

Nicolas ADAM

2012-2014

Mémoire de Master 2 recherche, soutenu en juin 2014

L'iconographie médiévale du château dans les manuscrits épiques des XIVe et XVe siècles, entre Paris et Lille : approche culturelle et symbolique.



Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 1460, fol. 40

Sous la direction de :

Mme Federica MASE

Maître de conférences, Université d'Evry Val d'Essonne

Mme Danièle SANSY

Maître de conférences, Université du Havre

Remerciements

Au cours de ces deux années de recherches, qui furent parfois longues et complexes, j'ai pu bénéficier de l'aide et du soutien de personnes à qui je souhaite exprimer en retour ma gratitude.

Je tiens à remercier d'abord, par souci de chronologie, les enseignants du département d'Histoire de l'Université d'Evry, pour m'avoir donné la méthode et les savoir-faire qui trouvent ici un premier aboutissement.

Merci à Mr Nicolas HATZFELD, responsable du master recherche à l'Université d'Evry, pour m'avoir encouragé et s'être montré attentif dans les premiers mois de ce travail.

Merci à Mme Federica MASE, pour avoir au cours des années de licence fait fructifier en moi un intérêt déjà ancien pour la période médiévale. Je lui exprime aussi toute ma gratitude pour m'avoir guidé dans ces recherches parfois compliquées, pour son soutien permanent et pour la confiance qu'elle m'a sans cesse témoignée.

Merci à Mme Danièle SANSY, pour avoir codirigé ces recherches et su efficacement et sans faille m'aiguiller vers les axes d'étude les plus pertinents ; pour m'avoir fait bénéficier de sa connaissance des sources médiévales en particulier dans le domaine du livre enluminé, et pour m'avoir fourni une relecture attentive et rigoureuse de ce travail.

Que les codirectrices de cette recherche trouvent ici exprimés ma gratitude et mes sincères remerciements pour ce travail qu'elles m'ont permis d'effectuer. Qu'elles y trouvent le fruit de leur soutien.

Résumé

Ce mémoire de recherche aborde le château médiéval d'un point de vue culturel. En s'intéressant à ses représentations dans les miniatures de manuscrits littéraires des deux derniers siècles de la période médiévale, il permet une approche qui ne soit plus une approche uniquement physique, matérielle, mathématique, mais plutôt une approche par laquelle on cherche à saisir ce qui fait la force et la place du château dans la mentalité médiévale. Un angle d'attaque qui n'est plus seulement concret mais aussi symbolique, puisque la force des symboles s'exprime inévitablement dans l'art d'une culture. La littérature épique permet de travailler sur des enluminures de qualités diverses mais précieuses car elles sont un pur produit d'un imaginaire qui a fonctionné sans contraintes de réalisation particulières, et a donc pu exprimer avec une relative liberté ce que le château évoquait dans la mentalité du temps. Les sources utilisées sont uniquement des manuscrits en ancien ou moyen français provenant des fonds de la Bibliothèque nationale de France, produits dans un axe géographique allant de Paris à Lille. Le château y apparaît comme un symbole riche de sens, non seulement marqueur mais aussi acteur de l'espace naturel qui l'entoure, lieu de l'enfermement défensif ou quotidien ou encore lieu de la délivrance, engagé dans des logiques sociales fondamentales dans la hiérarchie féodale et profondément enraciné dans la culture des Hommes des XIVe et XVe siècles.

Mots-clés

Château - iconographie médiévale (XIVe-XVe siècles) - Littérature épique médiévale.

Abstract

This dissertation discusses the medieval castle from a cultural point of view. By focusing on its representations in miniatures from literary manuscripts of the last two centuries of the medieval period, it follows an approach that is not only a physical, or mathematical approach, but rather an approach by which one seeks to understand what the strength and position of the castle in medieval mentality is. An angle of attack that is not only practical but also symbolic, since the power of symbols inevitably expresses in the art of a culture. Epic literature offers to work on various illuminations of variable qualities, but they are pure products of an imaginary worked without particular constraints of representation, and therefore they are able to express with a relative freedom what the castle evoked in the mind of the period. The sources used are only manuscripts in old French and conserved in the funds of the Bibliothèque nationale de France, produced in a geographical axis going from Paris to Lille. The castle then appears as a symbol full of meanings, not only as a marker but also as an actor of the natural environment that surrounds it, it appears as the place of confinement and delivery too, and it is engaged in fundamental social logics for feudal society and deeply rooted in culture of people during the fourteenth and the fifteenth centuries.

Key-words

Castles - medieval iconography (XIVth- XVth) - Epic medieval literature

Notice

Abréviations

- ms. = manuscrit (mss. = manuscrits)
- fol. = folio (fols. = folios)
- Ars. = Arsenal
- NAF = Nouvelles Acquisitions Françaises
- fr. = français
- *Enfances Garin* = *Enfances de Garin de Monglane*

A Noter

- À la fin de chaque sous-partie se trouve un cahier de deux ou trois pages, présentant les miniatures qui nous ont semblé les plus pertinentes vis-à-vis de la partie. Chaque miniature du corpus citée dans le développement est suivie entre parenthèses de son numéro dans le catalogue (en chiffres romains) et, le cas échéant, du numéro de la figure de cahiers de fin de partie correspondante.
- Pour le manuscrit des *Enfances Garin* (ms. fr. 1460), la transcription du texte est celle d'A. KOSTKA-DURAND. Celle des phylactères de ce manuscrit et toutes les autres du corpus ont été faites dans le cadre de notre travail, à l'aide du DMF et du Petit dictionnaire de l'Ancien Français de H. VAN DAELE. L'orthographe des mots transcrits a été laissée telle quelle, d'où parfois certaines « fautes » qui ne sont pas des négligences.
- Dans les extraits ou transcriptions présentés sont parfois rajoutés en italique et entre parenthèses les traductions modernes de certains termes anciens, afin de faciliter la compréhension.

Sommaire

Résumé.....	2
Abstract.....	3
I/L'Émergence d'un motif.....	5
<i>Mise en place de la perspective et intégration dans le paysage.....</i>	<i>5</i>
<i>Emprunts et influences.....</i>	<i>7</i>
II/Ambigüités figuratives.....	9
<i>Le château-Palais.....</i>	<i>9</i>
<i>Château-ville.....</i>	<i>11</i>
III/ Divertissement, culture et ambigüités.....	12
<i>Est-on obligé de représenter un château ?.....</i>	<i>12</i>
<i>Disjonction et connaissance historique.....</i>	<i>14</i>
Conclusion Partie A.....	16
I/ Signes de l'austérité.....	17
<i>Un lieu fermé et pas toujours positif.....</i>	<i>17</i>
<i>Le château-porte.....</i>	<i>18</i>
II/Le château militaire.....	20
<i>Contexte d'insécurité et éléments architecturaux défensifs.....</i>	<i>20</i>
<i>Les représentations du château-bataille.....</i>	<i>21</i>
III/ Le château-prison.....	22
<i>Comment reconnaît-on la prison ?.....</i>	<i>22</i>
<i>Le château, lieu de justice seigneuriale.....</i>	<i>24</i>
Conclusion de partie.....	28
I/ Littérature et prestige.....	28
<i>Des manuscrits prestigieux.....</i>	<i>28</i>
<i>L'importance du registre épique.....</i>	<i>29</i>
II/ Le cadre de la vie aristocratique.....	31
<i>Mobilier et décoration.....</i>	<i>31</i>
<i>Un château courtois ?.....</i>	<i>32</i>
<i>Le château comme cadre.....</i>	<i>33</i>

Conclusion de partie.....	36
Conclusion générale.....	36
Documents annexes.....	37
Transcription du fol. 237v du ms. fr. 118.....	39
Hector des Mares à l'Étroite Marche (XLVIII).....	39
Transcription du début du fol. 288 de Lancelot du lac.....	42
(ms. fr. 118, LII).....	42
Influences de l'iconographie religieuse ?.....	43
Passage de Calogrenant à la fontaine.....	45
Ms. fr. 1433, fol. 65 (VI).....	45
Combat de Bohort l'Essilié contre Malduit, une autre représentation du même manuscrit.....	48
Des canonnières en haut des tours.....	49
CHATELAIN (A.), Châteaux forts, images de pierre des guerres médiévales, Paris, Desclée De Brouwer, 2003 (1983), p. 97-98.....	50
Miniature servant pour la couverture de.....	51
Réalités, images, écritures de la prison au Moyen-Âge.....	51
<i>Sources manuscrites.....</i>	<i>52</i>
<i>Bibliographie.....</i>	<i>52</i>
Table des figures.....	57
Corpus.....	59

Introduction

« L'étude de l'enluminure met ainsi l'historien au contact d'une documentation tout imprégnée d'un groupe, limité certes, et dont les contours changent avec le temps, mais que définissent les traits qui l'identifient, à chaque période, avec la couche cultivée, voire dirigeante de la société. »

« Le château est un symbole » : à parcourir les ouvrages qui parlent de lui la phrase tombe, lourde, définitive, expéditive, avec une récurrence insistante, comme une chape de plomb résumant tout, après quoi on n'a plus qu'à passer à autre chose. Mais une fois que l'on a dit cela, tout reste encore à faire, et l'on n'a rien expliqué ; tout juste a-t-on attiré l'attention sur l'infinie richesse évocatrice du château dans la mentalité médiévale.

Le château est un objet historique pouvant être étudié sous différents angles. De très nombreux ouvrages paraissent chaque année, qui se concentrent essentiellement sur les aspects archéologiques du bâtiment ; ou bien sont publiées des études où la priorité est donnée à des considérations physiques, comme les dimensions générales des murs ou l'architecture intérieure². Progressivement, une autre lecture s'est imposée qui n'a pas remplacé mais complété les précédentes : une vision du château qui le replace dans la société dont il est le substrat, qu'il incarne par nature, une vision qui voit en lui une image, un symbole, une culture³. C'est cet angle que le travail

1TOUBERT (H.), « Formes et fonctions de l'enluminure », Histoire de l'édition française, : *Le livre conquérant*, sous la dir. de CHARTIER (R.) et MARTIN (H. J.), Paris, Promodis, 1983, p. 87-131.

