, Ecole du Louvre, 2006

TABURET-DELAHAYE Élisabeth (dir.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI*, préface de Henri Loyrette, catalogue de l'exposition du musée du Louvre, 26 mars-12 juillet 2004, Paris, Fayard/Réunion des musées nationaux

TESNIERE Marie-Hélène dir., COILLY Nathalie, *Le Roman de la rose : L'art d'aimer au Moyen Âge*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2012

TESNIERE Marie-Hélène, *Bestiaire médiéval : enluminures*, Paris, Bnf : Bibliothèque nationale de France, 2005

TESTART Alain, *Critique du don. Etudes sur la circulation non marchande*, Paris, éditions Syllepse, 2007

Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui : Moyen Âge et Renaissance, Actes du 115ème congrès national des sociétés historiques et scientifiques (Avignon, 1990), Paris, éditions du CTHS, 1991

THOMAS Marcel, *L'âge d'or de l'enluminure : Jean de France, duc de Berry, et son temps*, Paris, éditions Vilo, 1979

THOMASSY Raimond, *Essai sur les écrits politiques de Christine de Pizan*, Paris, Debécout Libraire-éditeur, 1838

TILLIETTE Jean-Yves, WAHLEN Barbara (dir.), *Mythes à la cour, mythes pour la cour*, Genève, éditions Droz, 2010

TIN Louis-Georges, *L'invention de la culture hétérosexuelle*, n° 249, Paris, éditions Autrement, 2008

TOURY Marie-Noëlle, *Dictionnaire du Moyen-âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002

VALETTE Jean-René, *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, éditions Honoré Champion, 1998

VAN DEN ABEELE Baudouin, *Texte et image dans les manuscrits de chasse médiévaux*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2013

VAN HAMEL A.G, *Quatre-vingt-quinzième fascicule. Les lamentations de Mathéole et le Livre de Leësce de Jehan Le Fèvre, de Resson*, t.1, Paris, Emile Bouillon éditeur, 1892

VAN HEMELRYCK Tania, VAN HOOREBEECK Céline, *L'écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols Publishers, 2006

VAN HEMELRYCK Tania, MARZANO Stefania (dir.), *Le recueil au Moyen Âge : La fin du Moyen Âge*, Texte, codex & contexte 9, Turnhout, Brepols Publishers, 2010

VENIEL Florent, *Le costume médiéval : la coquetterie par la mode vestimentaire : XIV^e^ et XV^e^ siècles*, Bayeux, éditions Heimdal, 2008

VERDON Jean, *L'amour au Moyen Age : La chair, le sexe et le sentiment*, Paris, éditions Perrin, 2006

VERDON Jean, *La femme au Moyen Âge*, Paris, éditions Gisserot, 1999

VERDON Jean, *Le plaisir au Moyen Age*, Paris, éditions Perrin, 2010

VERDON Laure, « La course des amants adultères », *Rives nord-méditerranéennes*, mis en ligne le 07 décembre 2012, Disponible sur : http://journals.openedition.org/rives/2803

VIENNOT Eliane, *La France, les femmes et le pouvoir : L'invention de la loi salique (V^e^- XVI^e^ siècle)*, Paris, éditions Perrin, 2006

VILLELA-PETIT Inès, STIRNEMANN Patricia, *Les Très Riches Heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XV^e^ siècle*, Paris, Somogy éditions d'art, 2004

VILLELA-PETIT Inès, *Le Gothique international : L'Art en France au temps de Charles VI*, Paris, Louvre Editions, 2004

VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *Métaphysiques cannibales : Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009

VOYER Cécile, « Histoire de l'art et anthropologie ou la définition complexe d'un champ d'étude », L'Atelier du Centre de recherches historiques [En ligne, mis en ligne le 18 juin 2010, Disponible sur : http://acrh.revues.org/2057

WALTHER Ingo F., WOLF Norbert, *Chefs-d'œuvre de l'enluminure : Les plus beaux manuscrits du monde de 400 à 1600*, Paris, éditions Taschen, 2005

WARD Marvin James, *A critical edition of Thomas III, marquis of Saluzzo's Le Livre du Chevalier errant*, Ph. D. dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill, 1984

WARD Marvin James, *A Critical Edition of Thomas III, Marquis of Saluzzo's ""Le Livre du Chevalier Errant""*, Ph.D., University of North Carolina, Chapel Hill, 1984

WERCKMEISTER Jean, *Décret de Gratien, causes 27 à 36 : le mariage*, Paris, éditions du Cerf, 2011

WHEELER Bonnie, WOOD Charles T (dir.), *Fresh Verdicts on Joan of Arc*, New York, Garland, 1996

WIRTH Jean, *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris, Les Editions du Cerf, 2011

WIRTH Jean, *L'image médiévale : Naissance et développements (VI^e – XV^e siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989

YOUNG Karl, « The *Dit de la Harpe* de Guillaume de Machaut », dans *Essays in honor of Albert Feuillerat*, New Haven, 1943

ZINK Michel, « Bel-Accueil le travesti : du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris et Jean de Meun à Lucidor de Hugo von Hofmannsthal », in *Littérature*, N°47, 1982.

ZINK Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992

Ressources électroniques :

Agence photo RMN, Portail photographique de la Réunion des musées nationaux :
https://www.photo.rmn.fr/

Agorha, bibliothèque numérique de l'INHA :
http://agorha.inha.fr/

Bibale, base de données relative à l'histoire des bibliothèques et à la provenance des manuscrits :
bibale.irht.cnrs.fr/

Bibliotheca Palatina, manuscrits numérisés de la Bibliothèque palatine d'Heidelberg :
http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/palatina-digital.html

Bibliothèque Condé, bibliothèque et archives du château de Chantilly :
http://www.bibliotheque-conde.fr/

BnF-Banque d'images, banque d'images du département de la reproduction de la BnF :
http://images.bnf.fr/

Bodleian Libraries, Digital Collections, ressources numérisées de la Bibliothèque Bodléienne :
https://www.bodleian.ox.ac.uk/subjects-and-libraries/collections/digital

British Library, catalogue en ligne :
www.bl.uk/onlinegallery/

BVMM, bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux de l'IRHT :
http://bvmm.irht.cnrs.fr/

Calames, catalogue des manuscrits de l'enseignement supérieur :
http://www.calames.abes.fr/

Enluminures, base de données des manuscrits conservés dans les bibliothèques municipales de France :
http://www.enluminures.culture.fr

Europeana regia, bibliothèque numérique collaborative de manuscrits royaux Européens, du Moyen Âge à la Renaissance:

http://www.europeanaregia.eu/

Gallica, bibliothèque numérique de la BnF :
http://gallica.bnf.fr/

Houghton Library, catalogue des manuscrits de l'Université d'Harvard :
https://library.harvard.edu/libraries/houghton

Initiale, catalogue informatisé de manuscrits enluminés du Moyen Âge, conservés dans les bibliothèques publiques de France :
http://initiale.irht.cnrs.fr/

Jonas, notices codicologiques de manuscrits, préparées par les membres de la section romane de l'IRHT :
jonas.irht.cnrs.fr/

Mandragore, base de données iconographiques du département des Manuscrits de la BnF :
http://mandragore.bnf.fr/

ONB Digital Library & Catalogues, base de données des manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale d'Autriche :
https://www.onb.ac.at/en/digital-library-catalogues/

The Pierpont Morgan Library, manuscrits numérisés du Moyen Âge et de la Renaissance, conservés à la Pierpont Morgan Library :
ica.themorgan.org/

Wren Digital Library, collection des manuscrits médiévaux du Trinity College de Cambridge :
https://www.trin.cam.ac.uk/library/wren-digital-library/

LISTE DES FIGURES PAR CHAPITRE

Chapitre 3

Figure 1: Hommage d'Edouard III à Philippe VI de Valois, Les Grandes Chroniques de France de Charles V, Maître du Couronnement de Charles VI, France (Paris), vers 1380, Paris, BNF, Ms. Fr. 2813, f. 357v

Figure 2 (comparative) : HerBrunwartvonOghein et sa dame, Codex Manesse, Zurich, vers 1310-1340, Bibl. universitaire de Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, f. 258v

Figure 3 : Machaut et sa dame, Le Remède de Fortune, Maître du Remède de Fortune, France (Paris), 1350-1355, Paris BNF, Ms. Fr. 1586, f. 54

Figure 4 : Margonde du Noir Chastel agenouillé devant Guenièvre, Lancelot en prose, Evrard d'Espinques et collab, France (Ahun), vers 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 115, f. 380v

Figure 5 (comparative) : Margonde du Noir Chastel devant Guenièvre, Lancelot en prose, Angleterre, vers 1280, Paris, BNF, Ms. Fr. 123, f. 8

Figure 6 : Hommage, Le Dit du Cerf Blanc, France (Bellême), vers 1380 ?, Paris, BNF, Arsenal ms.5203, f. 156

Figure 7 : Machaut et sa dame, Lais, France (Reims), vers 1372-1377, Paris, BNF, Ms. Fr. 1584, f. 367

Figure 8 : Homme agenouillé devant une femme, Bestiaire d'Amour, France (Metz), 1er quart du XIVe siècle, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 308, f. 100

Figure 9 : Le chevalier en hommage devant Connaissance, Le Livre du Chevalier errant, Maître de la Cité des Dames, France (Paris), vers 1403, Paris, BNF, Ms. Fr. 12559, f. 208v

Figure 10 : Le chevalier amoureux, Miracles de Notre Dame, France (Soissons ?), 1ère moitié du XIVe siècle, Paris, BNF, Ms. Fr. 22928, f. 136

Figure 11 (comparative) : Sainte Agnès refusant les avances de Procope, Bible en images, Espagne (Pampelune), 1197, Amiens, Bibliothèque municipale, ms. 108, f. 248

Figure 12 : Le diable tentant un homme par la présence d'une dame, Le Bréviaire d'Amour, France (Languedoc), vers 1330-1340 (?), Paris, BNF, Ms. Fr. 857, f. 197v

Figure 13 (comparative) : Bréviaire d'amour, France (Toulouse), 1er quart du XIVe siècle, Londres, British Library, Royal 19 C I, f. 204v

Figure 14 : Machaut agenouillé devant sa dame, Le Dit de la Harpe, Perrin Remiet, France (Paris), vers 1390, Paris, BNF, Ms. Fr. 22545, f. 137

Figure 15 (comparative) : « *Vous ou la mort* », Ecu de parade, Bourgogne, deuxième moitié du XVe siècle, Tempera sur bois, Londres, British Museum

Figure 16 : Fausse Amour déguisé en pèlerin et la Reine Ratio, Les Livres du roi Modus et de la Reine Ratio, Le Songe de Pestilence, Maître de Rambures, France (Amiens), 1485-1490, Paris, BNF, Arsenal ms. 3080, f.108r

Figure 17 : Complainte d'amant, Complaintes, Maître du Policratique, France (Paris), 4e quart XIVe siècle, Paris, BNF, Ms. Fr. 9221, f. 14

Figure 18 : L'amant arrive au sanctuaire de la Rose, Le Roman de la Rose, Robinet Testard, France (Cognac), vers 1498, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, f. 155

Figure 19 (comparative) : Amant rencontre Richesse, Le Roman de la Rose, Flandres (Bruges), 1490-1500, Londres, British Library, Harley 4425, f. 90v

Chapitre 4

Figure 20 : Chevauchée courtoise, Livre du Dit de Poissy, Maître Cité des Dames et coll., France (Paris), 1410-1414, Londres British Library, Harley 4431, f. 81

Figure 21 : Chevauchée aristocratique, Mois de Mai, Les Très Riches Heures du Duc de Berry, Frères de Limbourg, France (Paris), vers 1412-1416, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, f. 5

Figure 22 : Chasse au vol, Bréviaire de Renaud de Bar (à l'usage de Verdun), France (Metz), vers 1302, Verdun, Bibliothèque municipale, ms. 107, f. 32

Figure 23 : Chasse à l'épervier, Les Livres du roi Modus et de la reine Ratio, Maître du Rational des divins offices, France (Paris), 1379, Paris, BNF, Ms. Fr. 12399, f. 73

Figure 24 : Chasse au vol, Mois d'Août, Les Très Riches Heures du Duc de Berry, Frères de Limbourg, France (Paris), vers 1412-1416, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, f. 8

Figure 25 : Couple à cheval (chasse au vol), Bréviaire Charles de Neufchâtel, Maître de l'Echevinage de Rouen, France (Rouen), vers 1498, Besançon, BM, ms. 69, f. 5

Figure 26 : Charles V prend part aux joutes, Les Grandes chroniques de France, France (Paris), 1400-1405, Chantilly, Musée Condé, Ms. 867, f. 446

Figure 27 : Tournoi des vices, Les Livres du roi Modus et de la reine Ratio, Maître du second Roman de la rose de Jean 1er de Berry, France (Paris), 1395, Paris, BNF, Ms. Fr. 1297, f. 112

Figure 28 (comparative) : Tournoi ornant le couvercle d'un coffre en ivoire, Paris, 1320, 26,2 sur 17 cm, Londres, British Museum

Figure 29 : Combat de Franc Vouloir et de Dépit Cruel, Le Champion des Dames, France (Arras), 1451, Paris, BNF, Ms. Fr. 12476, f. 9v

Figure 30 : Le duc des amants combattant, Le Livre du Duc des Vrais Amants, Maître d'Egerton, France (Paris), vers 1407-1409, Paris, BNF, Ms. Fr. 836, f. 71v

Figure 31 : Tournoi du chastel de la Lande, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun), 1463, Paris, BNF, Ms. Fr. 99, f. 53v

Figure 32 : Tournoi de Camaalot, Lancelot en prose, Maître des cleres femmes, France (Paris), 1404, Paris, BNF, Ms. Fr. 119, f. 421

Figure 33 : Tournoi de Sorelois, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Isle-sur-Arnon), 1480, Chantilly, Musée Condé, Ms. 646, f. 212v

Figure 34 (comparative) : Tournoi de Sorelois, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun), 1463, Paris, BNF, Ms. Fr. 99, f. 391v

Figure 35 : Combat entre une dame et un chevalier, Lancelot-Graal, France (Saint-Omer), 1290, Paris, BNF, Ms. Fr. 95, f. 226

Figure 36 : Le tournoi des dames et des chevaliers, Le tournoi des dames, Maîtres de Fauvel et de Watriquet, France (Paris), vers 1330, Paris, Arsenal, ms. 3525, f. 7v

Figure 37 : Combat entre le Roi René et le duc d'Alençon, Relations du pas de Saumur tenu en 1446, France (Provence), vers 1470, Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, ms. fr. F. p. XIV, 4, f. 24v

Figure 38 : Le Pas des armes de Sandricourt, France (Lyon?), 1493-1500, Paris, Arsenal, ms. 3958, f. 15

Figure 39 : Lancelot champion de Guenièvre, Lancelot en prose, France (Poitiers), vers 1480, Paris, BNF, Ms. Fr. 111, f. 95v

Figure 40 : Combat de Tristan et de Palamède, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun-Bourges), 1463, Paris, BNF, Ms. Fr. 99, f. 92

Figure 41 : Combat de Tristan avec Palamède, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Isle-sur-Arnon), 1480, Chantilly, Musée Condé, Ms. 645, f. 106v

Figure 42 : Lancelot passant le pont de l'épée, Lancelot en prose, Maître du second Roman de la Rose de Jean 1er de Berry, France (Paris), 1405, Arsenal, Ms. 3480, f. 77

Figure 43 : Lancelot passant le pont de l'Épée, Lancelot en prose, Maître des Clères femmes de Jean 1er de Berry, France (Paris), vers 1404, Paris, BNF, Ms. Fr. 119, f. 321v

Figure 44 (comparative) : Lancelot passant le pont de l'épée, chapiteau historié sculpté, XIVe siècle, Caen, église Saint Pierre

Figure 45 : Lancelot passant le pont de l'Épée, Lancelot en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun), vers 1475, Paris, BNF, Ms. Fr. 115, f. 367v

Chapitre 5

Figure 46 : Honoré Bouvet offrant son ouvrage à la duchesse d'Orléans, Apparition Maistre Jean de Meun, Maître du Policratique, France (Paris), vers 1398-1400, Paris, BNF, Ms. Fr. 811, f. 1v

Figure 47 : Philippe Bouton présentant son livre à Marie de Bourgogne, Le Mirouer des Dames, France (Bourgogne), vers 1480, Dijon, Bibliothèque municipale, Ms. 3463, f. 1

Figure 48 : Le poète offrant son ouvrage à sa dame, Le Livre des Quatre Dames, France (Paris), vers 1417, Paris, BNF, Arsenal, ms. 2940, f. 62

Figure 49 : Machaut lisant son poème, Le Remède de Fortune, Maître du Remède de Fortune, France (Paris), 1350-1356, Paris, BNF, Ms. Fr. 1586, f. 28v

Figure 50 : Couples dans la nature : amour lascif et amour courtois, Décret de Gratien, France (Toulouse), vers 1340, Avignon, Bibliothèque municipale, ms. 659, f. 2

Figure 51 : Un amant et sa dame, Epître à la Reine, Maître de l'Ovide, France (Paris), vers 1405, Paris, BNF, Ms. Fr. 580, f. 53

Figure 52 : Lancelot et la messagère se séparant, Guenièvre et la messagère de Lancelot, Lancelot en prose, Maître du Roman de la Rose de Rennes, France (Paris), 1320, Paris, BNF, Ms. Fr. 333, f. 59v

Figure 53 : Tristan et la messagère d'Iseut, Tristan en prose, Atelier du Bedford trend, France (Paris), vers 1410, Paris, BNF, Ms. Fr. 101, f. 233

Figure 54 : Machaut tenant la marguerite, Dit de la Marguerite, Perrin Remiet, France (Paris), vers 1390, Paris, BNF, Ms. Fr. 22545, f. 198v

Figure 55 (comparative) : Henri d'Albret tenant une marguerite à la main, Catéchisme luthérien. Initiatoire Instruction en la Religion chrestienne pour les enffans, vers 1527, Paris, Arsenal ms. 5096, f. 1

Figure 56 : Largesse offrant une coupe à un noble chevalier, Le Roman de la rose, France (Paris), vers 1350, Paris, BNF, Ms. Fr. 1567, f. 10

Figure 57 : Machaut et sa dame échangeant les anneaux, Le Remède de Fortune, Maître du Remède de Fortune, France (Paris), 1350-1355, Paris, BNF, Ms. Fr 1586, f. 56

Figure 58 : Fiançailles de Marie de Berry et Jean 1er de Bourbon, Mois d'Avril, Les Très Riches Heures du Duc de Berry, Frères de Limbourg, France (Paris), vers 1412-1416, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, f. 4v

Figure 59 (comparative) : Fiançailles de Louise de Laval et d'un jeune homme, Histoire d'amour sans paroles, France (Vallée de la Loire), vers 1500, Chantilly, Musée Condé, ms. 388, f. 10

Figure 60 : Une amante déloyale offre un chapel de fleurs à son ami, Dit du Lion, France (Reims), vers 1372-1377, Paris, BNF, Ms. Fr.1584, f. 92v

Figure 61 (comparative) : Scènes courtoises : remise de la couronne, Miroir en ivoire, France (Paris), vers 1320-1330, Londres, Victoria and Albert Museum

Figure 62 : Le don de la couronne, Décret de Gratien, Causa XXXVI, France (Paris), vers 1300, Paris, BNF, Ms. Lat. 3898, f. 361

Figure 63 : Tristan et Iseut buvant le philtre, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun), vers 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 112 (1), f. 239

Figure 64 : Tristan et Iseut boivent le philtre, Tristan en prose, Haincelin de Haguenau, France (Paris), 1er quart du XVe siècle, Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche, Codex 2537, f. 50v

Figure 65 : Tristan et Iseut buvant le philtre, Tristan en prose, Maître de l'Echevinage de Rouen, France (Rouen), vers 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 103, f. 1

Figure 66 : Franc Vouloir et trois saintes, Le Champion des Dames, Maître du Dit de Remord et de Cheminant, France (Lille), 1475, Paris, BNF, Ms. Fr. 841, f. 142v

Figure 67 : Ghismonda recevant le cœur et se suicidant, Décameron, Maître de Fastolf, France (Paris), vers 1430, Paris, BNF, Ms. Fr. 239, f. 112v

Figure 68 (comparative) : L'Offrande du cœur, Tapisserie laine et soie, H. 2,47 m ; L. 2,09 m, France (Paris), vers 1400-1410, Paris, Musée du Louvre

Figure 69 : Dur Penser se soumet à Dure Destresce, Un songe mis en livre par George de Chasteaulens, Maître de Pierre II de Bretagne, France (Ouest), 1er quart ou milieu du XVe siècle, Chantilly, Musée Condé, Ms. 498, f. 3

Chapitre 6

Figure 70 : Amoureux, Ballades, France (Reims), vers 1372-1377, Paris, BNF, Ms. Fr. 1584, f. 454

Figure 71 : Hommage d'Edouard Ier à Philippe le Bel, Les Grandes chroniques de France, Perrin Remiet, France (Paris), vers 1400-1410, Paris, BNF, Ms. Fr. 2606, f. 337v

Figure 72 : Coronis et son amant, Le Livre du Voir-Dit, Perrin Remiet, France (Paris), vers 1390, Paris, BNF, Ms. Fr. 22545, f. 189v

Figure 73 : Dispute entre époux; paix entre époux, Faits et dits mémorables, Maître du Couronnement de Charles VI, France (Paris), 1375, Paris, BNF, Ms. Fr. 9749, f. 80

Figure 74 (comparative) : Réconciliation d'Esaü et de Jacob, Heures, fin XVe-début XVIe siècle, France, Amiens, BM, ms. 107, f. 11

Figure 75 : La demoiselle de Mailly couronnant et embrassant son amoureux, Psautier, France (Amiens), vers 1290-1300, Paris, BNF, Ms. Lat. 10435, f. 44

Figure 76 (comparative) : La demoiselle du Vivier embrassant son amoureux, Psautier, France (Amiens), vers 1290-1300, Paris, BNF, Ms. Lat. 10435, f. 108

Figure 77 : Jeunesse et son ami, Le Roman de la Rose, France (Paris), vers 1350-1360, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1126, f. 8

Figure 78 (comparative) : Conversation de Perceval avec sa mère, évanouissement de sa mère, chevauchée de Perceval, baiser de Perceval à une jeune fille, Coffret en ivoire (long côté arrière), France (Paris), vers 1310-1330, Paris, Musée du Louvre

Figure 79 : Premier baiser de Lancelot et Guenièvre, Lancelot en prose, France (Amiens), vers 1315, New York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 805, f. 67

Figure 80 : Lancelot embrassant Guenièvre, Lancelot en prose, Maître des cleres femmes de Jean 1er de Berry, France (Paris), 1404-1465, Paris, BNF, Ms. Fr. 118, f. 219v

Figure 81 (comparative) : Herr Hug von Werbenwag et sa dame, Codex Manesse, Zurich, vers 1310-1340, Bibliothèque universitaire de Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, f. 252

Figure 82 : Baiser de Lancelot et Guenièvre, Lancelot en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun), 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 112 (1), f. 101

Figure 83 : Robin donnant un baiser à Marion devant Gauthier, Jeu de Robin et de Marion, France (Paris), 1er quart du XIVe siècle, Aix-en-Provence, Bibliothèque municipale, ms. 166, f.6v

Figure 84 : Pâris et Hélène, Epître d'Othéa, Maître de l'Epître d'Othéa et collab., France (Paris), vers 1404-1406, Paris, BNF, Ms. Fr. 606, f. 35

Figure 85 : Bel Accueil en discussion avec la Vieille, puis embrassant un amant, Le Roman de la Rose, France (Paris), 2e quart du XIVe siècle, Paris, BNF, Ms. Fr. 1572, f. 3

Figure 86 : Mort de Tristan et Iseut, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun), 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 112 (3), f. 145

Figure 87 (comparative) : Mort de sainte Euphrosyne d'Alexandrie, Speculum historiale, Mahiet et collab., France (Paris), vers 1332, Paris, Arsenal, ms. 5080, f. 409v

Figure 88 : Mort de Tristan et Iseut, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun), vers 1475, Paris, BNF, Ms. Fr. 116, f. 676v

Figure 89 : Mort de Tristan et Iseut, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Isle-sur-Arnon), vers 1480, Chantilly, Musée Condé, Ms. 647, f. 262

Chapitre 7

Figure 90 : Machaut composant, Voir-Dit, France (Reims), vers 1372-1377, Paris, BNF, Ms. Fr. 1584, f. 242

Figure 91 : Machaut écrivant, Lais, Maître du Remède de Fortune, France (Paris), 1350-1356, Paris, BNF, Ms. Fr. 1586, f. 165

Figure 92 (comparative) : Saint Mathieu l'Evangéliste écrivant sous la dictée de l'ange, France (Paris), vers 1240, fragment de haut-relief, jubé de la cathédrale de Chartres, Paris, Musée du Louvre

Figure 93 : Christine de Pizan lisant aux bourgeois, Proverbes moraux, Maître de la Cité des Dames et coll., France (Paris), 1410-1414, Londres BL, Harley 4431, f. 259v

Figure 94 : Minerve apparaissant à Christine de Pizan dans son étude et lui désignant une armée de chevaliers, Livre des faits d'armes et de chevalerie, Maître de la Cité des Dames, France (Paris), vers 1410-1411, Paris, BNF, Ms. Fr. 603, f. 2

Figure 95 (comparative) : Apparition de Minerve à Christine écrivant, Livre des faits d'armes et de chevalerie, Angleterre (Londres), 1434, Londres, BL, Harley 4605, f. 3

Figure 96 : Arrivée de Tristan en Irlande, Tristan en prose, Evrard d'Espinques, France (Ahun), vers 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 112 (1), f. 74

Figure 97 : Nature conseille l'amant, Le livre des Echecs amoureux, Robinet Testard, France (Cognac), vers 1498, Paris, BNF, Ms. Fr. 143, f. 23

Figure 98 (comparative) : Jeunes gens jouant de la musique sous les fenêtres d'une dame, Mois de Mai, Heures à l'usage de Rome, Flandres, 4e quart du XVe siècle, Paris, Bibl. Mazarine, ms. 502, f. 5

Figure 99 : Concert amoureux, Le Champion des Dames, Maître du Dit de Remord et de Cheminant, France (Lille), 1475, Paris, BNF, Ms. Fr. 841, f. 79

Figure 100 : Couple de musiciens, Miniature du mois de mai, Livre d'heures, Entourage de Simon Marmion, Bourgogne-Flandres, vers 1485-1490, Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Massachussetts, Ms.