2Pour exemple on pourra citer MOUILLEBOUCHE (H.) (dir.), *Châteaux et mesures. Actes des 17e journées de castellologie de Bourgogne*, Chagny, Editions du centre de Castellologie de Bourgogne, 2011 : les communications rassemblées traitent des arpenteurs, des calculs de volumes, de la manière d'assembler les pierres dans l'édifice (équilibre, résistance de l'ensemble) et des bases géométriques des tracés architecturaux.

3Pour exemple, MOUILLEBOUCHE (H.) (dir.), *Châteaux et Atlas : inventaire, cartographie, iconographie (XIIIe-XVIIe siècles). Actes du second colloque international au château de Bellecroix (19-21 octobre 2012)*, Chagny, Editions du Centre de Castellologie du Bourgogne, 2013. L'iconographie des châteaux médiévaux n'y est que rapidement traitée, propos de l'armorial de Revel ou de la manière dont la Renaissance a représenté les châteaux médiévaux dans ces cartes, c'est pourquoi cet ouvrage ne fait pas partie de la bibliographie de ce travail. COCULA (A. M) et COMBET (M.), *L'amour au château*, Bordeaux, Ausonius scripta mediaevalia 24, 2013 et, bien que plus ancien POISSON (J. M) (dir.), *Le château médiéval, forteresse habitée (XIe-XVIe siècles). Actes du colloque de Lyon (avril 1988)*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'Homme, Paris, 1992, nous semblent incarner cette logique où le château est moins « géométrique » et plus « sociétal ».

présenté ici cherche à prolonger : une étude où le château n'est pas considéré dans sa réalité physique mais dans sa réalité culturelle, comme enjeu social, comme expression d'une époque.

L'iconographie s'est ainsi avérée une source très riche et abondante. Puisqu'il est vrai que les images sont toujours le reflet d'une mentalité donnée, il semblait prometteur de considérer l'iconographie des châteaux médiévaux comme une porte d'entrée vers les réalités culturelles qu'il recouvre. Les sources exploitées ont donc été les miniatures figurant des châteaux, parce que le sens et la symbolique du château promettait de s'y exprimer plus clairement que dans d'autres types de sources.

À partir de quelques lectures d'abord éparses, mon attention s'est portée sur l'article de D. Alexandre-Bidon consacré à l'apport de l'iconographie pour l'étude des châteaux médiévaux. Elle y cite le corpus qu'elle a utilisé pour sa communication, et une liste de manuscrits où sont représentés les châteaux a ainsi pu être dressée. C'est là que furent trouvées les références de plusieurs sources, dont celles du manuscrit des *Enfances de Garin de Monglane* (BNF, ms. français 1460), une chanson de geste du XVe siècle. Plus que les autres manuscrits, celui-ci a pour lui une quantité impressionnante de miniatures avec château. Il a également un style particulier presque hésitant, souvent maladroit, relativement faible au vu de tout ce qui peut être trouvé dans le domaine de l'iconographie pour sa période : mais le château y apparaît d'une importance dans l'image qu'il n'a nulle part ailleurs, et semblait important à l'esprit du miniaturiste puisqu'il l'a représenté sur près d'un folio sur deux. C'est ce qui attire dans ce manuscrit : une présence incontournable du château, une originalité de style, une sorte de sincérité dans la maladresse qui attire l'attention. En plus de générer une certaine sympathie, il est probable que derrière cette simplicité s'exprime plus directement qu'ailleurs la symbolique : les artistes virtuoses savent complexifier les figurations et cacher plusieurs sens dans une même image, compliquant leur lecture. Avec en plus cette conviction profonde que l'étude iconographique, culturelle pour l'essentiel, perdrait beaucoup en négligeant les témoins les moins esthétiques : ce manuscrit peut

parfaitement être utilisé comme source pour l'histoire, et J. Baschet insiste sur l'importance des images de moins bonne facture⁴. L'étude de ce manuscrit a également été facilitée par deux thèses de lettres qui présentaient une chacune une édition⁵ du manuscrit. Il y a là un premier point essentiel de ce travail.

Le ms. fr. 1460 comporte 260 folios en tout, mais il est organisé en deux parties : il s'agit en fait d'un remaniement d'une chanson par ailleurs très répandue, la *Chanson de Garin de Monglane* qui donne d'ailleurs son titre au manuscrit, précédée de 96 folios d'une autre chanson, rajoutée au moment du remaniement ; les *Enfances de Garin de Monglane*⁶. Le manuscrit est donc constitué de deux chansons : celle, nouvelle et unique, des *Enfances de Garin de Monglane* et celle, remaniée et dont on trouve plusieurs versions dans toute l'Europe, de la *Chanson de Garin de Monglane* à proprement parler. Garin de Monglane est un personnage légendaire, l'ancêtre fondateur d'une lignée prestigieuse, le grand-père de Guillaume d'Orange. Ce dernier est en fait le personnage central de la légende, pas moins fictif que ses parents, et son histoire a donné naissance à tout un cycle épique de chansons de geste : la geste dite de Garin de Monglane, du nom du fondateur du lignage. Garin sera un serviteur dévoué de Charlemagne, aux premières loges dans sa lutte contre les invasions sarrasines venues d'Espagne, puisqu'il s'installera en Aquitaine ; ses descendants et notamment Guillaume d'Orange, qui obtiendra ce nom une fois qu'il aura libéré la ville des Sarrasins (il est aussi appelé Guillaume au court nez, suite à une blessure pendant cette même conquête), seront toujours aux

4« Ce n'est pas dans les chefs-d'œuvre que l'analyse iconographique trouve le plus de profit [...]. Elle repère aussi, dans des œuvres apparemment banales, des variations qui, pour être discrètes, n'en doivent pas moins être considérées avec attention. », BASCHET (J.), *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 270.

5PAQUETTE (J. M.), « Les Enfances de Garin de Monglane, chanson de geste de la fin du XIIIe siècle, éditée d'après le manuscrit unique de la BnF », Thèse de doctorat en Histoire, Poitiers, CESC, 1968 et KOSTKA-DURAND (A.), « Recherches sur les Enfances de Garin de Monglane, accompagnées d'une édition d'après le manuscrit unique Paris, BnF 1460 », Thèse de doctorat en Littérature, sous la direction de Bernard Guidot, Nancy, Université de Lorraine, 2001. Les deux travaux étant sensiblement équivalents : l'édition du texte en elle-même ne diffère quasiment pas de l'un à l'autre.

6C'est L. Gautier qui a distingué les deux chansons : « Nous donnons, pour éviter toute confusion, le nom d'*Enfances Garin* à la première partie de cette nouvelle rédaction de *Garin de Monglane*, qui est contenue dans le manuscrit français 1460 de la Bibliothèque Nationale. », GAUTIER (L.), *Les Épopées françaises*, t. IV, Paris, 1882, note 1 p. 106.

côtés des souverains carolingiens, en particulier de Louis le Pieux. Tout ceci est de l'ordre du mythe fondateur, ce sont des personnages héroïques et légendaires, de prestigieuses lignées que l'on célèbre en chansons afin de raviver le souvenir glorieux des premiers temps carolingiens. Il ne s'agit en aucun cas d'histoires vraies même si, comme on le verra, des correspondances avec des personnages ayant réellement existé peuvent parfois être établies.

Le cycle de Garin de Monglane comprend plus de vingt chansons de geste, dont beaucoup sont des « Enfances ». Il était effectivement courant de raconter les premiers exploits (« enfances ») des héros légendaires⁷, puisque c'est là l'une des fonctions de la chanson de geste : raconter en un long poème les prouesses censées avoir été accomplies dans un passé plus ou moins proche, essentiellement carolingien. La transcription des 96 premiers folios (les *Enfances Garin*) existe, elle est donnée par les thèses précédemment citées, mais il n'en existe aucune pour le reste du manuscrit. Ne pouvant utiliser avec certitude que les seules miniatures des *Enfances Garin*, nous n'avons exploité que les 96 premiers folios du manuscrit. Parmi eux, 38 représentants des châteaux ont été sélectionnés.

C'est donc ce manuscrit français 1460 de la BNF qui a constitué le document central de ce travail. Il a été produit dans le dernier quart du XVe siècle, soit à l'extrême fin de la période⁸, dans un atelier du Nord de la France⁹. L'emplacement précis de sa production reste incertain, même si plusieurs hypothèses parlent d'un atelier lillois. Deux artistes sont connus pour avoir exercé à cette période dans la région, mais aucun lien n'est clairement établi¹⁰ : il s'agit du Maître de Wavrin, dont nous avons une œuvre dans le corpus (ms. fr. 12556, LVI, produit à Lille au milieu du XVe siècle), et du Maître du Champion

⁷D'où les nombreuses chansons d'enfances : *Enfances Guillaume*, *Enfances Vivien*, *Enfances Renier*, *Enfances Gauvain* etc.

⁸« Le manuscrit ayant été réalisé dans le dernier quart du XVe siècle », KOSTKA-DURAND (A.), *Recherches sur les Enfances de Garin de Monglane, accompagnées d'une édition d'après le manuscrit unique Paris, BnF 1460*, Thèse de doctorat en Littérature, sous la direction de GUIDOT (B.), Nancy, Université de Lorraine, 2001, p. 86.

⁹*Ibid*, p. 10 : « Le codex conservé dans le fonds français de la Bibliothèque Nationale sous la cote 1460 a été réalisé dans le Nord de la France pendant le dernier quart du XVe siècle. ».

des dames. Cependant, les seuls éléments confirmés sont le nord de la France dans le dernier tiers du XVe siècle.