Typ. 443, f. 6

Figure 101 (comparative) : Jeune femme jouant de l'orgue portatif et jeune homme jouant de la harpe, coffret, couvercle en ivoire, France (Bourgogne), vers 1430-1460, Paris, musée du Louvre

Figure 102 : Dame jouant de la harpe, Breviarium romanum, France (St Omer), vers 1310-1320, Cambridge, Trinity College, Ms. B.11.22, f. 194

Figure 103 (compatative) : Hybrides musiciens, Chroniques de Jean Froissart, Atelier de LoysetLiédet, Flandres (Bruges), vers 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 2643, f. 72

Figure 104 : Une messagère de Palamède chante pour Tristan trois lais qu'il a composé, Tristan en prose, Haincelin de Haguenau, France (Paris), 1er quart du XVe siècle, Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche, Codex 2537, f. 103

Figure 105 : Joueurs d'échecs, Jeu des échecs moralisés, Perrin Remiet, France (Paris), vers 1400, Paris, BNF, Ms. Fr. 1165, f. 2v

Figure 106 : Cassiel et Phésona jouant aux échecs, Les Vœux du Paon, France (Paris), vers 1340-1360, Paris, BNF, Ms. Fr. 12565, f. 78v

Figure 107 (comparative) : Joueurs d'échecs, vitrail civil, vers 1450, H : 54,2 cm, L : 54 cm, provenance : Hôtel de la Bessée, Villefranche-sur-Saône, Paris, Musée National du Moyen Âge

Figure 108 : Tristan et Iseut jouant aux échecs, Tristan en prose, Maître du Missel de Yale, France (Centre), vers 1470, Paris, BNF, Ms. Fr. 102, f. 66

Figure 109 (comparative) : Joueurs d'échecs, Valve de miroir en ivoire, France (Paris), vers 1300, D. : 11,50 cm. ; Pr. 0,90 cm, Paris, Musée du Louvre

Figure 110 : Jean de Lens et son amie jouant aux échecs, Psautier, France (Amiens), vers 1290-1300, Paris, BNF, Ms. Lat. 10435, f. 61

Figure 111 : Evrard de Conty et les joueurs d'échecs, Le livre des Echecs amoureux, Robinet Testard, France (Cognac), vers 1498, Paris, BNF, Ms. Fr. 143, f. 1

Chapitre 8

Figure 112 : Machaut admirant le portrait, Livre du Voir-Dit, France (Reims), vers 1372-1377, Paris, BNF, Ms. Fr. 1584, f. 235v

Figure 113 : Machaut admirant la statue, Livre du Voir-Dit, Perrin Remiet, France (Paris), vers 1390, Paris, BNF, Ms. Fr. 22545, f. 148

Figure 114 : La conversion de Josaphat, Miracles de Nostre Dame par personnages, France (Paris), vers 1395, Paris, BNF, Ms. Fr. 819, f. 235

Figure 115 (comparative) : Le livre d'images, Histoire d'amour sans paroles, France (Vallée de la Loire), vers 1500, Chantilly, Musée Condé, ms. 388, f. 5v

Figure 116 : Hommage à Jeanne Ire de Naples, Des cleres et nobles femmes, Maître du Couronnement de la Vierge, France (Paris), 1402, Paris, BNF, Ms. Fr. 12420, f. 165

Figure 117 : Hommage à Vénus, Livre du Cœur d'amour épris, Maître du cœur d'amour épris, France (Provence), vers 1480, Paris, BNF, Ms. Fr. 24399, f. 118v

Figure 118 : Jean de Dunois agenouillé devant la vierge, Heures de Dunois, Maître de Dunois, France (Paris), 1440-1450, Londres, British Library, Yates Thompson 3, f. 22v

Figure 119 (comparative) : Etienne Chevalier en prière devant Vierge et l'Enfant entourés d'anges, Diptyque de Melun, Jean Fouquet, 1452-1458, Huile sur bois, 120 x 224 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Figure 120 : Vénus et les amants, Livre du Voir-Dit, Perrin Remiet, France (Paris), vers 1390, Paris, BNF, Ms. Fr. 22545, f. 162v

Figure 121 : L'influence de Vénus, Epître d'Othéa, Maître de l'Epître d'Othéa et collab., France (Paris), vers 1404-1406, Paris, BNF, Ms. Fr. 606, f. 6

Figure 122 : Apparition de Minerve, Le Champion des Dames, Maître du Dit de Remord et de Cheminant, France (Lille), 1475, Paris, BNF, Ms. Fr. 841, f. 122

Figure 123 : Hommage à la Vierge, Le Champion des dames, Maître du Missel de Paul Beye, France (Arras), 1451, Paris, BNF, Ms. Fr. 12476, f. 144

Figure 124 : Prière à la Vierge, Le Champion des Dames, Maître du Dit de Remord et de Cheminant, France (Lille), 1475, Paris, BNF, Ms. Fr. 841, f. 144v

Chapitre 9

Figure 125 : Caradoc Briébras et Guignier se retrouvant, puis se baignant dans les cuves, Le conte du Graal (première continuation), France (Paris), vers 1330, Paris, BNF, Ms. Fr. 12577, f. 108

Figure 126 : Hermaphrodite et la nymphe à la fontaine Salmacis, L'Epître d'Othéa, Maître de la Cité des Dames et coll., 1410-1414, France (Paris), Londres, British Library, Harley 4431, f. 132v

Figure 127 : Couple au bain, Miniature du mois d'Août, Livre d'Heures dit de Charles Quint, France (Paris), atelier de Jean Poyer, dernier quart du XVe siècle, Madrid, Bibliothèque nationale d'Espagne, Cod. Vitr. 24-3, f. 10v

Figure 128 (comparative) : Couple au bain, Compost et calendrier des bergers, France (Paris), 1493, Angers, Bibliothèque Municipale, SA 3390, f. 71

Figure 129 : Candaule montrant son épouse à Gygès, Des cas des nobles hommes et femmes, France (Paris), entre 1450 et 1475, Paris, BNF, Ms. Fr. 127, f. 62v

Figure 130 : Pygmalion tentant de faire l'amour avec sa statue, Le Roman de la Rose, Robinet Testard, France (Cognac), vers 1498, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, f. 151

Figure 131 : Scène d'enterrement et bordure historiée, Heures de Pierre II de Bretagne, France (Nantes), 1455-1457, Paris, BNF, Ms. Lat. 1159, f. 98

Figure 132 : Nicostrate abusé par son épouse, Décameron, Maître de Fastolf, France (Paris), vers 1430, Paris, BNF, Ms. Fr. 239, f. 204v

Figure 133 : Morgane surprenant les amants dans le Val sans retour, Lancelot en prose, France (Poitiers), vers 1480, Paris, BNF, Ms. Fr. 111, f. 109

Figure 134 : Vénus et Mars, surpris par Vulcain, Roman de la Rose, France (Paris), 1380, Londres British Library, Egerton 881, f. 141v

Figure 135 : Lancelot et Guenièvre surpris, Mort le Roi Artu, Evrard d'Espinques, France (Ahun), 1470, Paris BNF, Ms. Fr. 112 (3), f. 203v

Figure 136 : Les époux s'apprêtant à concevoir, Vita Christi, France (Bourgogne ?), vers 1490, Paris, Arsenal, ms. 5206, f. 174v

Figure 137 : La forge de Nature, Roman de la Rose, France (Paris), 1365, University of Chicago Library, Ms. 1380, f. 102v

Chapitre 10

Figure 138 : Le poète sortant à la campagne, Livre des quatre dames, France (Paris), vers 1417, Paris, BNF, Arsenal, ms. 2940, f. 1

Figure 139 (comparative) : Marguerite de Navarre et ses trois amies, La Coche ou débat d'amour, Maître de François de Rohan, France (Paris), vers 1542, Chantilly, Musée Condé, Ms. 522, f. 13

Figure 140 : Les amants réunis en une seule personne, Lis ars d'amour, de vertu et de boneurté, France (Artois),

vers 1300, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1er, ms. 9543, f. 22v

Figure 141 : Siège du Chastel d'Amour, Le Champion des Dames, Maître du Missel de Paul Beye, France (Arras), 1451, Paris, BNF, Ms. Fr. 12476, f. 3v

Figure 142 (comparative) : Siège du château d'amour, Valve de miroir en ivoire, France (Paris), deuxième quart du XIV^{e} siècle, Paris, Musée du Louvre

Figure 143 : Le siège du château d'Amour, Le Champion des Dames, Maître du Champion des Dames, France (Lille), vers 1460, Grenoble, Bibliothèque municipale, ms. 352, f. 7

Figure 144 : La reine de Perse contemplant son royaume depuis le jardin suspendu de Babylone, Speculum humanae salvationis, France (Provence), vers 1470, Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 89, f. 5

Figure 145 : Amants dans un jardin, Le Livre du Duc des Vrais Amants, Maître d'Egerton, France (Paris), vers 1407-1409, Paris, BNF, Ms. Fr. 836, f. 66v

Figure 146 (comparative) : L'épouse et l'époux du Cantique des cantiques, Bible historiale, Maître d'Egerton, France (Paris), début XV^{e}, Paris BNF, Ms. Fr. 10, f. 334

Figure 147 : L'amant à la porte du Verger de Déduit, Le Roman de la Rose, France (Paris), vers 1400, Londres, British Library, Egerton 1069, f. 1

Figure 148 : Le verger de Déduit, Le livre des Echecs amoureux, Robinet Testard, France (Cognac), vers 1498, Paris, BNF, Ms. Fr. 143, f. 198v

Figure 149 : L'acteur et Valentin arrivant au château de Vénus, Le Champion des Dames, Maître du Missel de Paul Beye, France (Arras), 1451, Paris, BNF, Ms. Fr. 12476, f. 10

Figure 150 (comparative) : David et Bethsabée au bain, Heures à l'usage de Rome, Paris, 1506, Orléans, Musée hist. et arch., A 5825, f. 48v

Figure 151 : Amant et Oiseuse, Le Roman de la Rose, France (Paris), vers 1350, Paris, BNF, Ms. Fr. 12593, f. 6

Figure 152 (comparative) : La grande prostituée sur les eaux (1,48 x 2,43m), Tenture de l'Apocalypse d'Angers, Atelier de Nicolas Bataille, Paris, 1373–1382, Angers, Château d'Angers, cinquième pièce, scène 64.

Figure 153 : Amant et Oiseuse, Le Roman de la Rose, Maître du Boèce Fr. 809, France (Anjou), vers 1460, Paris, BNF, Département des manuscrits, Ms. Fr. 19153, f. 5v

Figure 154 (comparative) : Sirène poisson se coiffant, Heures dites de Yolande d'Aragon, Maître de l'Echevinage de Rouen, France (Rouen), vers 1460, Aix-en-Provence, BM, ms. 22, f. 115

Figure 155 : Le diable et une femme tenant un miroir, Le Bréviaire d'Amour, France (Languedoc), vers 1330–1340, Paris, BnF, Département des manuscrits, Ms. Fr. 857, f. 197

Figure 156 : Luxure et dissolution charnelle, Le Livre des bonnes mœurs, France (Vallée de la Loire), vers 1490, Chantilly, Musée Condé, Ms. 297, f. 109v

Figure 157 (comparative) : Les vivants face à la Mort, Le mirouer des pécheurs et pécheresses, France (Paris), vers 1495, Paris, BNf, Rés.vel. 2229, f. 1

Figure 158 : Louise de Laval à sa toilette, Histoire d'amour sans paroles, France (Vallée de la Loire), vers 1500, Chantilly, Musée Condé, ms. 388, f. 3

Figure 159 : Amant apercevant le reflet du rosier, Le Roman de la Rose, Maître du second Roman de la Rose de Jean 1er de Berry, France (Paris), vers 1400-1402, Paris, BNF, Ms. Fr. 12595, f. 13v

Figure 160 : L'amant embrassant la rose, Le Roman de la rose, France (Paris), vers 1350, Paris, BNF, Ms. Fr. 1567, f. 26v

Figure 161 : L'Ymage d'Amour, Le livre du Voir-Dit, France (Bourgogne), vers 1425-1430, New York, Pierpont Morgan Library, M 396, f. 168v

Figure 162 : Machaut convoitant la rose, Le Dit de la Rose, France (Reims), vers 1372-1377, Paris, BNF, Ms. Fr. 1584, f. 365v

Figure 163 (comparative) : Pierre Sala donnant son cœur à une marguerite, Emblesmes et devises d'amour, Maître de la Chronique Scandaleuse, France (Paris et Lyon), vers 1506, Londres, British Library, Ms Stowe 955, f. 6

ANNEXES

Annexe 1 : Base de donnée des manuscrits

Titres des œuvres	Artiste	Commanditaires / Dédicataires	Lieu de production	Secteur de production	Période de Production	Lieu de conservation	Séries & Côtes	Langue des textes
Les Grandes Chroniques de France de Charles V	Maître du Couronnement de Charles VI	Charles V	France (Paris)	Île de France	1380 -	Paris BNF	Ms. Fr. 2813	Français
Le Remède de Fortune	Maître du Remède de Fortune		France (Paris)	Île de France	1350 - 1355	Paris BNF	Ms. Fr. 1586	Français
Lancelot en prose	Evrard d'Espinques	Jacques d'Armagnac	France (Ahun)	Centre	1470 -	Paris BNF	Série Ms. Fr. 113 à 116 / Ms. Fr. 115	Français
Le Dit du Cerf Blanc		Comtes du Perche	France (Bellême)	Ouest	1380 -	Paris BNF Arsenal	Ms. 5203	Français
Lais			France (Reims)	Nord	1372 - 1377	Paris BNF	Ms. Fr. 1584	Français
Bestiaire d'Amour			France (Metz)	Est	1300 - 1325	Oxford Bodleian Library	Ms. Douce 308	Français
Le livre du Chevalier errant	Maître de la Cité des Dames		France (Paris)	Île de France	1403 -	Paris BNF	Ms. Fr. 12559	Français
Les Miracles de Notre Dame			France (Soissons)	Nord	1300 - 1350	Paris BNF	Ms. Fr. 22928	Français
Le Bréviaire d'Amour			France (Languedoc)	Sud	1330 - 1340	Paris BNF	Ms. Fr. 857	Latin
Le Dit de la Harpe ; Le Livre du Voir-Dit	Perrin Remiet		France (Paris)	Île de France	1390 -	Paris BNF	Série Ms. Fr. 22545 à 22546 / Ms. Fr. 22545	Français
Livres du roi Modus et de la Reine Ratio	Maître de Rambures		France (Amiens)	Nord	1485 - 1490	Paris BNF Arsenal	Série Ms. 3079 à 3080 / Ms. 3080	Français
Complaintes	Maître du Policratique	Jean 1er de Berry	France (Paris)	Île de France	1375 - 1399	Paris BNF	Ms. Fr. 9221	Français
Le Roman de la Rose	Robinet Testard	Louise de Savoie	France (Cognac)	Ouest	1498 -	Oxford Bodleian Library	Ms. Douce 195	Français
Le Livre du Dit de Poissy	Maître Cité des Dames	Isabeau de Bavière	France (Paris)	Île de France	1410 - 1414	Londres British Library	Harley 4431	Français
Les Très Riches Heures du Duc de Berry	Frères de Limbourg	Jean 1er de Berry	France (Paris)	Île de France	1412 - 1416	Chantilly Musée Condé	Ms. 65	Latin
Bréviaire de Renaud de Bar (à l'usage de Verdun)		Marguerite de Bar pour Renaud de Bar	France (Metz)	Est	1302 -	Verdun Bibliothèque municipale	Ms. 107	Latin
Les Livres du roi Modus et de la reine Ratio	Maître du Rational des divins offices	Charles de Trie, Comte de Dammartin	France (Paris)	Île de France	1379 -	Paris BNF	Ms. Fr. 12399	Français
Bréviaire de Charles de Neufchâtel	Maître de l'Échevinage de Rouen	Charles de Neufchâtel	France (Rouen)	Ouest	1498 -	Besançon Bibliothèque municipale	Ms. 69	Latin
Les Grandes chroniques de France			France (Paris)	Île de France	1400 - 1405	Chantilly Musée Condé	Ms. 867	Français
Les Livres du roi Modus et de la reine Ratio	Maître du second Roman de la rose du duc de Berry	Louis de Sancère	France (Paris)	Île de France	1395 -	Paris BNF	Ms. Fr. 1297	Français
Le Champion des Dames	Maître du Missel de Paul Beye	Philippe Le Bon, Duc de Bourgogne	France (Arras)	Nord	1451 -	Paris BNF	Ms. Fr. 12476	Français
Le Livre du Duc des Vrais Amants	Maître d'Egerton	Louis d'Orléans ; Jean 1er de Berry	France (Paris)	Île de France	1407 - 1409	Paris BNF	Série Ms. Fr. 835 à 607 / Ms. Fr. 836	Français
Tristan en prose	Evrard d'Espinques	Jacques d'Armagnac	France (Ahun)	Centre	1463 -	Paris BNF	Ms. Fr. 99	Français
Lancelot en prose	Maître des cleres femmes de Jean de Berry	Jean 1er de Berry ; Jacques d'Armagnac	France (Paris)	Île de France	1404 - 1465	Paris BNF	Série Ms. Fr. 117 à 120 / Ms. Fr. 119	Français
Tristan en prose	Evrard d'Espinques	Jean du Mas	France (Isle-sur-Arnon)	Centre	1480 -	Chantilly Musée Condé	Série Ms. 645 à 647 / Ms. 646	Français
Lancelot-Graal			France (Saint-Omer)	Ouest	1290 -	Paris BNF	Ms. Fr. 95	Français
Le tournoi des dames	Maîtres de Fauvel et de Watriquet	Philppe VI de Valois ; Jeanne de Bourgogne	France (Paris)	Île de France	1330 -	Paris BNF Arsenal	Ms. 3525	Français
Relations du pas de Saumur tenu en 1446		René d'Anjou	France (Provence)	Sud	1470 -	Saint-Pétersbourg Bibliothèque nationale de Russie	Ms. fr. F. p. XIV - 4	Français
Le Pas des armes de Sandricourt			France (Lyon?)	Est	1493 - 1500	Paris BNF Arsenal	Ms. 3958	Français
Lancelot en prose		Yvon du Fou	France (Poitiers)	Ouest	1480 -	Paris BNF	Ms. Fr. 111	Français
Lancelot en prose	Maître du second Roman de la Rose de Jean de Berry	Jean Sans Peur	France (Paris)	Île de France	1405 -	Paris BNF Arsenal	Série Ms. 3479 à 3480 / Ms. 3480	Français
Apparition Maistre Jean de Meun	Maître du Policratique	Valentine Visconti	France (Paris)	Île de France	1398 - 1400	Paris BNF	Ms. Fr. 811	Français
Le Mirouer des Dames		Marie de Bourgogne	France (Bourgogne)	Est	1480 -	Dijon Bibliothèque municipale	Ms. 3463	Français
Le Livre des Quatre Dames			France (Paris)	Île de France	1417 -	Paris BNF Arsenal	Ms. 2940	Français
Décret de Gratien			France (Toulouse)	Sud	1340 -	Avignon Bibliothèque municipale	Ms. 659	Latin
Epître à la Reine	Maître de l'Ovide	Jean 1er de Berry ; Isabeau de Bavière (dédicataire)	France (Paris)	Île de France	1405 -	Paris BNF	Ms. Fr. 580	Français
Lancelot en prose	Maître du Roman de la Rose de Rennes		France (Paris)	Île de France	1320 -	Paris BNF	Ms. Fr. 333	Français
Tristan en prose	Atelier du Bedford trend	Louis II de Bourbon	France (Paris)	Île de France	1410 -	Paris BNF	Série Ms. Fr. 100 à 101 / Ms. Fr. 101	Français
Le Roman de la rose			France (Paris)	Île de France	1350 -	Paris BNF	Ms. Fr. 1567	Français
Décret de Gratien			France (Paris)	Île de France	1300 -	Paris BNF	Ms. Lat. 3898	Latin
Tristan en prose	Evrard d'Espinques	Jacques d'Armagnac	France (Ahun)	Centre	1470 -	Paris BNF	Série Ms. Fr. 112 / Ms. Fr. 112 (1)	Français

Tristan en prose	Haincelin de Haguenau	Jean 1er de Berry	France (Paris)	Île de France	1400 - 1425	Vienne Bibliothèque nationale d'Autriche	Codex 2537	Français
Tristan en prose	Maître de l'Echevinage de Rouen	Louis de Bruge	France (Rouen)	Ouest	1470 -	Paris BNF	Ms. Fr. 103	Français
Le Champion des Dames	Maître du Dit de Remord et de Cheminant	Famille Halwin-Piennes	France (Lille)	Nord	1475 -	Paris BNF	Ms. Fr. 841	Français
Le Décameron	Maître de Fastolf		France (Paris)	Île de France	1430 -	Paris BNF	Ms. Fr. 239	Français
Un songe mis en livre par George de Chasteaulens	Maître de Pierre II de Bretagne	Philippe Le Bon	France (Ouest)	Ouest	1400 - 1425	Chantilly Musée Condé	Ms. 498	Français
Les Grandes chroniques de France	Perrin Remiet		France (Paris)	Île de France	1400 - 1410	Paris BNF	Ms. Fr. 2606	Français
Faits et dits mémorables	Maître du Couronnement de Charles VI	Charles V	France (Paris)	Île de France	1375 -	Paris BNF	Ms. Fr. 9749	Français
Psautier			France (Amiens)	Nord	1290 - 1300	Paris BNF	Ms. Lat. 10435	Latin
Le Roman de la Rose			France (Paris)	Île de France	1350 - 1360	Paris Bibliothèque Sainte-Geneviève	Ms. 1126	Français
Lancelot en prose			France (Amiens)	Nord	1315 -	New York The Pierpont Morgan Library	Ms. 805	Français
Le Jeu de Robin et de Marion			France (Paris)	Île de France	1300 - 1325	Aix-en-Provence Bibliothèque municipale	Ms. 166	Français
Le Roman de la Rose			France (Paris)	Île de France	1325 - 1350	Paris BNF	Ms. Fr. 1572	Français
Livre des faits d'armes et de chevalerie	Maître de la Cité des Dames	Jean Sans Peur	France (Paris)	Île de France	1410 - 1411	Paris BNF	Ms. Fr. 603	Français
Le livre des Echecs amoureux	Robinet Testard	Louise de Savoie	France (Cognac)	Ouest	1498 -	Paris BNF	Ms. Fr. 143	Français
l ivre d'Heures	Entourage de Simon Marmion		Bourgogne-Flandres	Est	1485 - 1490	Houghton Library Harvard University Cambridge Massachussetts	Ms. Typ. 443	Latin
Breviarium romanum			France (St Omer)	Nord	1310 - 1320	Cambridge Trinity College	Ms. B.11.22	Latin
Le jeu des échecs moralisés	Perrin Remiet		France (Paris)	Île de France	1400 -	Paris BNF	Ms. Fr. 1165	Français
Les Vœux du Paon		Philippe II le Hardi	France (Paris)	Île de France	1340 - 1360	Paris BNF	Ms. Fr. 12565	Français
Tristan en prose	Maître du Missel de Yale		France (Centre)	Centre	1470 -	Paris BNF	Ms. Fr. 102	Français
Les Miracles de Nostre Dame par personnages			France (Paris)	Île de France	1395 -	Paris BNF	Ms. Fr. 819	Français
Des cleres et nobles femmes	Maître du Couronnement de la Vierge	Jacques Raponde ; Philippe Le Hardi	France (Paris)	Île de France	1402 -	Paris BNF	Ms. Fr. 12420	Français
Le Livre du Cœur d'amour épris	Maître du cœur d'amour épris	René d'Anjou	France (Provence)	Sud	1480 -	Paris BNF	Ms. Fr. 24399	Français
Heures de Dunois	Maître de Dunois	Jean de Dunois	France (Paris)	Île de France	1440 - 1450	Londres British Library	Yates Thompson 3	Latin
Le conte du Graal (première continuation)			France (Paris)	Île de France	1330 -	Paris BNF	Ms. Fr. 12577	Français
Livre d'Heures dit de Charles Quint	Atelier de Jean Poyer		France (Paris)	Île de France	1400 - 1425	Madrid Bibliothèque nationale d'Espagne	Cod. Vitr. 24-3	Latin
Des cas des nobles hommes et femmes			France (Paris)	Île de France	1450 - 1475	Paris BNF	Ms. Fr. 127	Français
Heures de Pierre II de Bretagne		Pierre II de Bretagne	France (Nantes)	Ouest	1455 - 1457	Paris BNF	Ms. Lat. 1159	Latin
Le Roman de la Rose			France (Paris)	Île de France	1380 -	Londres British Library	Egerton 881	Français
Vita Christi		Baudouin de Lanoy	France (Bourgogne ?)	Est	1490 -	Paris Arsenal	Série Ms. 5205 à 5206 / Ms. 5206	Français
Le Roman de la Rose			France (Paris)	Île de France	1365 -	University of Chicago Library	Ms. 1380	Français
Lis ars d'amour de vertu et de boneurté			France (Artois)	Nord	1300 -	Bruxelles Bibliothèque royale Albert 1er	Ms. 9543	Français
Le Champion des Dames	Maître du Champion des Dames	Entourage de Jean de Wavrin	France (Lille)	Nord	1460 -	Grenoble Bibliothèque municipale	Ms. 352	Français
Speculum humanae salvationis			France (Provence)	Sud	1470 -	Marseille Bibliothèque municipale	Ms. 89	Latin
Le Roman de la Rose			France (Paris)	Île de France	1400 -	Londres British Library	Egerton 1069	Français
Le Roman de la Rose			France (Paris)	Île de France	1350 -	Paris BNF	Ms. Fr. 12593	Français
Le Roman de la Rose	Maître du Boèce Fr. 809		France (Anjou)	Ouest	1460 -	Paris BNF	Ms. Fr. 19153	Français
Le Livre des bonnes mœurs			France (Vallée de la Loire)	Ouest	1490 -	Chantilly Musée Condé	Ms. 297	Français
Histoire d'amour sans paroles		Jean III de Brosse ; Louise de Laval	France (Vallée de la Loire)	Ouest	1500 -	Chantilly Musée Condé	Ms. 388	
Le Roman de la Rose	Maître du second Roman de la Rose de Jean de Berry	Jean 1er de Berry	France (Paris)	Île de France	1400 - 1402	Paris BNF	Ms. Fr. 12595	Français
Le Livre du Voir-Dit			France (Bourgogne)	Est	1425 - 1430	New York The Pierpont Morgan Library	M 396	Français
81	44	41						