Le reste du corpus s'est donc articulé autour de ces bornes. Une borne géographique qui englobe un large bassin parisien, soit une moitié nord de la France contenue dans un axe Paris-Lille, afin de maintenir une certaine cohérence culturelle entre les représentations. Le XVe siècle était inévitable, et l'extension aux représentations du XIVe siècle avait pour but d'étoffer quantitativement le corpus ainsi que de lui permettre de rendre compte d'une évolution, tant du point de vue figuratif que culturel. Le registre épique a été induit par la nature même de la chanson de geste, mais il avait cet avantage de ne pas imposer de contraintes de représentation aux miniaturistes : les châteaux dont parlent les récits n'existent pas, ils n'ont donc pas besoin d'une quelconque correspondance avec la réalité ; les miniaturistes ont ainsi pu laisser libre court à leurs représentations, à ce qu'évoquait librement en eux le terme « château ».

Nous avons donc sélectionné des manuscrits du registre épique, datés à partir du XIVe siècle et dont la production était localisée dans cet axe Paris-Lille. Au total, la littérature arthurienne occupe une grande place dans ce corpus : diverses versions de *Tristan de Léonois*¹¹ toutes du XIVe siècle, six manuscrits de *Lancelot du Lac* dont le plus récent date du début du XVe siècle¹², et qui pour deux d'entre eux sont localisés près de Lille (Tournai et la région du Hainaut)¹³ ; trois manuscrits ensuite de *Guiron le Courtois*, elles aussi jusqu'au début du XVe siècle¹⁴, deux miniatures de *Cléomadès* d'Adenet le roi, du

10« Le genre du roman évoque encore, pour le Nord de la France et la région de Lille, les noms du Maître de Wavrin ou du Maître du Champion des dames, miniaturistes actifs dans le troisième quart du XVe siècle et spécialisés dans la production de livres sur papier, décorés de dessins à l'encre rehaussés d'aquarelle », VANWIJNSBERGHE (D.), *De fin or et d'azur : les commanditaires de livres et le métier de l'enluminure à Tournai à la fin du Moyen-Âge (XIVe-XVe siècles)*, Louvain, Petters Leuven, 2001, p. 66.

11Mss. NAF 6579; fr. 335 ; fr. 97 ; fr. 100.

12Mss. fr. 16999 ; fr. 118 ; fr. 119 ; fr. 120.

13Mss. fr. 1423 (Tournai) et fr. 122 (Hainaut).

14Mss. fr. 338 ; Ars. 3477 et Ars. 3478.

premier quart du XIVe siècle¹⁵. Le corpus restant est un peu moins généreux : 1 folio du *Roman de Florimont* (fr. 12556, Lille, XVe siècle), 1 folio du *Conte du Graal* (fr. 1453, Paris, XVe siècle), 3 d'*Artus de Bretagne* (fr. 761, Paris, XIVE siècle), 1 du *Roman d'Alexandre* (fr. 790, XIVE siècle), 2 du *Chevalier au lion* (fr. 1433, Nord, XIVE siècle), 2 de l'*Histoire de Merlin* (fr. 105, Paris, XIVE siècle), 1 de *Perceforest* (fr. 347, France ou Belgique, XVe siècle) et enfin 5 folios de l'*Histoire du Saint Graal* (Ars. 3479, Paris, XVe siècle). Pour terminer, il nous faut ajouter que n'ont été retenus ici que les manuscrits conservés à la Bibliothèque Nationale de France, et parmi eux seuls les folios numérisés : les non numérisés ont été répertoriés malgré tout.

Un mot du contexte avant de poursuivre. La ville de Lille fait partie des Pays-Bas bourguignons, qui furent possession du duché de Bourgogne à partir du XIVe siècle. Qu'il s'agisse donc de Lille, du Hainaut ou de Tournai, notre corpus compte des productions issues des anciens Pays-Bas méridionaux, sous domination des ducs de Bourgogne. Cette région passant à la famille Habsbourg en 1482, soit à la fin du XVe siècle, il nous est difficile d'établir clairement la limite entre les manuscrits produits sous domination bourguignonne et les autres : malgré tout, pour ces œuvres du nord, l'influence reste celle de l'art flamant. Le contexte géographique est donc celui d'influences multiples : celle du royaume de France et celle du duché de Bourgogne, les contacts entre ces deux pôles n'étant pas rares comme on aura l'occasion d'y revenir. Politiquement à présent, on ne peut aborder les mentalités des XIVe et XVe siècles sans dire un mot de la Guerre de Cent ans (1337-1453), surtout lorsque l'on se focalise sur le château et ce qu'il évoque. D'autant qu'une partie des combats se déroule dans l'axe géographique qui nous occupe. Sans aller plus loin dans le détail de cette guerre, c'est surtout son influence dans les esprits du temps qui compte pour nous : elle a marqué profondément les esprits en y imprégnant un sentiment d'insécurité permanent, que les pestes n'ont fait qu'accroître.

15Mss. fr. 1455 et fr. 1456.

On cherchera donc à approcher le sens que recouvre le château dans la mentalité des hommes des deux derniers siècles du Moyen-Âge. Lorsqu'on parle des hommes, il faut entendre les hommes de la noblesse de guerre qui, combattants ou non (trop âgés, estropiés ou autres), forment l'aristocratie militaire dont le château marque le quotidien. C'est cette perception qui nous intéresse, autant parce que c'est elle qui est concernée que parce que c'est elle qui constitue le public des manuscrits que nous avons sélectionnés. C'est son propre reflet qu'elle trouve dans ces manuscrits. Ainsi, la question qui nous occupera sera de comprendre comment ces images de châteaux qui accompagnent les manuscrits épiques des XIVe et XVe siècles révèlent un château multiple mais fortement enraciné dans la culture aristocratique du temps. Il s'agira d'abord d'observer l'émergence d'un motif iconographique ambigu, qui laisse deviner une expression de puissance ; la fonction défensive, qu'on suppose très présente, va se transformer mais persister au cours de ces deux siècles jusqu'à exprimer une certaine austérité, elle-même fille de cette évolution ; enfin nous verrons que le château, même à travers l'iconographie, permet à l'aristocratie d'imposer et de maintenir sa domination sociale, et que le prestige symbolique sur lequel elle a fondé sa supériorité vient essentiellement de lui.

Première partie

L'émergence d'un motif iconographique ambigu

Afin de bien saisir le sens attaché au château dans l'esprit médiéval des XIVe et XVe siècles, il faut d'abord commencer par chercher à comprendre comment il s'est traduit dans l'iconographie de cette période. On tente ici de retracer la mise en place d'un motif qui, malgré sa récurrence dans les programmes iconographiques épiques, est parfois difficile à cerner.

I/L'Émergence d'un motif

Mise en place de la perspective et intégration dans le paysage

La période qui nous occupe voit apparaître, dans l'enluminure, la mise en place progressive de la perspective. Cette évolution impulse une transformation des représentations de châteaux, visible dans l'iconographie. Le passage du XIVe au XVe siècle trouve ainsi son expression iconographique dans celui vers la 3e dimension. Si l'on considère les représentations les plus anciennes de notre corpus, celles qui sont à mi-chemin entre la fin du XIIIe et le 2e quart du XIVe (I à XXI inclus), la perspective n'est que très peu présente : elle ne se développe dans l'enluminure française qu'au XIVe siècle, principalement au cours de la seconde moitié. Pour l'heure le château est cependant frontal et le paysage environnant, la campagne si présente dans les représentations du XVe siècle, n'est pratiquement pas intégrée : quelques arbres à peine marquent la distance, comme c'est le cas au fol. 1 du ms. fr. 1455 (IV) ou au fol. 65 du ms. fr. 1433 (VI). En termes de construction de l'image, ces châteaux occupent la plupart du temps un bon tiers, voir la moitié parfois du cadre, et prennent la totalité de l'espace vertical. On peut d'ailleurs remarquer qu'en plus d'utiliser

toute la hauteur du cadre les châteaux dépassent très souvent des limites de l'image (VI, VII par exemple). On pourrait y voir une traduction de l'importance attachée à la verticalité dans le symbolisme médiéval : la hauteur du bâtiment, cathédrale ou château, était un signe fondamental (car visible et remarquable) de prestige, de domination sociale¹⁶. Rien, *a priori*, n'aurait en effet empêché l'artiste de peindre des murs moins hauts, ou de se passer de tourelles coiffant les créneaux, d'autant que les échelles ne sont pas réalistes et n'ont donc pas de valeur informative (les personnages sont presque aussi grands que les murs). Élément de puissance et de pouvoir, il paraît compréhensible que le château ne se soumette à aucun cadre si ce n'est le cadre religieux, toile de fond inévitable de la culture médiévale¹⁷. Certaines représentations marquent fortement le dépassement de cadre, comme le fol. 454 du ms. fr. 97 (XXXVIII) où, clairement, le cadre n'est là que pour être dépassé. Le lecteur du XIV^e siècle fait donc face à un bâtiment qui s'impose dans l'image, structure sa construction en la rythmant, oriente sa lecture par ses proportions. Cette frontalité renforce également une impression de puissance, de massivité qu'on sait très attachée à la lecture médiévale du château¹⁸. Dans l'iconographie des trois premiers quarts du XIV^e siècle, le château est donc un bâtiment en deux dimensions. On sait pourtant qu'en Italie, des recherches sur la représentation de la perspective sont menées par les peintres : on connaît dès la fin du XIII^e siècle des œuvres maîtrisant un début de perspective¹⁹. Sans aller trop loin dans une discussion qui nous éloigne de notre sujet²⁰, on voudrait faire remarquer d'une part un relatif retard dans l'art figuratif tel que nous le voyons

16MORSEL (J.), *L'aristocratie médiévale (Ve-XVe)*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 97 : « Mottes et châteaux signalent en premier lieu [...] que la verticalité est devenue un enjeu social (ce que montre aussi l'invention du clocher), et en particulier un signe de la domination sociale ».

17SALCH (C. L.), *Le château symbolique I et II*. L'auteur y développe les liens entre architecture castrale et théologie. L'architecture religieuse et celle des châteaux puiserait aux mêmes sources théoriques.

18Le simple terme de « *forteresse* », dont on compte plusieurs occurrences dans le ms. fr. 1460 (fol. 40, par exemple), donne à voir cet aspect « puissant » du château. Une partie ultérieure de ce travail nous permettra de développer davantage cet aspect.

19WIRTH (J.), *L'image à la fin du Moyen-Âge*, Paris, Editions du Cerf, 2011, p. 19 à 46.

20J. WIRTH se livre à une analyse beaucoup plus détaillée et complexe sur la mise en place de la perspective, en développant le modèle italien du Trecento. Cette réflexion nous semble s'éloigner un peu trop du cœur du propos tenu ici. Nous la laissons donc de côté.

dans ce corpus puisque les peintres italiens sont engagés dès avant le XIV^e siècle sur la voie de la perspective, et d'autre part le dépassement de ce modèle pour aller vers des représentations qui, tout en mettant progressivement en place, après le milieu du XIV^e siècle, la 3^e dimension, intègrent le château dans un cadre figuratif beaucoup plus « réaliste »²¹ et plus riche de sens.

La transition apparaît en deux temps dans nos manuscrits. Une première étape nous semble prendre forme dans un manuscrit de *Lancelot du Lac*, daté de 1344. On croit pouvoir repérer au fol. 1 du ms. fr. 122 (XIX) un début de mise en place de la perspective avec l'inclinaison de certains pans de murs, figurés en diagonale, et qui cherchent à donner cette impression de distance en rompant le parallélisme du cadre, comme on peut aussi le remarquer au fol. 184 (XXI). Au fol. 80v (XVIII) c'est l'herbe qui induit la profondeur. L'évolution se confirme dans des proportions beaucoup plus importantes avec le ms. fr. 338, une version de *Guiron le courtois* de la fin XIV^e siècle (1380-1390), notamment le fol. 467 (XXIV), qui nous paraît incarner tout ce changement dans la représentation. Si le château prenait, jusqu'à la moitié du XIV^e siècle au moins, la totalité voire plus de la hauteur de l'image : il apparaît à partir de la seconde moitié de ce siècle plus petit, pas moins imposant pour autant, laissant des espaces libres au-dessus comme en dessous pour enrichir l'ensemble. C'est là que nous croyons pouvoir relier la mise en place de la perspective avec l'intégration du château dans le paysage : ce folio est le premier à figurer des personnages dans le château, signe qu'on y vit et y circule, il est aussi celui qui laisse une place considérable à l'environnement et à la nature ; la forêt est imposante et la rivière, qui coule à ses pieds, marque aussi l'importance (stratégique et économique) de l'emplacement du château. La perspective va se généraliser au XV^e siècle, sera de mieux en mieux maîtrisée par les artistes, mais il ne faut cependant pas considérer une rupture nette : l'influence des représentations telles qu'elles étaient réalisées au début XIV^e siècle se

21WIRTH (J.), *op. cit.* p. 19: « Surtout, elle [l'image] s'éloignait considérablement de l'expérience perceptive de notre environnement ».

maintient encore jusqu'aux premières années du XVe siècle, où l'évolution semble définitive²².

En prenant de la distance, en acceptant la perspective, le château a reculé et a réintégré dans l'iconographie l'environnement qui est le sien, le contexte qui fait aussi partie de son sens : « *De façon générale, le château, comme le cloître, ne se sépare pas de son environnement naturel. Le château a enraciné la féodalité dans le sol. [...] il reste associé à la campagne et plus encore à la nature* »²³.

La mise en place de la perspective dans l'iconographie a donc permis au château, à partir du dernier tiers du XIVe siècle mais plus solidement au début du XVe siècle, de prendre place dans un contexte figuratif qui est le sien dans la réalité, dans « l'expérience visuelle »²⁴. La nature et le relief sont fondamentaux dans la perception du château, qui est un habitat rural essentiellement lié à la campagne, à l'exploitation de la terre au sens large (cours d'eau, cultures). Le ms. fr. 1460 de la BNF fournit en cela un témoignage significatif. Les très nombreux châteaux qui y sont représentés sont presque toujours accompagnés d'éléments naturels qui les encadrent, viennent se rajouter discrètement dans les images pour leur fournir un environnement cohérent. Bon nombre de folios figurent en effet des collines coiffées d'arbres ou de bosquets, parfois la forêt dense, celle à travers laquelle les chevaliers doivent passer pour réaliser leurs prouesses : un exemple, parmi une multitude d'autres tout aussi concernés, au fol. 65 (LXXXII, fig. 10). Comme pour le folio 467 de *Guiron le courtois* cité plus haut, la forêt tient un rôle essentiel dans le cadre environnemental des châteaux. Pragmatiquement, on peut noter que la forêt au Moyen-Âge recouvre une grande partie de l'Europe et qu'il n'est donc pas étonnant qu'elle figure aux côtés du château puisque, même après les défrichements, ils restent deux éléments marquants du paysage²⁵. D'un point

²²Voir catalogue, à partir de la p. XXVII.

²³LE GOFF (J.), *Héros et merveilles du Moyen-Âge*, Paris, Seuil, 2005, p. 59.

²⁴WIRTH (J.), *op. cit.* p. 19: « Surtout, elle [l'image médiévale] s'éloignait considérablement de l'expérience perceptive de notre environnement ».

²⁵LE GOFF (J.), *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2008, p.106 : « Un grand manteau de forêts et de landes trouées par des clairières cultivées [...] tel est le visage de la

de vue littéraire on rajoutera que la forêt est le lieu privilégié des aventures chevaleresques et que sa fonction dans le registre épique est essentielle : c'est un lieu de mystères, de dangers et de merveilles, un lieu renfermé²⁶; c'est là que s'éprouve la valeur des chevaliers. Le château et la forêt, outre qu'ils sont liés par la réalité du terrain, sont les deux pôles fondamentaux entre lesquels s'articulent les aventures épiques²⁷. Rares sont les représentations du XVe siècle où la végétation est absente de l'image, et l'artiste du ms. fr. 1460 pousse même le détail jusqu'à chercher à insérer toujours ne serait-ce qu'une fleur, un brin d'herbe ou quelque chose rappelant l'environnement naturel : ainsi au fol. 23 (LXIV), au fol. 40 (LXXI) ou encore au fol. 43v (LXXII). On rencontre aussi dans ce même manuscrit quelques animaux sauvages : un lapin sort de son terrier au fol. 50 (LXXIII), cerfs et oiseaux²⁸ viennent ponctuer et animer le paysage sans que le texte ne fasse mention d'eux ou qu'ils aient une quelconque utilité dans l'histoire. La seule présence d'un rongeur sur un folio ne peut prêter à généralisation mais ce petit point, certes à la limite de l'anecdotique, renforce malgré tout l'idée d'une proximité entre le château, la campagne et la nature en général.

Deux cas particuliers présents dans notre corpus peuvent nous permettre de mieux saisir l'importance de l'environnement naturel pour le château. Il s'agit d'abord des représentations d'Hector des Mares à l'Étroite marche, un épisode de *Lancelot du Lac*. Hector est, comme Lancelot, un des fils du roi Ban : il participe également à la quête du Graal même s'il n'est pas un personnage très célèbre, ni d'une importance incontournable dans la quête du Graal. Le lieu essentiel des aventures de ce chevalier est le château dit de l'Étroite Marche, à l'intérieur duquel il se trouvera un temps enfermé et dont il devra sortir ; c'est là

Chrétienté ».

²⁶*Ibid.* p. 108 : « Mais la forêt est aussi grosse de menaces, de dangers imaginaires ou réels. Elle est l'horizon inquiétant du monde médiéval. Elle le cerne, l'isole, l'étreint. »

²⁷RIDOUX (C.), « Le château dans la *Seconde Continuation en vers au Conte du Graal* de Chrétien de Troyes », *Le château à la croisée des voies, à la croisée des temps*, sous la dir. de PASTRE (J. M.), Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2001, p. 19-33, p. 19 : « La forêt et le château sont, dans le roman arthurien, les lieux par excellence de l'aventure ».

²⁸Le cerf et les oiseaux apparaissent respectivement aux folios 31v et 8, qui n'ont pas été retenus ici (pas de châteaux).

qu'il sera éprouvé. Notre corpus comporte deux représentations du moment où Hector arrive à proximité du château en question : une dans le ms. Ars. 3479, au fol. 523 (XXIX), l'autre dans le ms. fr. 118, au folio 237v (XLVIII) ; deux manuscrits conservant deux versions de *Lancelot du Lac*, datées du début du XVe siècle. Dans chacune l'on peut voir le chevalier à pied, son cheval derrière lui comme laissé en arrière dans un milieu hostile, s'enfonçant dans l'étroit défilé qui commande l'accès du château²⁹. Le milieu naturel n'est nulle part aussi expressif, dans sa relation avec le château, que dans ces deux miniatures qui représentent le château de l'Étroite marche enserré dans les monts, n'étant accessible que par une voie étroite s'engouffrant dans un passage abrupt qui mène, pour peu que l'on y parvienne, au château. Le texte confirme par ailleurs le poids du relief :

[folio 237]

« Ci monta tout contremont la Roche a pied si fut moult chaut et moult las ains quil veuilt ou millieu de la roche et tant chemina qu'il ne pot en avant aler a pie si monta sur son cheval [...] ³⁰ ».