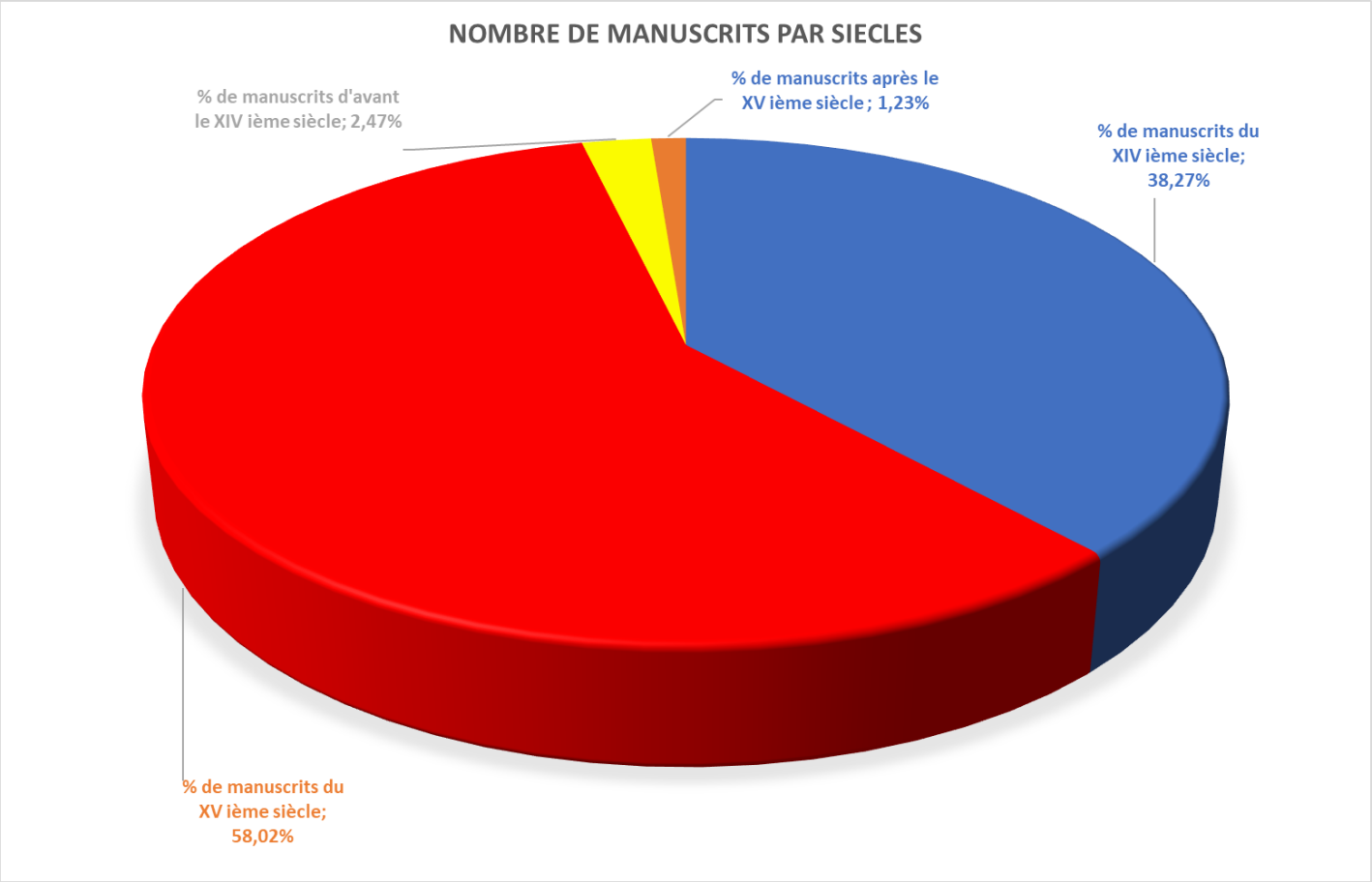
Annexe 2 : Base de données des artistes

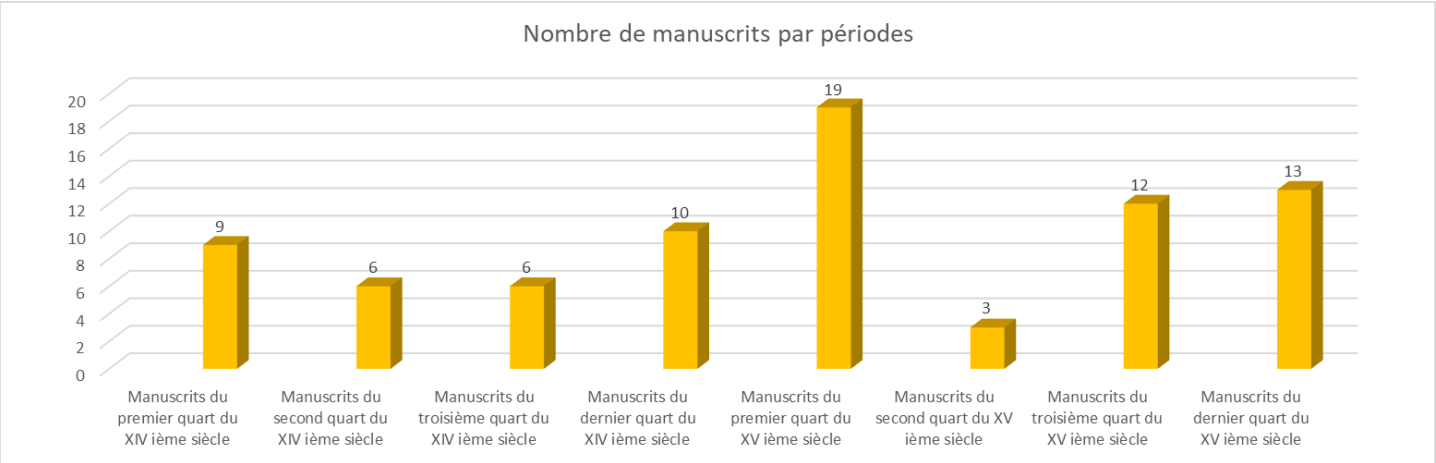
Artistes	Secteur de production	Année	Siècle	Langue
Atelier de Jean Poyer	Île de France	1400	XV ième siècle	Latin
Atelier du Bedford trend	Île de France	1410	XV ième siècle	Français
Entourage de Simon Marmion	Est	1485	XV ième siècle	Latin
Evrard d'Espinques	Centre	1480	XV ième siècle	Français
Evrard d'Espinques	Centre	1470	XV ième siècle	Français
Evrard d'Espinques	Centre	1470	XV ième siècle	Français
Evrard d'Espinques	Centre	1463	XV ième siècle	Français
Frères de Limbourg	Île de France	1412	XV ième siècle	Latin
Haincelin de Haguenau	Île de France	1400	XV ième siècle	Français
Maître Cité des Dames	Île de France	1410	XV ième siècle	Français
Maître d'Egerton	Île de France	1407	XV ième siècle	Français
Maître de Dunois	Île de France	1440	XV ième siècle	Latin
Maître de Fastolf	Île de France	1430	XV ième siècle	Français
Maître de l'Échevinage de Rouen	Ouest	1498	XV ième siècle	Latin
Maître de la Cité des Dames	Île de France	1403	XV ième siècle	Français
Maître de la Cité des Dames	Île de France	1410	XV ième siècle	Français
Maître de l'Echevinage de Rouen	Ouest	1470	XV ième siècle	Français
Maître de l'Ovide	Île de France	1405	XV ième siècle	Français
Maître de Pierre II de Bretagne	Ouest	1400	XV ième siècle	Français
Maître de Rambures	Nord	1485	XV ième siècle	Français
Maître des cleres femmes de Jean de Berry	Île de France	1404	XV ième siècle	Français
Maître du Boèce Fr. 809	Ouest	1460	XV ième siècle	Français
Maître du Champion des Dames	Nord	1460	XV ième siècle	Français
Maître du cœur d'amour épris	Sud	1480	XV ième siècle	Français
Maître du Couronnement de Charles VI	Île de France	1380	XIV ième siècle	Français
Maître du Couronnement de Charles VI	Île de France	1375	XIV ième siècle	Français
Maître du Couronnement de la Vierge	Île de France	1402	XV ième siècle	Français
Maître du Dit de Remord et de Cheminant	Nord	1475	XV ième siècle	Français
Maître du Missel de Paul Beye	Nord	1451	XV ième siècle	Français
Maître du Missel de Yale	Centre	1470	XV ième siècle	Français
Maître du Policratique	Île de France	1375	XIV ième siècle	Français
Maître du Policratique	Île de France	1398	XIV ième siècle	Français
Maître du Rational des divins offices	Île de France	1379	XIV ième siècle	Français
Maître du Remède de Fortune	Île de France	1350	XIV ième siècle	Français
Maître du Roman de la Rose de Rennes	Île de France	1320	XIV ième siècle	Français
Maître du second Roman de la Rose de Jean de Berry	Île de France	1405	XV ième siècle	Français
Maître du second Roman de la Rose de Jean de Berry	Île de France	1400	XV ième siècle	Français
Maître du second Roman de la rose du duc de Berry	Île de France	1395	XIV ième siècle	Français
Maîtres de Fauvel et de Watriquet	Île de France	1330	XIV ième siècle	Français
Perrin Remiet	Île de France	1400	XV ième siècle	Français
Perrin Remiet	Île de France	1390	XIV ième siècle	Français
Perrin Remiet	Île de France	1400	XV ième siècle	Français
Robinet Testard	Ouest	1498	XV ième siècle	Français
Robinet Testard	Ouest	1498	XV ième siècle	Français
Total				**44**

Artistes	Secteur de production	Année	Siècle	Langue
Atelier de Jean Poyer	Île de France	1400	XV ième siècle	Latin
Atelier du Bedford trend	Île de France	1410	XV ième siècle	Français
Evrard d'Espinques	Centre	1480	XV ième siècle	Français
Frères de Limbourg	Île de France	1412	XV ième siècle	Latin
Haincelin de Haguenau	Île de France	1400	XV ième siècle	Français
Maître Cité des Dames	Île de France	1410	XV ième siècle	Français
Maître d'Egerton	Île de France	1407	XV ième siècle	Français
Maître de Dunois	Île de France	1440	XV ième siècle	Latin
Maître de Fastolf	Île de France	1430	XV ième siècle	Français
Maître de l'Échevinage de Rouen	Ouest	1498	XV ième siècle	Latin
Maître de la Cité des Dames	Île de France	1403	XV ième siècle	Français
Maître de l'Ovide	Île de France	1405	XV ième siècle	Français
Maître de Pierre II de Bretagne	Ouest	1400	XV ième siècle	Français
Maître de Rambures	Nord	1485	XV ième siècle	Français
Maître des cleres femmes de Jean de Berry	Île de France	1404	XV ième siècle	Français
Maître du Boèce Fr. 809	Ouest	1460	XV ième siècle	Français
Maître du Champion des Dames	Nord	1460	XV ième siècle	Français
Maître du cœur d'amour épris	Sud	1480	XV ième siècle	Français
Maître du Couronnement de Charles VI	Île de France	1380	XIV ième siècle	Français
Maître du Couronnement de la Vierge	Île de France	1402	XV ième siècle	Français
Maître du Dit de Remord et de Cheminant	Nord	1475	XV ième siècle	Français
Maître du Missel de Paul Beye	Nord	1451	XV ième siècle	Français
Maître du Missel de Yale	Centre	1470	XV ième siècle	Français
Maître du Policratique	Île de France	1375	XIV ième siècle	Français
Maître du Rational des divins offices	Île de France	1379	XIV ième siècle	Français
Maître du Remède de Fortune	Île de France	1350	XIV ième siècle	Français
Maître du Roman de la Rose de Rennes	Île de France	1320	XIV ième siècle	Français
Maître du second Roman de la Rose de Jean de Berry	Île de France	1405	XV ième siècle	Français
Maître du second Roman de la rose du duc de Berry	Île de France	1395	XIV ième siècle	Français
Maîtres de Fauvel et de Watriquet	Île de France	1330	XIV ième siècle	Français
Perrin Remiet	Île de France	1400	XV ième siècle	Français
Robinet Testard	Ouest	1498	XV ième siècle	Français
Total				**32**

Annexe 3 : Répartition du nombre de manuscrits par période

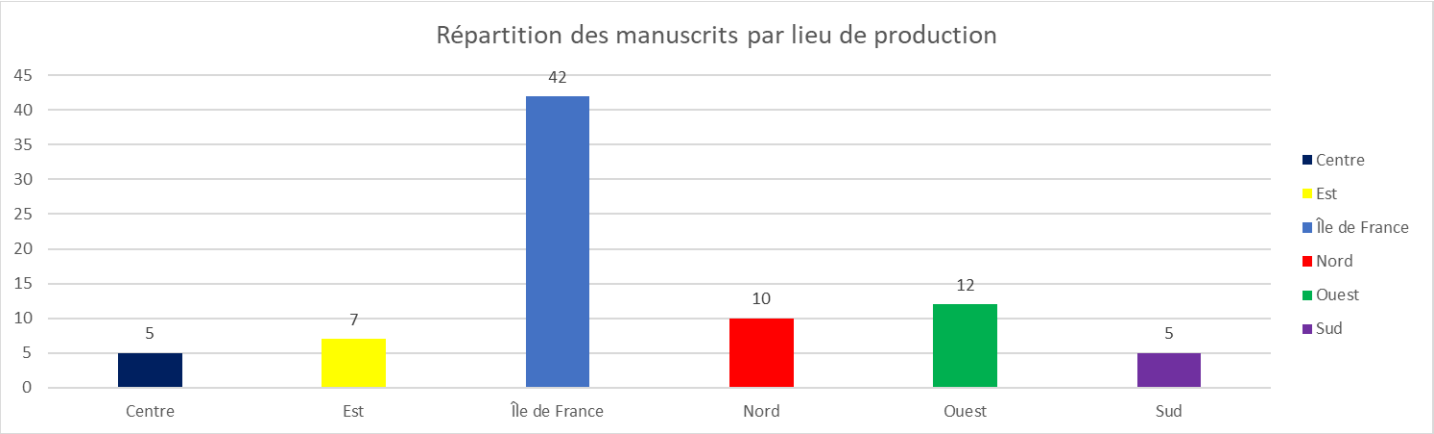
Manuscrits du premier quart du XIV ième siècle			9	
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date		
	>=1300	<1325		
Manuscrits du second quart du XIV ième siècle			6	Manuscrits du XIV ième siècle
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date		
	>=1325	<1350		
Manuscrits du troisième quart du XIV ième siècle			6	
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date		
	>=1350	<1375		
Manuscrits du dernier quart du XIV ième siècle			10	TOTAL
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date		31
	>=1375	<1400		
Manuscrits du premier quart du XV ième siècle			19	
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date		
	>=1400	<1425		
Manuscrits du second quart du XV ième siècle			3	Manuscrits du XV ième siècle
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date		
	>=1425	<1450		
Manuscrits du troisième quart du XV ième siècle			12	
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date		
	>=1450	<1475		
Manuscrits du dernier quart du XV ième siècle			13	TOTAL
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date		47
	>=1475	<1500		
AVANT LE XIV ième SIECLE			2	Avant le XIV ième siècle
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date		
		<1300		
APRES LE XV ième SIECLE			1	Après le XV ième siècle
MS et Séries	Intervalle date	Intervalle date		
	>=1500			
		Nombre de manuscrits	81	
	% de manuscrits du XIV ième siècle		38,27%	
	% de manuscrits du XV ième siècle		58,02%	
	% de manuscrits d'avant le XIV ième siècle		2,47%	
	% de manuscrits d'après le XV ième siècle		1,23%	


NOMBRE DE MANUSCRITS PAR SIECLES
% de manuscrits d'avant le XIV ième siècle; 2,47%
% de manuscrits après le XV ième siècle ; 1,23%
% de manuscrits du XIV ième siècle; 38,27%
% de manuscrits du XV ième siècle; 58,02%


Nombre de manuscrits par périodes
20
18
16
14
12
10
8
6
4
2
0
9
6
6
10
19
3
12
13
Manuscrits du premier quart du XIV ième siècle
Manuscrits du second quart du XIV ième siècle
Manuscrits du troisième quart du XIV ième siècle
Manuscrits du dernier quart du XIV ième siècle
Manuscrits du premier quart du XV ième siècle
Manuscrits du second quart du XV ième siècle
Manuscrits du troisième quart du XV ième siècle
Manuscrits du dernier quart du XV ième siècle

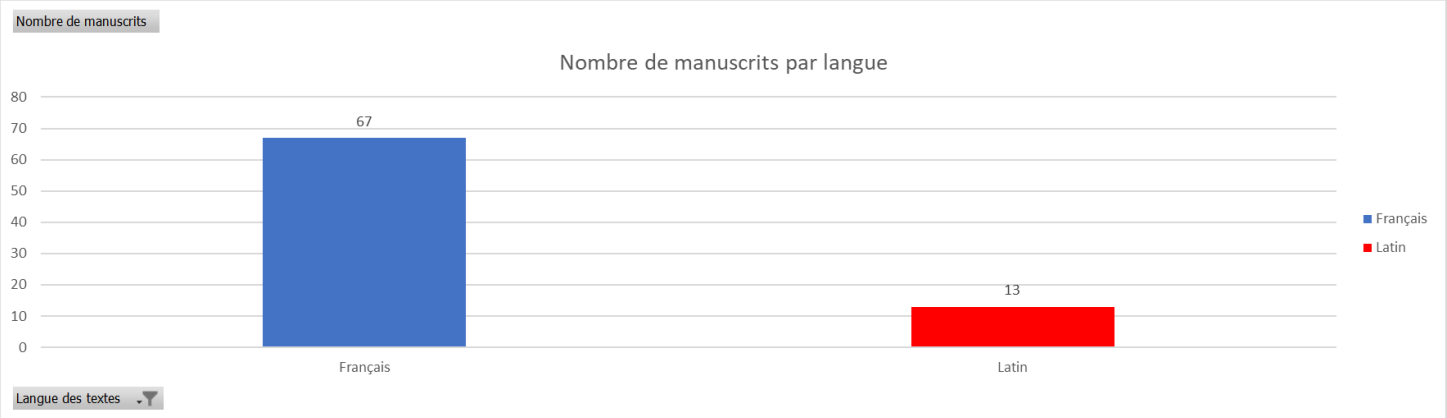
Annexe 4 : Répartition géographique des manuscrits

Répartition des manuscrits par lieu de production		
Lieux de production	**Nombre de manuscrit**	**% de manuscrits**
Centre	5	6%
Est	7	9%
Île de France	42	52%
Nord	10	12%
Ouest	12	15%
Sud	5	6%
Total général	**81**	100%



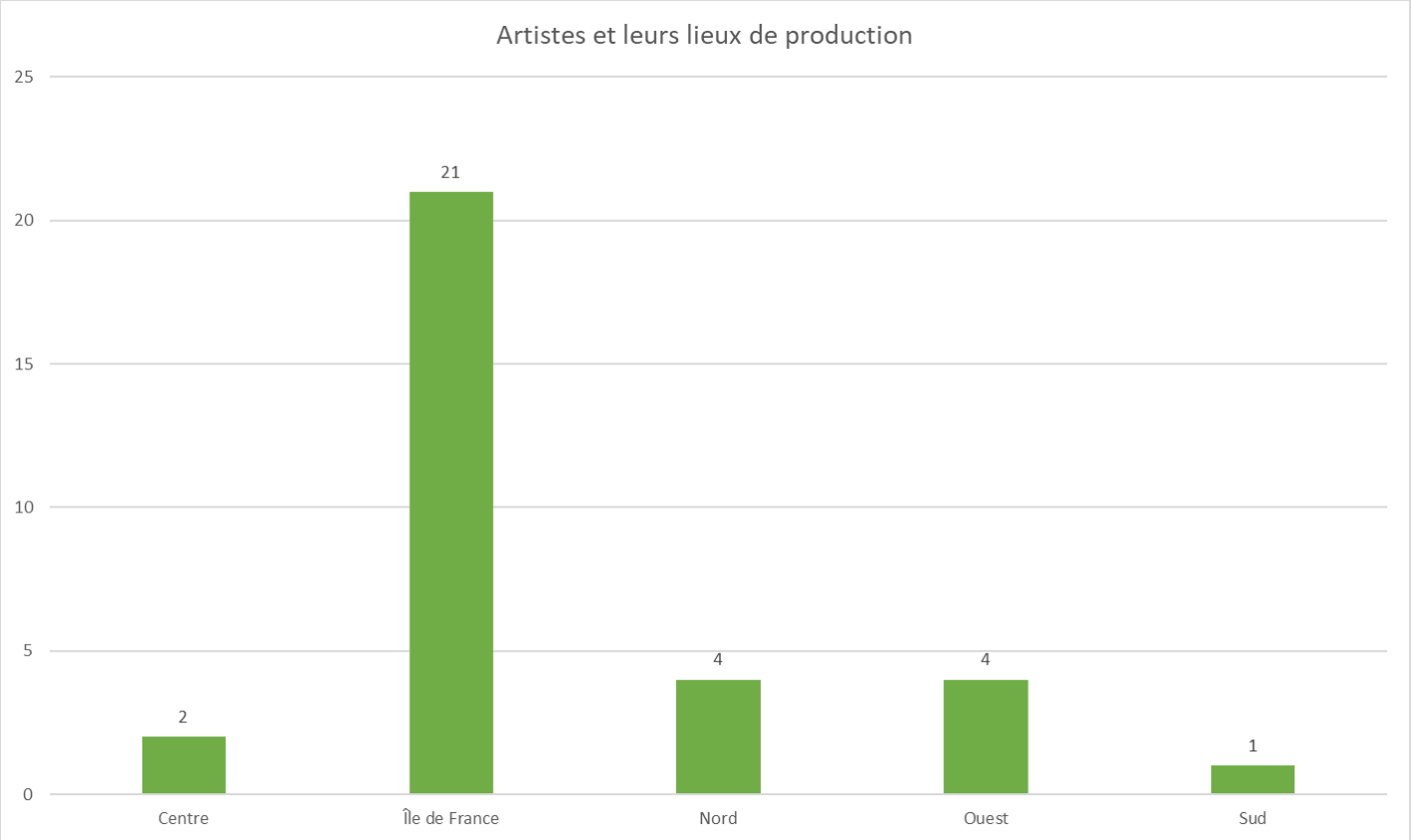
Annexe 5 : Nombre de manuscrits par langue

Langues	Nombre de manuscrits
Français	67
Latin	13
Total général	**80**



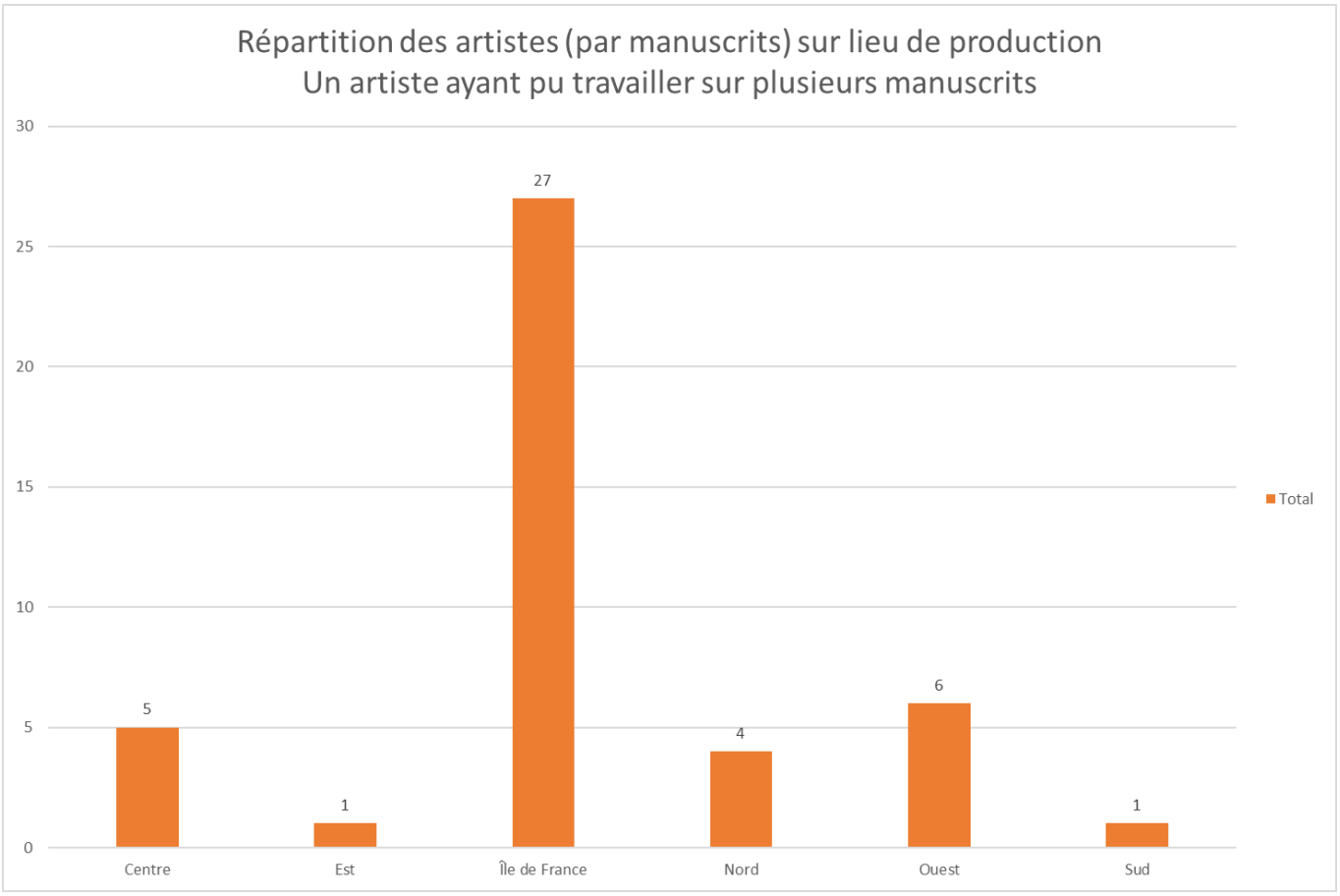
Annexe 6 : Provenance régionale des artistes