On nous dit bien que l'ascension est déjà, en elle-même, une épreuve (« ci fut moult chaut et moult las ») et que l'accès au château est d'abord défendu, comme d'une première ligne de front, par son milieu naturel (deux occurrences, en peu de mots, du terme « roche », associés à « contremont »). Dans l'image, quelques arbres viennent renforcer le sentiment d'inaccessibilité et le caractère « aventureux » de l'action du chevalier. Cet épisode des romans arthuriens, régulièrement présent dans les programmes iconographiques³¹, illustre bien l'importance que peut avoir l'environnement naturel autour du château, et à quel

²⁹A noter au passage que ces deux manuscrits semblent répondre à la même contrainte de représentation, puisqu'ils sont très proches et que d'autres organisations sont possibles pour la mise en image de cet épisode. Un manuscrit produit à Poitiers aux environs de 1480 (ms. fr. 111, fol. 69v) figure le chevalier sans sa monture, devant un grand château « de plaine » et face à un groupe de personnages. La construction de l'image peut donc être totalement différente, la proximité des deux miniatures semble indiquer un lien.

³⁰Le fol. 523 du ms. Ars. 3479 (XXIX) commence exactement de la même façon, au mot près (7 premières lignes), je suppose donc qu'il n'y a pas grande différence entre les deux manuscrits, du point de vue du texte.

point il peut faire partie intégrante de la perception de ce lieu. Un autre exemple permet aussi de comprendre les liens entre le château et le milieu naturel : un folio du ms. fr. 1460 figure un château isolé, seul et entouré par sa campagne. Il s'agit du fol 91(XCII), qui illustre le château du « Bos d'Allensson ». Le Dictionnaire du Moyen Français, mis en ligne par l'Université de Lorraine et le CNRS³², traduit « bos » par « bois », ce que confirme également le Petit Dictionnaire de l'Ancien Français de H. Van Daele³³. Le texte confirme qu'il s'agit bien d'un château désigné sous cette appellation :

[4795] Et dist « Allés vous ent doit au bos d'Allensson !
[4796] Au chastel trouveréz le duc mis en prison ».

Puis, lorsque Garin délivre le duc :

[4951] Grande fu le jiye (*joie*) ou (*au*) chastel la ou je dis.
[4952] Les barons accollerent le bon duc Savary ;
[4953] Les prestres vont chantant qui furent revestis.
[4954] Et puis sont du chastel sevré et party.

Le duc d'Aquitaine, Savary, y était enfermé avec ses deux fils, Anthiaume et Gérin, par l'usurpateur Driamadan. Garin, qui est aussi le fils de Savary (et donc le frère des jumeaux, mais seul Garin est au courant), tue l'usurpateur pour les libérer. On l'a compris précédemment, avec l'exemple d'Hector des Mares : le château est fortement imprégné de son milieu naturel ; on l'observe

31 Nous n'avons pu retenir ici que deux représentations, mais on pourrait en citer plusieurs autres qui n'ont pas été intégrées à ce corpus puisqu'elles étaient issues de manuscrits produits à Poitiers. D'autres encore présentaient le château de l'Étroite Marche comme cadre de combats, où le rôle du paysage intervenait de manière secondaire. Cet épisode nous ayant semblé révélateur de l'importance du milieu naturel, et le château comme cadre de bataille étant traité ailleurs à l'aide d'autres représentations plus pertinentes, nous avons préféré ne pas les retenir (2 représentations supplémentaires). Le ms. fr. 111 de la BNF, produit à Poitiers, comporte à lui seul 4 représentations de cet épisode.

32 DMF, www.atilf.fr/dmf.

33 VAN DAELE (H.), *Petit dictionnaire de l'Ancien Français*, Paris, Librairie Gariner Frères, 1909. (téléchargé le 27/02/2010).

encore ici. Du point de vue figuratif, deux arbres font office de rappel de la présence de la forêt, et l'artiste a bien insisté sur les collines pour marquer une sensation d'enfermement qui renforce le sens du château ici présenté : la prison. D'une manière générale, l'artiste du ms. fr. 1460 accorde une grande importance aux collines, qui ponctuent très souvent le paysage environnant des châteaux : deux exemples, parmi tant d'autres possibles, au fol. 14v (LXII) et au fol. 94 (XCV). À l'image de l'Étroite Marche, le « bos d'Allensson » est un château isolé par et dans son milieu naturel, cerné d'arbres et de collines. Le texte nous donne encore une expression de la présence de la nature au château :

[4069] Et Driamadas est entrés en ung joly castel

[4070] Dedens une forest fermee en ung vauchel (*vallon*)

[4071] Et avoit environ maint bon courant ruichel (*ruisseaux*),

[4072] Et crollieres (*marécage, boue*) si grant qu'il n'y a si isnel (*rapide*)

[4073] Qu'il n'esfondrast illec dusque (*jusque*) au hatrel (*nuque*)

[4074] On n'y povoit aller fors que par un ponchel (*petit pont*).

Le château est donc fortement déterminé par son environnement, il impressionne de par sa position, inquiète par la difficulté d'accès pour qui veut s'y rendre. Ses premières défenses sont naturelles, les épreuves arrivent avant même d'être au pied des murs : comme si le château commençait en quelque sorte avant le château, et qu'on pouvait ressentir sa puissance dès les abords. Le château défie la valeur des chevaliers, de loin, d'un simple regard. Il domine la nature, s'impose sur son milieu et coiffe même les rocs les plus austères, imposant ainsi à ceux qui veulent s'y rendre une série de prouesses qui commencent bien avant les portes.

Les codes iconographiques accordent donc une importance considérable au milieu naturel dans les représentations de châteaux. La fonction de ce cadre est lisible partout, dans les images comme dans les textes et les noms de

châteaux³⁴. Deux autres miniatures de notre corpus qui expriment, par le nom même du château qu'elles figurent, la présence du milieu : au fol. 80v du ms. fr. 122 (XVIII) est figuré le « chastel del Molin » (château du moulin) et au fol. 359 du ms. fr. 97 (XXXVII) le « chastel marin ». La nature s'intègre donc jusqu'au nom de la place forte : le château imprègne à tel point son terroir que ce dernier s'attache étroitement à la perception de l'endroit. Qu'en était-il dans la réalité ? Si l'iconographie fait de la nature un atout incontournable des châteaux, commandait-elle aux choix d'emplacements ? Considérer le château uniquement sous l'angle défensif serait occulter bien d'autres aspects de son sens. Le château doit certes être un lieu de protection, auquel cas l'environnement joue effectivement un rôle essentiel. Mais il est aussi autre chose : un lieu de production, un lieu d'échanges, un lieu d'habitat : toutes fonctions pour qui le château n'a pas forcément besoin d'être inaccessible. Le relief est un élément important dans le choix des emplacements, les terrains accidentés offrent, comme on l'a vu avec nos images, une première défense. Mais il ne faut pas schématiser, ce n'est pas une contrainte absolue : J. Morsel rapporte de nombreux cas de châteaux de plaine qu'on aurait pu construire à proximité, sur une hauteur, mais qu'on a préférés en terrain plat³⁵. G. Fournier nuance lui aussi le poids de cette contrainte, qui concerne surtout la fonction militaire (qui n'est qu'une fonction parmi d'autres du château)³⁶.

La mise en place de la perspective, que l'on peut dater pour ce qui nous concerne à partir de 1344, a donc permis au château de retrouver une dimension essentielle de ses fonctions, d'enrichir ses représentations et de retrouver une partie des éléments de son sens. En partageant l'image avec les

34Outre les extraits concernant L'Étroite Marche, on peut citer également, dans le ms. fr. 1460, le château de « Rochemont » et celui de « Rochefort ».

35MORSEL (J.), *op. cit.*, p.88-128.

36FOURNIER (G.), *Le château dans la France médiévale, essai de sociologie monumentale*, Paris, Aubier, 1978, p. 5-6 : « Or, leur étude [aux châteaux] archéologique et historique ne prend toute sa signification que si elle est étendue, d'une part, à tous les éléments du site et du paysage environnant [...], d'autre part, à tous les hommes qui ont vécu dans leur dépendance plus ou moins directe, à tous les faits politiques, économiques et sociaux dont ils furent la manifestation ou sur lesquels ils ont exercé une influence ».

éléments naturels, il a réintégré pour lui une puissance qui se dégage de loin, qui l'annonce. Il s'est affirmé comme dominateur de la nature et des hommes, comme un lieu dont l'accès est rendu difficile non seulement par les murs, mais aussi par une nature qui agit souvent comme une première défense. Il est un marqueur de paysage, un bâtiment qui scande la campagne et s'affirme partout : il est un « symbole ostentatoire dans le paysage »³⁷.

37McNEIL (T.), « Davidson versus Brown, quarante ans après », *Château, ville et pouvoir au Moyen-Âge*, Caen, Publication du CRAHM, 2012, p. 45-50.



Fig. 1 : Paris, BNF, Ms. Français 118, fol. 237v
Hector des Mares à l'Estroite Marche, Lancelot du Lac, début XV^e, Paris



Fig. 2 : Paris, BNF, Ms. Français 1433, fol. 65
Combat de Calogrenant et d'Esclados le Roux, Le chevalier au Lion, 1^{er}-2^e quart XV^e, Nord France



fig. 3 : Paris, BNF, Ms. Français 338, fol. 467.
 Guiron devant le château de calinan, *Guiron le courtois*, 1380-1390, Paris.