Lieu de production	Nombre de Artistes
Centre	2
Île de France	21
Nord	4
Ouest	4
Sud	1
Total général	**32**



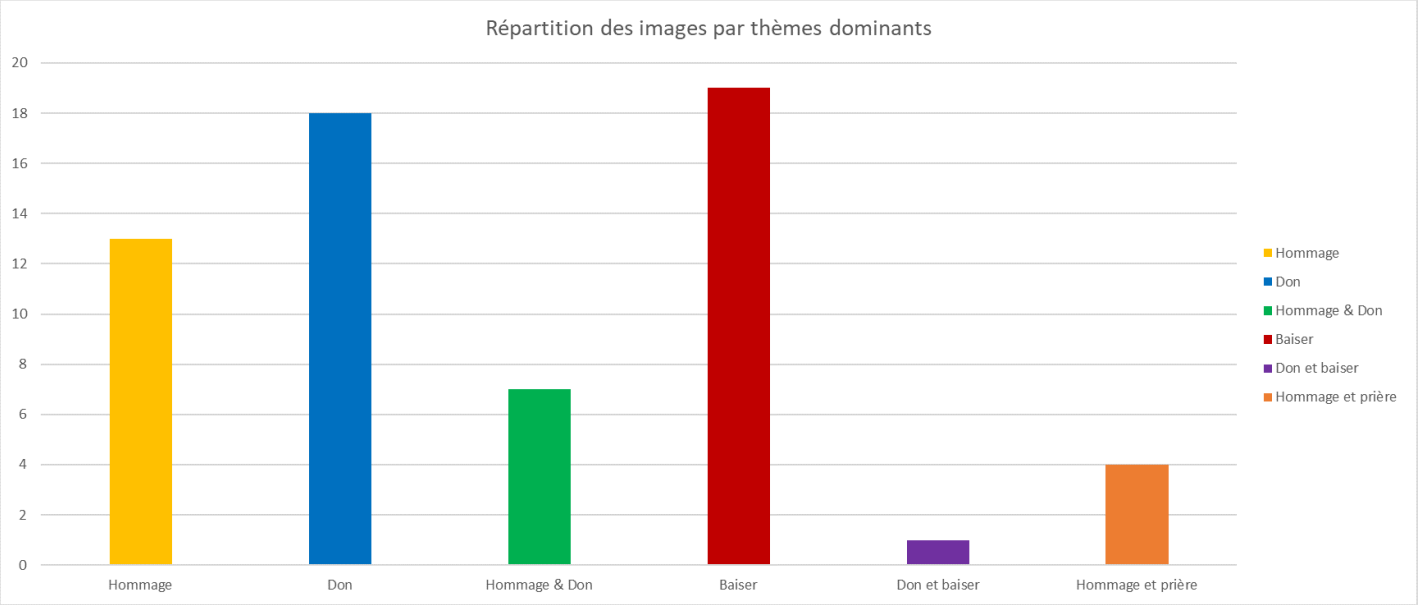
Annexe 7 : Les manuscrits par région de production

Lieu de production	Nombre de manuscrits sur lesquelles ont travaillé les artistes
Centre	5
Est	1
Île de France	27
Nord	4
Ouest	6
Sud	1
Total général	**44**


Répartition des artistes (par manuscrits) sur lieu de production
Un artiste ayant pu travailler sur plusieurs manuscrits
30
25
20
15
10
5
0
5
1
27
4
6
1
Centre
Est
Île de France
Nord
Ouest
Sud
Total

Annexe 8 : Répartition des images par thèmes dominants et croisements de séries

Thèmes dominants	Nombre de Figures
Hommage	13
Don	18
Hommage & Don	7
Baiser	19
Don et baiser	1
Hommage et prière	4
Total général	62



COTES DES MANUSCRITS, PAR LIEUX DE CONSERVATION

Aix-en-Provence, Bibliothèque municipale
Ms. 166

Avignon, Bibliothèque municipale
Ms. 659

Besançon, Bibliothèque municipale
Ms. 69

Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1er
Ms. 9543

Cambridge, Massachussetts, Houghton Library, Harvard University
Ms. Typ. 443

Cambridge, Trinity College
Ms. B.11.22

Chantilly, Musée Condé
Ms. 65
Ms. 867
Ms. 498
Ms. 388
Ms. 297
Série Ms. 645 à 647 / Ms. 646

Chicago, University of Chicago Library
Ms. 1380

Dijon, Bibliothèque municipale
Ms. 3463

Grenoble, Bibliothèque municipale
Ms. 352

Londres, British Library
Harley 4431
Yates Thompson 3
Egerton 881
Egerton 1069

Madrid, Bibliothèque nationale d'Espagne
Cod. Vitr. 24-3

Marseille, Bibliothèque municipale
Ms. 89

New York, The Pierpont Morgan Libraries
Ms. 805
M 396

Oxford, Bodleian Library
Ms. Douce 195
Ms. Douce 308

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal
Ms. 5203
Ms. 3525
Ms. 3958
Ms. 2940
Série Ms. 3079 à 3080 / Ms. 3080
Série Ms. 3479 à 3480 / Ms. 3480
Série Ms. 5205 à 5206 / Ms. 5206

Paris, Bibliothèque nationale de France
Ms. Fr. 2813
Ms. Fr. 1584
Ms. Fr. 1586
Ms. Fr. 12559
Ms. Fr. 22928
Ms. Fr. 857
Ms. Fr. 9221
Ms. Fr. 12399
Ms. Fr. 1297
Ms. Fr. 12476
Ms. Fr. 95
Ms. Fr. 99
Ms. Fr. 111
Ms. Fr. 811
Ms. Fr. 580
Ms. Fr. 333
Ms. Fr. 1567
Ms. Lat. 3898
Ms. Fr. 103
Ms. Fr. 841
Ms. Fr. 239
Ms. Fr. 2606
Ms. Fr. 9749
Ms. Lat. 10435
Ms. Fr. 1572
Ms. Fr. 603
Ms. Fr. 143
Ms. Fr. 1165
Ms. Fr. 12565
Ms. Fr. 102

Ms. Fr. 819
Ms. Fr. 12420
Ms. Fr. 24399
Ms. Fr. 127
Ms. Lat. 1159
Ms. Lat. 10435
Ms. Fr. 12593
Ms. Fr. 19153
Ms. Fr. 12595
Ms. Fr. 12577
Série Ms. Fr. 100 à 101 / Ms. Fr. 101
Série Ms. Fr. 112 / Ms. Fr. 112 (1)
Série Ms. Fr. 113 à 116 / Ms. Fr. 115
Série Ms. Fr. 117 à 120 / Ms. Fr. 119
Série Ms. Fr. 835 à 607 / Ms. Fr. 836
Série Ms. Fr. 22545 à 22546 / Ms. Fr. 22545

Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève
Ms. 1126

Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie
Ms. fr. F. p. XIV – 4

Verdun, Bibliothèque municipale
Ms. 107

Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche
Codex 2537

INDEX

Cet index réunit les noms des lieux et des personnes (auteurs, personnages historiques, artistes ou ateliers d'artistes) mentionnés dans le corps du texte.

Adam de la Halle, 128, 351, 352, 353, 613
Adi Efal, 91
Agnès de Navarre, 169, 170, 616
Ahun, 121, 123, 152, 182, 213, 245, 247, 250, 252, 292, 322, 349, 377, 380, 381, 436, 521, 535, 639, 640, 641, 642, 643, 645
Akiko Komada, 107
Alain Chartier, 65, 129, 133, 261, 262, 263, 537, 539, 540, 541, 542, 575, 613, 616, 622, 626
Alain Erlande-Brandenburg, 106, 108
Alain Guerreau, 144, 201, 202
Alain Testard, 254
Albert Châtelet, 113, 142
Alexandre Micha, 225, 344, 515
Alfred Coville, 61, 82
Aliénor d'Aquitaine, 30, 39
Alison Stones, 131
Amiens, 78, 125, 126, 131, 165, 186, 189, 337, 340, 373, 374, 376, 445, 639, 642, 644
André le Chapelain, 20, 39, 40, 147, 154, 166, 327, 349, 549, 613
Anita Guerreau-Jalabert, 15, 18, 22, 29, 32, 38, 41, 47, 49, 254, 304, 327, 475
Anjou, 75, 100, 118, 119, 127, 134, 143, 220, 221, 275, 305, 429, 564, 592, 619, 626, 646
Anne-Marie Legaré, 16, 17, 623
Annie Combes, 224, 515
Antoine Dufour, 458
Antoine Vérard, 336, 396, 498, 613
Aristote, 130, 354
Armand Strubel, 207, 537, 569
Arras, 100, 124, 126, 210, 244, 476, 477, 486, 584, 588, 630, 640, 645, 646
Arthur Piaget, 76, 80, 82
Artois, 70, 71, 95, 112, 131, 138, 351, 543, 584, 632, 645
Atelier de Jean Poyer, 117, 530, 645
Barthelemy d'Eyck, 102
Baudouin de Lannoy, 101, 133, 140, 523
Bellême, 130, 155, 183, 639
Bernard de Gordon, 42, 43
Bernard Ribemont, 14
Blanche de Roucy, 262
Boccace, 44, 62, 93, 112, 117, 119, 129, 140, 152, 300, 301, 458, 459, 460, 466, 502, 512, 613, 629
Boucicaut (Jean II Le Meingre), 53, 71, 72, 76, 77, 81, 117, 142, 302, 460, 616, 621, 627, 632
Bourgogne, 1, 78, 79, 81, 100, 110, 112, 116, 119, 124, 132, 133, 134, 139, 141, 143, 170, 188, 210, 220, 255, 259, 261, 267, 275, 311, 409, 420, 438, 439, 523, 535, 550, 574, 599, 626, 634, 639, 641, 643, 644, 645, 646
Carla Bozzolo, 56, 79, 82, 94, 95
Cécile Voyer, 18
Champagne, 30, 36, 39, 41, 131, 169, 616
Charles de Neufchâtel, 120, 140, 203, 242, 640
Charles de Trie, 109, 139, 199
Charles Quint, 497, 500, 530, 562, 645
Charles V, 54, 55, 70, 75, 76, 96, 107, 109, 110, 111, 129, 141, 148, 181, 208, 243, 336, 464, 616, 617, 622, 639, 640
Charles VI, 59, 60, 61, 67, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 96, 98, 99, 106, 108, 109, 112, 116, 138, 139, 141, 142, 148, 181, 199, 207, 256, 257, 336, 372, 460, 508, 511, 544, 616, 619, 621, 626, 631, 634, 635, 639, 642
Chiara Frugoni, 353
Chrétien de Troyes, 14, 29, 40, 47, 232, 235, 491, 613
Christian de Mérindol, 266
Christine de Pizan, 24, 55, 56, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 75, 77, 81, 82, 99, 113, 114, 115, 139, 192, 195, 211, 212, 218, 234, 267, 268, 298, 305, 354, 355, 356, 357, 389, 393, 394, 395, 396, 397, 435, 458, 470, 473, 478, 495, 496, 551, 552, 558, 567, 575, 602, 613, 617, 622, 626, 627, 631, 632, 633, 634, 643
Christine Ferlampin-Acher, 364
Christine Reno, 115, 267, 268, 355, 356
Claude Gauvard, 50, 67
Cognac, 118, 120, 176, 190, 404, 437, 446, 447, 506, 532, 588, 639, 643, 644, 645, 646
Corinne Charles, 18
Cynthia J. Brown, 17, 138, 623
Daniel Poirion, 70, 79, 169, 224, 290, 307
Daniel Russo, 15

De Hamel, 138
Deborah McGrady, 333, 453
Denys Cuche, 193, 431, 491
Didier Lett, 16, 35, 46, 55, 105, 257, 497
Dominique Demartini, 271
Dominique Donadieu-Rigaut, 19, 89
Eduardo Viveiros de Castro, 87, 253, 307
Eileen Power, 449
Eléonore Fournié, 107
Eliana Magnani, 22, 253, 254
Eliane Viennot, 16, 31, 58
Elisabeth Antoine, 555
Emmanuèle Baumgartner, 296, 413
Entourage de Simon Marmion, 125
Eric Hicks, 55, 60, 67, 630
Erich Köhler, 33,40, 236
Ernest Langlois, 351
Eustache Deschamps, 64, 70, 74, 75, 81, 99, 207, 275, 508, 509, 562, 613, 627, 632
Evrard de Conty, 24, 160, 428, 556
Evrard d'Espinques, 100, 102, 121, 122, 123, 152, 153, 182, 213, 215, 216, 225, 228, 229, 230, 231, 235, 245, 246, 247, 250, 252, 292, 293, 322, 347, 349, 364, 366, 367, 368, 377, 380, 381, 401, 402, 424, 436, 521, 522, 535, 639, 640, 641, 642, 643, 645
Ezio Ornato, 79, 80, 92, 94, 95
Fabienne Pomel, 563
Flandres, 100, 112, 124, 126, 134, 140, 190, 437, 438, 440, 639, 643, 644
Florence Colin-Goguel, 17, 349, 559
Franck Fletcher, 128
François Avril, 110, 111, 117, 124, 127, 132, 466
François Garnier, 162, 170, 264, 288, 303, 337, 348, 392, 395, 561
Françoise Autrand, 56, 64, 71
Gabriel Bianciotto, 135, 207
Gace de la Buigne, 193, 198, 614
Galien, 41, 42, 510, 614
Gaston Paris, 14, 29
Gautier de Coincy, 129, 131, 163, 164, 165, 450, 454, 457, 570, 623
George de Chasteaulens, 118, 304, 305, 326, 642
Georges Chastelain, 118, 305
Georges Didi-Huberman, 85, 193
Georges Duby, 14, 15, 29, 30, 31, 33, 35, 253
Georges Minois, 149
Gérard Gros, 464
Gilbert Ouy, 67, 268, 356
Gilles de Rome, 45, 614
Gontier Col, 59, 60, 61, 82
Guillaume de Lorris, 59, 63, 96, 175, 176, 275, 277, 342, 344, 357, 359, 360, 504, 517, 524, 525, 545, 551, 554, 562, 563, 569, 570, 573, 575, 578, 579, 601, 614, 636
Guillaume de Machaut, 13, 24, 63, 72, 95, 96, 98, 100, 108, 110, 111, 130, 132, 133, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 169, 170, 173, 174, 175, 192, 199, 205, 264, 265, 275, 276, 280, 284, 285, 286, 298, 329, 332, 388, 389, 390, 391, 400, 410, 411, 449, 450, 451, 452, 453, 468, 470, 471, 477, 537, 566, 570, 573, 575, 576, 577, 578, 601, 614, 618, 620, 623, 631, 634, 636
Haincelin de Haguenau, 115, 116, 117, 293, 323, 413, 440, 642, 644
Halwin-Piennes, 126
Hélène Basso, 354
Henri d'Orléans, 305
Henri de Ferrières, 193, 194, 199, 200
Henri de Trevou, 109, 336
Hippocrate, 41, 510
Honoré Bouvet, 110, 257, 258, 262, 271, 311, 395, 641
Inès Villela-Petit, 113, 115, 356
Isabeau de Bavière, 60, 78, 114, 138, 255, 257, 267, 268, 394
Isabelle Bétemps, 155, 275, 576, 578, 614
Isle-sur-Arnon, 121, 123, 216, 246, 250, 367, 381, 640, 641, 643
Jacqueline Cerquiglini-Toulet, 173
Jacques d'Armagnac, 100, 102, 121, 122, 140, 152, 213, 235, 292, 347, 349, 364, 366, 402, 521, 616
Jacques de Cessoles, 94, 111, 416, 417, 418, 427, 614
Jacques de Longuyon, 73, 128, 132, 419, 420, 615, 624
Jacques Le Goff, 387
Jacques Legrand, 130, 566, 614
Jacques Raponde, 110, 112, 141, 142, 460, 619
Jean 1er de Berry, 71, 75, 99, 101, 110, 112, 115, 116, 117, 122, 139, 140, 142, 174, 196, 201, 203, 214, 232, 233, 236, 251, 257, 267, 281, 293, 347, 376, 502, 549, 571, 598, 629, 641, 643, 646
Jean de Dunois, 117, 465, 466, 484, 644
Jean de Lens, 131, 340, 425, 426, 445, 644
Jean de Meun, 59, 60, 61, 63, 65, 68, 82, 96, 119, 175, 176, 178, 211, 257, 277, 311, 332, 342, 357, 359, 360, 388, 504, 517, 519, 524,

545, 554, 562, 570, 573, 575, 578, 579, 601, 614, 636, 641
Jean de Montreuil, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 81, 82
Jean de Vignay, 94, 111, 115, 417, 418
Jean de Wavrin, 126
Jean du Mas, 122, 140, 216, 230, 366
Jean Flori, 231
Jean Froissart, 154, 155, 275, 276, 411, 440, 614, 644
Jean Gerson, 54, 59, 61, 62, 66, 67, 68, 69, 300, 508, 510, 614, 629
Jean II le Bon, 96, 107, 108, 138, 151, 265, 281
Jean III de Brosse, 130, 139, 282, 456, 568
Jean Le Bel, 542
Jean Mansel, 101, 133, 523
Jean Sans Peur, 81, 83, 99, 110, 113, 116, 142, 143, 396
Jean Verdon, 17, 425
Jean Wirth, 18, 37, 90
Jean-Charles Huchet, 15, 29, 32, 36, 415
Jean-Claude Mühlethaler, 18
Jean-Claude Schmitt, 37, 147, 510
Jeanne 1ère de Naples, 112, 458, 460, 466, 479, 611
Jeanne de Bourgogne, 95, 107, 138, 141, 218
Jean-Pierre Jourdan, 219, 274
Jérôme Baschet, 3, 4, 19, 20, 36, 86, 89, 90, 607
Joan Kelly, 32, 33, 35, 620
Johan Huizinga, 77, 191
John Baldwin, 49, 50
Julia Drobinsky, 133, 574
Katherine Ilsley Sowley, 18, 43
Languedoc, 36, 134, 166, 186, 187, 594, 639, 646
Laure Verdon, 253
Laurent de Premierfait, 56, 62, 81, 82, 93, 129, 300, 302, 458, 503, 619, 624
Lille, 59, 78, 81, 82, 124, 125, 126, 294, 299, 325, 340, 352, 426, 438, 477, 486, 487, 547, 585, 621, 627, 642, 643, 645, 646
Limbourg, 102, 116, 196, 201, 203, 239, 241, 281, 319, 640, 641
Louis 1er d'Orléans, 71, 74, 75, 99, 112, 114, 143, 258, 355, 464
Louis de Bruges, 120, 140, 294
Louis de Sancerre, 110, 139, 209
Louis II, 76, 99, 116, 142, 272
Louise de Laval, 130, 139, 282, 320, 456, 568, 597, 642, 646
Louise de Savoie, 120, 139, 176, 257, 404, 426, 428, 429, 430, 447, 611
Louis-Georges Tin, 33
Lyon, 97, 134, 206, 249, 430, 600, 619, 625, 629, 641, 646
Maître d'Egerton, 212, 245, 552, 553, 586, 640, 646
Maître de Dunois, 115, 117, 465, 484, 644
Maître de Fastolf, 116, 117, 302, 325, 513, 642
Maître de l'Échevinage de Rouen, 119, 203, 204
Maître de l'Ovide, 267
Maître de la Cité des Dames, 75, 99, 110, 113, 114, 115, 162, 185, 195, 394, 396, 435, 496, 529, 639, 643, 645
Maître de Rambures, 125, 172, 173, 189, 639
Maître des cleres femmes de Jean 1er de Berry, 347
Maître du Boèce fr. 809, 565
Maître du Champion des Dames, 125, 126, 407, 547, 548, 585, 646
Maître du Cœur d'Amour Épris, 127, 462
Maître du Couronnement de Charles VI, 109, 337
Maître du Couronnement de la Vierge, 112, 460, 483, 644
Maître du Dit de Remord et de Cheminant, 299, 325, 407, 438, 477, 486, 487, 642, 643, 645
Maître du Missel de Paul Beye, 124, 210, 476, 486, 546, 560, 584, 588, 645, 646
Maître du Missel de Yale, 123, 423, 425, 443, 644
Maître du Policratique, 109, 110, 174, 175, 189, 257, 311, 336, 639, 641
Maître du Rational des divins offices, 109, 199, 240, 640
Maître du Remède de Fortune, 72, 108, 150, 158, 182, 192, 264, 280, 312, 313, 318, 391, 433, 639, 641, 643
Maître du Roman de la Rose de Rennes, 107, 270, 315, 641
Maître du second Roman de la Rose de Jean 1er de Berry, 571
Marc de Vulson de la Colombière, 221, 615
Marcel Mauss, 253
Marcel Thomas, 356
Marguerite de Bar, 95, 132, 138, 197
Marie de Berry, 196, 203, 255, 282, 319, 611, 641
Marie de Bourgogne, 133, 139, 259, 260, 261, 311, 409, 641
Marie-Thérèse Gousset, 130, 407, 550
Martin Aurell, 31, 33, 36, 152, 156, 168

Martin Le Franc, 24, 65, 66, 124, 210, 211, 261, 298, 407, 473, 475, 476, 537, 545, 560, 562, 615
Martine Clouzot, 399, 402, 408
Matfre Ermengaut, 166, 565
Maud Simon, 365
Maureen Quilligan, 395
Maurice Godelier, 13, 22, 29, 91, 605
Max Prinet, 81
Metz, 46, 81, 132, 133, 138, 159, 184, 197, 240, 615, 639, 640
Michael Camille, 17, 111, 171, 274, 279, 284, 288, 297, 298, 303, 339, 412, 506, 548, 555, 568, 577
Michel Cazenave, 293, 294
Michel Pastoureau, 228, 566
Michel Zink, 32, 359, 361
Millard Meiss, 116, 281
Nantes, 118, 130, 140, 507, 532, 533, 645
Nicolas de Gonesse, 77, 93, 335, 336, 616
Nicole Oresme, 130, 335
Nicole Reynaud, 102, 117, 123, 125, 220
Ouest, 16, 118, 120, 121, 123, 129, 135, 140, 305, 326, 620, 642
Ovide, 38, 39, 114, 314, 315, 332, 333, 357, 400, 404, 410, 454, 458, 467, 495, 629, 641
P. de Cruce, 114
Paris, 78, 79, 80, 81, 94, 107, 108, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 121, 129, 143, 170, 199, 209, 212, 214, 218, 232, 233, 261, 267, 272, 302, 303, 330, 333, 343, 394, 420, 424, 454, 464, 493, 499, 503, 508, 518, 540, 547, 560
Parisien, 39, 62, 66, 71, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 117, 119, 128, 162, 177, 200, 210, 236, 257, 270, 276, 287, 293, 336, 342, 352, 359, 413, 460, 496, 498, 549, 562, 572
Pascale Charron, 548
Patricia Stirnemann, 119, 130, 282
Paul Durrieu, 498
Paulette L'hermite-Leclercq, 45
Péronne, 37, 388, 389, 391, 470, 615
Perrin Remiet, 95, 98, 99, 111, 170, 174, 188, 276, 316, 331, 333, 334, 371, 372, 418, 441, 452, 469, 470, 481, 639, 641, 642, 644
Philippe II Le Hardi, 75, 78, 81, 112, 116, 125, 142, 143, 460
Philippe le Bon, 83, 100, 119, 124, 133, 143, 210, 261, 476, 550
Philippe Ménard, 135, 364, 623
Philippe VI, 107, 109, 138, 141, 148, 181, 218, 639
Pierre Francastel, 19, 72, 86, 91
Pierre II de Bretagne, 119, 130, 140, 305, 326, 507, 532, 533, 642, 645
Pierre-Yves Badel, 161
Platon, 66
Poitiers, 75, 120, 130, 226, 249, 516, 534, 641, 645
Provence, 47, 73, 127, 128, 134, 135, 143, 154, 175, 220, 227, 233, 248, 253, 258, 298, 352, 360, 378, 461, 462, 483, 504, 550, 565, 570, 586, 593, 621, 623, 626, 627, 628, 632, 633, 634, 640, 643, 644, 646
Ralph E. Giesey, 57
Raymond Cazelles, 102, 196, 201, 281
Regnaut du Montet, 102, 113, 142
Reims, 108, 127, 131, 132, 158, 169, 184, 321, 371, 433, 452, 481, 599, 614, 620, 639, 642, 643, 644, 646
Renaud de Bar, 132, 197, 240, 640
René d'Anjou, 71, 143, 207, 461, 462, 463, 537, 616
René Louis, 342, 344, 563
Renée L. Curtis, 227, 271, 291, 400
Richard de Fournival, 133, 159, 616
Robert Guiette, 537
Robinet Testard, 120, 176, 178, 190, 404, 408, 428, 430, 437, 446, 447, 506, 532, 556, 588, 624, 639, 643, 644, 645, 646
Roger Lathuillère, 216
Roi René (voir René d'Anjou), 220, 622
Rouen, 78, 116, 117, 118, 119, 121, 203, 242, 294, 324, 477, 593, 632, 640, 642, 646
Roy Rosenstein, 297
Saint-Omer, 131, 247, 411, 640
Satoshi Hosokawa, 262
Sébastien Nadot, 208, 219
Silvana Vecchio, 55
Simon de Hesdin, 93, 109, 335, 336, 616
Soissons, 131, 164, 185, 639
Sophie Cassagnes-Brouquet, 15, 35, 77
Thierion Ansseau, 133
Thierry Delcourt, 130
Thomas de Saluces, 74, 113, 161, 162, 618
Toulouse, 15, 29, 134, 187, 314, 414, 615, 626, 639, 641
Valentine Visconti, 110, 139, 257, 258, 260, 271
Valère Maxime, 109, 335, 338, 519
vallée de la Loire, 130, 566
Vincent de Beauvais, 42, 44, 45, 53, 365, 559, 616, 633
Virginie Greene, 59, 60, 63
Watriquet de Couvin, 218, 613

Yannick Carré, 328, 330, 331, 339, 346, 354, 366, 368
Yelena Mazour-Matuzevich, 66
Yvon du Fou, 130, 140, 226, 227, 516