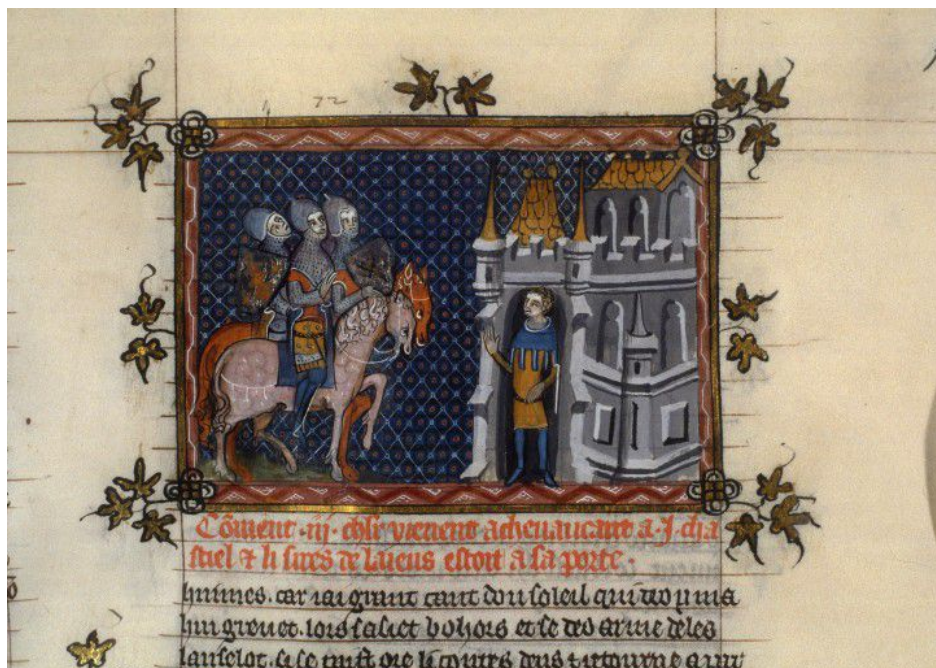


Fig. 4 : Paris, BNF, ms. Français 122, fol. 184.
 Chevaliers vaincus cherchant refuge à Peningue, *Lancelot du Lac*, Hainaut, 1344.



Fig. 5 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 91
Château du « bos d'Allensson », *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille

Emprunts et influences

Les traditions artistiques, comme nous l'avons rapidement évoqué par rapport à la perspective dans la partie précédente, sont mobiles et s'influencent mutuellement. Si l'avancée des recherches italiennes en matière picturale se fait ressentir avec un relatif retard dans l'enluminure des manuscrits littéraires que nous observons, on peut néanmoins observer un certain nombre d'emprunts et d'influences au sein même de nos images.

Au premier quart du XIV^e siècle nous pouvons trouver dans notre corpus trois représentations utilisant la même figuration, à peu de détails près : le fol. 15v du ms. fr. 790 (III) et les fols. 112v (V) et 1 (IV) du ms. fr. 1455, même si ce dernier est très abîmé. Ces trois châteaux, très schématiques, se présentent sous forme de grosse tour, légèrement arrondie par des lignes finement incurvées. Le corps de bâtiment est d'un seul tenant, massif, sans autre ouverture que la porte (qui d'ailleurs n'est même pas présente dans le fol. 15 v du ms. fr. 790). Le tout est coiffé d'une ligne de créneaux de couleur différente du reste (rouge-orangée) et de coupoles symbolisant les tours. Il est probable que ces miniatures soient issues du même atelier ou de contacts très étroits entre enlumineurs, si l'on en juge à première vue par la proximité figurative des châteaux et par la ressemblance des lettres champiées des deux manuscrits : l'influence est notable mais rien, cependant, ne nous permet de conclure avec certitude. Si l'on prend en considération les autres images de la première moitié du XIV^e siècle, on retrouve toujours plus ou moins le même corps de bâtiment massif, seulement percé d'une grande porte (et parfois même la porte n'est pas présente) et couronné de lignes simples de créneaux, dans le ms. fr. 1433 aux fols. 65 (VI, fig. 2) et 104 (VII), au fol. 207v du ms. fr. 105 (VIII) et, sans porte, dans le ms. fr. 1456 au fol. 42v (XVI). Les coupoles sont régulièrement présentes aussi, et leurs traits sont similaires : deux ou trois arcs et sommet arrondi, comme on peut le constater dans des folios déjà cités, ou encore dans le ms. fr. 761 au fol. 123v (XII). On remarque au XV^e siècle la persistance du type de tours que l'on peut trouver dans le ms. fr. 1433, au fol. 104 (VII) : des tours très fines aux toits triangulaires (et non pas en forme arrondie comme les coupoles), très élancées et pointant plus franchement vers le ciel ; ce type de

toiture se maintient dans les représentations jusque tard, on peut le retrouver en haut des tours aux fols. 523 et 558 du ms. Ars. 3479 (XXIX et XXXI), au fol. 269 du ms. fr. 100 (XLIII), ou encore sur les tourelles du fol. 530 du ms. fr. 120 (LV). Il y a donc un certain nombre de codes iconographiques, d'habitudes ou de traditions d'artistes ou d'ateliers qui apparaissent sur de petits éléments d'architecture se maintenant et persistant jusqu'au XVe siècle : ces codes figuratifs vont jusqu'à se retrouver dans le ms. fr. 1460, où l'on trouve beaucoup de tours et tourelles coiffées de la sorte ; le fol. 40 (LXXI) en est une bonne illustration. Notons aussi que malgré le succès de ce trait figuratif, les coupoles ne disparaissent pas pour autant et se retrouvent aussi dans le ms. fr. 1460, au fol. 53 (LXXIV) par exemple. Elles restent néanmoins relativement rares au XVe siècle.

Un autre cas dans nos images nous paraît particulièrement révélateur des influences pouvant exister entre les représentations. Il s'agit de la comparaison que l'on peut faire entre le fol. 91 du ms. fr. 1460, (XCII, fig. 5) dont nous avons déjà parlé précédemment (le « bos d'Allensson ») et le fol. 288 du ms. fr. 118 (LII). Ce dernier illustre un épisode de *Lancelot du Lac* où le chevalier Gauvain est retenu prisonnier par Caradoc « le Grant ». Ces deux châteaux sont de par leur fonction le même lieu, la prison : celui de la captivité, de la détention, de l'enfermement. En termes de construction de l'image, une certaine proximité peut apparaître entre ces deux représentations. On peut noter tout d'abord, en lien avec un point que l'on a déjà développé, la présence importante de la nature autour du château : les deux artistes ont tenu à accorder toute sa place au milieu naturel. Nous abordions précédemment le cas des toits qui coiffent les tours et des motifs qui les symbolisent : les deux toits sont ici identiques (la différence tenant essentiellement à l'aisance de l'artiste de l'un par rapport à l'autre) et représentent d'ailleurs une sorte de synthèse entre coupoles et toits triangulaires ; on a bien deux arcs marquant la courbe ascendante d'un toit qui s'affine progressivement vers le ciel. Les deux donjons sont très proches d'un point de vue figuratif : ils sont situés au centre de la construction, ils sont massifs et sont le seul bâtiment à l'intérieur de l'enceinte. Leur fonction est la même : ils sont des prisons, et cette fonction est symbolisée par la grille, qui est

la seule ouverture dans le bâtiment³⁸ (seules quelques archères ponctuent les murs du donjon de Caradoc). Ces deux donjons sont donc très proches d'un point de vue figuratif, mais les enceintes comportent elles aussi des points communs. Celle qui entoure le donjon, lui donnant en quelque sorte une chemise³⁹, est construite selon une organisation comparable. Trois ensembles ponctuent les murs : une porte ouvragée, renforcée et imposante, puis deux tours successives ; une coiffée selon ce qu'on a décrit précédemment, une autre crénelée aménagée en terrasse. Il n'est donc pas impossible, au vu de la proximité de ces deux représentations tant au niveau de l'organisation de l'image que des architectures elles-mêmes, qu'il y ait entre elles quelque lien de parenté : le ms. fr. 1460 étant produit dans le dernier quart du XVe siècle, et le fr. 118 au début du XVe siècle, il semble permis de penser que l'artiste du ms. fr. 1460 s'est servi du ms. fr. 118 pour modèle, au moins pour cette image. Si l'influence directe est difficile à démontrer, on peut à tout le moins penser que la forme du château du ms. fr. 118 était présente à l'esprit de l'artiste du fr. 1460. On peut également rajouter à cette comparaison le « chastel félon », représenté au fol. 523 du ms. fr. 97 (XL), qui est certes plus éloigné mais conserve néanmoins la même forme que les châteaux que l'on vient de décrire.

Enfin, une autre constante se maintient dans presque toutes les représentations qui constituent notre corpus : les couleurs utilisées pour le château⁴⁰. Ses murs sont très souvent parés d'une couleur claire, proche du rose pâle ou du marron très clair : au XVe siècle, si le blanc violacé fait quelques apparitions comme au fol. 254v du ms. fr. 118 (L) ou au fol. 558 du ms. Ars. 3479 (XXXI) le rose se dégage de manière plus large, comme au fol. 273v du ms. fr. 100 (XLIV). Au

38Le développement sur le château comme prison faisant l'objet d'une partie ultérieure, on n'en dira pas plus sur ce point ici. Les traits figuratifs de la prison, entre autres, seront abordés par la suite.

39CHATELAIN (A.), *Châteaux forts : images de pierre des guerres médiévales*, Paris, Desclée De Brouwer, 2003 (1983), p. 78 et 107. La chemise est une enceinte resserrée autour de la base du donjon, destinée à offrir une défense supplémentaire au bâtiment. Elle peut concerner tout corps de bâtiment, mais elle protège essentiellement des donjons.

40Pour donner à cet aspect la profondeur qu'il réclame, il nous faudrait pouvoir considérer les productions des différents ateliers et artistes dans une perspective plus large, afin de mettre en relief les éventuelles particularités des représentations de châteaux. Faute d'un tel renfort, nous nous concentrons sur ce que nous observons dans le cadre de notre corpus, en n'oubliant pas qu'une vision d'ensemble serait préférable.

XIVe siècle l'appréhension des couleurs est compliquée par l'irrégularité de leur utilisation : certains pans de murs sont de couleurs différentes, les tours parfois différent aussi singulièrement du mur auquel elles sont liées ; les fol. 65 du ms. fr. 1433 (VI, fig. 2) et 210 du ms. fr. 105 (IX), fournissent une bonne illustration de cela, les tours étant respectivement figurées en rouge et bleu sur un mur rose pâle, et orange et vert sur une structure également rose pâle. La couleur de référence qui se dégage finalement du château dans notre corpus, c'est le rose pâle, qui s'impose durablement au XVe siècle : quelques rares représentations préfèrent le taupe (ms. fr. 119, fol. 42v, LIV) ou le gris (ms. fr. 118, fol. 188 et 189v, XLVI et XLVII). On peut d'ailleurs remarquer qu'au sein d'un même manuscrit il peut y avoir des variations : artiste différent, mise en image ultérieure peuvent expliquer ces changements. Les châteaux du ms. fr. 1460 sont eux aussi mis en couleur avec du rose même si certains folios présentent encore des irrégularités : au fol. 59 (LXXVII) un mur adjacent à la porte est curieusement bleu, ainsi que la tour derrière lui ; d'autres murs de la même teinte figurent encore au fol. 61 (LXXVIII) et au fol. 90 (XCII, fig. 5) entre autres, et certaines tours également figurées avec cette couleur, tout comme celles que l'on peut trouver dans les représentations du XIVe siècle.

Comment peut-on expliquer ces choix et ces variations ? Comment comprendre que l'on passe dans un même bâtiment du rose au bleu, au vert, à l'orangé ? L'hypothèse selon laquelle ces couleurs seraient fonction des matériaux de construction ne semble pas tenir : d'une part parce que l'on construit généralement l'ensemble en un seul et même matériau (la pierre), et parce que d'autre part les artistes ne cherchent pas ici à représenter un château existant ; il serait donc étonnant qu'en plus d'inventer une organisation complexe ils s'encombrent de différenciations de cet ordre. Il semble plutôt qu'il s'agisse d'une convention, d'une tradition picturale maintenue la plupart du temps : les tons rosés ou oranges pâles sont visibles déjà dès le XIVe⁴¹. La présence de murs bleus, ou verts parfois, peut être l'expression d'une tentative

41Le ms. fr. 1433 présente plusieurs châteaux dont les murs ont une teinte rosée, et la couleur orangée est déjà présente sur les créneaux du ms. fr. 1455, datés tous deux du 1er quart XIVe siècle (p. V à VII).

de recherche d'équilibre des couleurs dans l'image, de contrepoint plus ou moins habile.

En termes de construction de l'image, de choix de figuration et de mise en couleur des châteaux, on peut donc repérer dans ce corpus des similitudes, des points de comparaison qui nous permettent de comprendre que ces images ne naissent pas de rien, qu'elles sont plus ou moins directement liées entre elles par un certain nombre d'influences, de traditions, de codes.

Les Flandres et Paris, qui sont les deux pôles de nos images, furent deux des plus grands centres de production de manuscrits enluminés d'Europe. Jusqu'au début du XVe siècle la France, et particulièrement Paris, était un foyer artistique de premier ordre⁴². Des villes comme Lille, des régions comme le Hainaut ou le Tournaisis, culturellement flamandes, pouvaient donc bénéficier des deux sphères d'influences : celle des grands centres de production au nord, comme Bruges, et celle de Paris. La cour de Bourgogne elle-même, grande amatrice de livres richement décorés, passait commande aux artistes parisiens, même si l'essentiel des manuscrits de la bibliothèque bourguignonne était issu de Flandre⁴³. On a également connaissance de mouvements migratoires des artistes entre l'actuel Nord et Paris : notamment à la fin du XIIe siècle où un certain nombre d'enlumineurs sont partis du nord pour venir s'installer à Paris, afin d'effectuer leur formation ou pour rester durablement⁴⁴. On voit donc que les passerelles entre ces deux pôles et les contacts qui purent donner lieu à une influence mutuelle sont envisageables : a priori il n'y a aucune raison de considérer ces deux centres de production comme totalement indépendants. Les ressemblances que nous pouvons constater sont certainement l'aboutissement de ces contacts.

42VAN HOOREBEECK (C.), « La clientèle des miniaturistes : des manuscrits enluminés pour quels publics ? », *Miniatures flamandes (1404-1482)*, sous la dir. de BOUSMANE (B.) et DELCOURT (T.), Paris, Bibliothèque nationale de France/Bibliothèque royale de Belgique, 2011, p. 81-88.

43VANWIJNSBERGHE (D.), « La miniature flamande : vers une cartographie fine d'une production transrégionale », *Miniatures Flamandes (1404-1482)*, sous la dir. de BOUSMANE (B.) et DELCOURT (T.), Paris, Bibliothèque nationale de France/Bibliothèque royale de Belgique, 2011, p. 19-36.

44GARNIER (F.), SED-RAJNA (G.) et TOUBERT (H.), « Autour du texte : illustrer et chanter », *Le livre au Moyen-Âge*, sous la dir. de GLENISSON (J.), Paris, CNRS, 2002, p. 165-199.

Par quels vecteurs cette influence a-t-elle pu se diffuser ? Des cahiers de modèles étaient mis à la disposition des artistes afin de les aiguiller dans leur travail : il s'agissait de répertoires cataloguant les différentes figurations courantes de divers motifs iconographiques⁴⁵. Les motifs qui y étaient consignés pouvaient être isolés (plusieurs types de tours, de portes, etc.) ou bien fournir directement l'ensemble du programme iconographique traditionnel : on sait que certains de ces cahiers de modèles mettaient à disposition les motifs attendus en fonction du type de manuscrit (on connaît le cas de cahiers fournissant le programme iconographique classique d'un livre d'heures⁴⁶, par exemple). On peut donc penser que les artistes disposaient, par l'intermédiaire de ces cahiers, de modèles de châteaux dont ils se servaient pour leurs œuvres (tout en sachant que, même pour l'établissement d'une nouveauté, il faut déjà avoir en tête une image de référence à partir de laquelle varier le trait). La proximité figurative entre le fol. 288 du ms. fr. 118 (LII) et le fol. 327 du ms. fr. 119 (LIII) tient certainement pour partie à l'utilisation de ces cahiers, puisque la construction de l'image, son organisation sont identiques, de même que les couleurs, les rendus du bâtiment ou des personnages, la figuration des éléments architecturaux tels que les toits, les tourelles ou les grilles de prisons qui sont identiques, également l'attention portée à l'environnement naturel ainsi que les teintes utilisées, rose pâle éclairci avec des reflets clairs pour les murs ou marron-bordeaux pour les habits. Ces deux miniatures sont issues du même atelier à la même époque, mais le rôle d'un tel cahier ne peut être établi définitivement.

Ils pouvaient aussi bien appartenir aux artistes eux-mêmes qu'être mis à leur disposition au sein d'un atelier⁴⁷. Or, on s'aperçoit parfois de franches divergences entre deux manuscrits pourtant issus d'un même atelier, et de datation proche : les mss. fr. 118, fr. 119 et fr. 120, qu'on présente comme issus du même atelier de production parisien au début du XVe (l'atelier dit « du Maître

⁴⁵*Ibid.*

⁴⁶TOUBERT (H.), « Formes et fonctions de l'enluminure », *Histoire de l'édition française*, sous la dir. de CHARTIER (R.) et MARTIN (H.-J.), p. 87-131.

⁴⁷*Ibid.*

des Cleres femmes ») présentent ici trois représentations très différentes. Si les ms. 118 et 119 montrent un château similaire (il y a plusieurs types d'architectures mais elles se ressemblent entre elles, par couples), le fol. 530 du ms. fr. 120 (LV) rompt assez franchement avec les autres, au moins en termes d'organisation générale. Les fols. 288 du ms. fr.118 (LII) et le fol. 327v du ms. fr. 119 (LIII) se ressemblent fortement, les fols. 188 du ms. fr. 188 (XLVI) et 42v du ms. fr. 119 (LIV) sont presque identiques, de même que les fols. 237v (XLVIII) et 253v (XLIX) du ms. fr. 118. Si les couleurs sont globalement les mêmes, l'architecture du château est bien différente. Malgré les influences et les modèles mis à disposition, il n'y a donc rien d'automatique et les variations figuratives possibles sont presque infinies. La très grande variété des architectures fait d'ailleurs tout l'attrait du ms. fr. 1460. Dans notre corpus, chaque manuscrit présente à peu près les mêmes châteaux, des bâtiments qui se ressemblent à peu près selon un principe qu'on peut appeler « de symétrisation »⁴⁸ : l'artiste choisit une forme qui lui paraît la plus simple, ou celle qui parle le mieux, et la reproduit à peu de choses près durant toute la mise en images ; c'est une sorte de standardisation, de mise en place de représentations stéréotypées⁴⁹.

Le rôle exact des cahiers de modèles étant assez difficile à établir en ce qui nous concerne, on retiendra surtout qu'ils sont un des vecteurs essentiels, sinon celui privilégié, de la diffusion des influences iconographiques, et qu'ils aident les artistes à emprunter des formes connues, traditionnelles et établies. Il permet aussi de fournir une base de départ aux artistes cherchant à varier les architectures et à utiliser une organisation nouvelle.

Afin d'avoir fait le tour de la question des emprunts et influences dans notre corpus, une dernière influence doit faire l'objet de notre attention : celle exercée par les livres de dévotion. Les ateliers de production laïcs, qui prennent au XIIe-XIIIe siècle le relais des *scriptoria* monastiques, produisent

48VILLAIN-GANDOSSI (C.), « Iconographie du navire médiéval », *Iconographie médiévale : image, texte, contexte*, sous la dir. de DUCHET-SUCHAUX (G.), Paris, Le Léopard d'or n°10, 1990, p.69.

49VANWIJNSBERGHE (D.), *op. cit.* p. 48-69. La très large diffusion de certains textes fait que leurs programmes iconographiques sont établis à l'avance à l'aide d'images « passe-partout », c'est-à-dire standardisées et récurrentes sous des formes quasiment identiques.

essentiellement des manuscrits profanes. Même lorsqu'au XIV^e siècle ces ateliers se sont spécialisés dans une production en langue vulgaire, ils maintiennent la copie de manuscrits religieux, qui restent la base du commerce des livres⁵⁰. Ceci peut expliquer certaines ressemblances entre différents motifs présents dans notre corpus. On notera par exemple une certaine similitude entre le fol. 415 du ms. Ars. 3479 (XXVIII), le fol. 260v du ms. fr. 118 (LI), le fol. 57v du ms. fr. 1460 (LXXVI) et ce que l'on peut trouver dans l'iconographie de Saint Georges terrassant le dragon à la même époque⁵¹. La longue diagonale qui vient frapper un ennemi courbé en signe de défaillance et de soumission, l'élan du cheval et le mouvement général des scènes qui portent immédiatement l'attention sur l'ennemi vaincu, la manière de représenter le cavalier solidement appuyé sur sa monture et tenant fermement la lance, sont des points sur lesquels on peut relever une certaine parenté d'une image à l'autre. Quelles images ont influencé les autres, on ne saurait répondre ici. Mais il se peut que la continuité de la production de manuscrits religieux, compte tenu aussi de l'immense succès iconographique de l'épisode de Saint Georges et du dragon, ait influencée fortement ces représentations de duels que nous trouvons dans notre corpus. Dans le même ordre d'idées, la construction de la scène et la position du corps d'Hector des Mares devant l'Étroite Marche dans le ms. Ars. 3479 (fol. 523, XXIX) n'est pas non plus sans évoquer les représentations du roi David en prière, thème que l'on peut retrouver dans plusieurs livres d'Heures du XV^e⁵². Les ateliers laïcs ont donc continué de copier et enluminer des manuscrits destinés à une clientèle cléricale mais aussi laïque, cherchant à acquérir des ouvrages de dévotion⁵³. Cette continuité se retrouve dans quelques-uns de nos manuscrits, marquant une influence qui

50TOUBERT (H.), *op. cit.* « Formes et fonctions... », p. 130-131.

51On peut se référer, pour exemple, aux deux œuvres de Paolo Ucello au XV^e siècle (Saint Georges et le dragon, 1470, Londres, National Gallery et une autre peinture de 1440, conservée au Musée Jacquemart André de Paris). Voir annexe « Influences de l'iconographie religieuse ? », p. 205.

52Paris, Bibliothèque Mazarine, mss. 0479, f. 065, et Faralicq 05, f. 091, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1277 f. 074. Voir annexe « « Influences de l'iconographie religieuse ? », p. 205.

53D. VANWIJNSBERGHE, *op. cit.*

rappelle aussi que la production de livres profanes aux XIVe et XVe siècles n'entend pas celle des livres pieux.

Les emprunts et influences sont donc multiples. Ils révèlent tout autant des méthodes de travail que des mobilités culturelles entre deux régions qu'on pourrait imaginer hermétiques, l'une étant identitairement (et politiquement) flamande et sous influence d'artistes plus septentrionaux (notamment venus de Bruges ou d'Anvers). C'est essentiellement la cour de Bourgogne qui rapproche en ce sens Paris et la Flandre. Les influences passent par les contacts qui se nouent, et nos images sont parfois le fruit de ces rencontres. Elles disent une tradition iconographique reprise ou transformée, des codes établis et des transgressions qui font du château un motif changeant, toujours en mouvement d'un point de vue figuratif, mais pourtant solidement attaché à certains éléments remarquables.



Fig. 6 : Paris, BNF, Ms. Français 118, fol. 288

Gauvain prisonnier de Caradoc le Grant, *Lancelot du Lac*, Paris, début XVe (atelier du maître des cleres femmes)



Fig. 7 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 91

Château du « bos d'Allensson », *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille



Fig. 8 : Paris, BNF, Ms. Français 118, fol. 327
Lancelot et Guenièvre à Gaihom, *Lancelot du Lac*, début XVe, Paris (atelier du maître des cleres femmes = CF).



Fig 9 : Paris, BNF, Ms. Français 1455, fol. 112v.
Meliasin emprisonné à Biaurepaire, *Cléomades*, 1er quart XIVe, Paris

II/Ambigüités figuratives

Nous avons jusqu'ici retracé l'émergence d'un motif iconographique. Nous avons vu comment il apparaissait, comment-il se transformait au cours du XIVe siècle pour s'enrichir symboliquement, en acceptant la perspective. Les influences et les reprises qui ponctuent cette élaboration nous rappellent les contacts entre deux régions prolifiques du point de vue du livre manuscrit. Le château émerge donc du XIVe siècle avec des traditions solides, des codes établis. Pourtant, lorsqu'on quitte les considérations générales pour s'intéresser de plus près aux réalités textuelles, il n'en est pas moins un motif ambigu et souvent difficile à cerner.

Le château-Palais

La difficulté à distinguer clairement châteaux et palais dans les images de notre corpus constitue la première ambigüité figurative de ces miniatures. À noter cependant que celle-ci concerne essentiellement les représentations du XVe siècle, et que pour ce qui suit nous nous appuyons presque exclusivement sur le ms. fr. 1460 : d'autres ambigüités apparaissent dans le reste du corpus, qui seront traitées par la suite.

D'où nait cette ambigüité ? Le ms. fr. 1460 présente de nombreuses scènes d'intérieur qui ont pour cadre, à première vue, le château. Le fol. 5 (LX) nous paraît être une scène particulièrement parlante en la matière : les personnages sont situés dans une salle dont le contour est constitué d'éléments architecturaux associés normalement au château ; grosses tours, crénelage, herse. On peut observer les mêmes éléments sur d'autres folios, comme aux fols. 53 (LXXIV), 66v (LXXXIII), 76 (LXXXVIII). Ce dernier folio justement, comparé au fol. 5 que nous avons déjà cité, présente les mêmes traits qu'on vient de définir (tours, créneaux) : pourtant le texte les distingue en parlant pour l'un de palais (fol. 5) et de château pour l'autre (folio 76) :

[215] Qui tantost le fist mander par son prevost Huon
[216] Ou Pallaiz le menerent en Grant contrissïon (*regret*)

et, pour le folio 76, où l'usurpateur Driamadan savoure sa réussite :

[4069] Et Driamadas est entrés en ung joly castel.

Un regard encore sur le fol. 88 (LXXXIX), dont la construction est presque identique à celle du folio 76, et qui est un palais :

[4623] Et Garin s'en alla vers le pallas plainier (*immense, riche*)

[4652] Ou pallas est montéz contremont le planquier

[4655] Asséz viennent de gens ou pallas petyer (*faire pétition*).

On peut constater d'une part une sorte de code iconographique du palais, représenté entre deux tours et encadré de créneaux dont émergent des pignons en arrière-plan, et d'autre part que la proximité figurative entre château et palais n'empêche pas une distinction de sens. Nous avons donc des représentations ressemblantes, mais qui ne figurent pas la même chose : le texte distingue clairement le palais du château, alors que dans les images la séparation est moins nette. Si l'on se réfère au texte, le nombre de folios dont la scène est clairement identifiée comme se déroulant au château est similaire à celui dont les scènes se déroulent au palais : neuf folios représentent ce que le texte définit comme des palais, huit folios des châteaux⁵⁴. Cette répartition équilibrée complique la lecture et brouille les différences entre les représentations.

Pourtant, si dans les images une proximité apparaît, le château et le palais ne recouvrent pas la même réalité historique. Il faut distinguer clairement

⁵⁴Ne sont comptabilisés dans ce calcul que les folios clairement identifiés par le texte : d'autres figurent certainement palais et châteaux, mais le texte ne confirme pas. Voir catalogue, à partir de p. LVIII.

le château du palais : celui-ci est une demeure princière ou royale, là où vit un roi, un duc ou un comte, alors que celui-là est la demeure d'un seigneur plus modeste. Il faut certes être riche pour se faire construire un château, mais le palais est réservé à la plus haute sphère de la société médiévale, selon une logique où la fonction de résidence l'emporte : la fonction militaire reste essentielle pour le château, alors qu'elle est moindre pour le palais :

« Depuis le Moyen-Âge, il [le château] a été parfois confondu avec le palais, mais il faut l'en distinguer soigneusement dans l'histoire de la réalité et du mythe. Le palais a deux caractéristiques particulières qui l'éloignent du château fort. D'abord, c'est essentiellement une demeure royale ou au moins princière, alors que le château fort est celui d'un simple seigneur même si les rois ont pu en tant que seigneurs construire des châteaux forts, et des deux fonctions essentielles du château, la fonction militaire et la fonction résidentielle, c'est principalement la seconde qui l'emporte dans le palais, alors que c'est la première qui caractérise le château fort⁵⁵ ».

Il semble donc qu'il faille comprendre le palais comme un lieu où vivent les grands suzerains, comtes ou ducs, et que le château soit plutôt réduit à une fonction défensive ou militaire. Le palais est plus axé sur la fonction résidentielle que le château. On constate effectivement que, dans nos images, les représentations associées au mot « palais » figurent toutes des personnages de haut rang : rois, ducs ou sénéchaux. En ce qui concerne le manuscrit des *Enfances Garin*, les fols. 5 (LX), 23 (LXIV), 25v (LXVI), 33 (LXVIII), 65 (LXXXII, fig. 10), 66v (LXXXIII), 72 (LXXXVI), 73 (LXXXVII) et 88 (LXXXIX) présentent tour à tour le duc d'Aquitaine Savary, son sénéchal Gaudin, le roi de Sézille Aïmer, ou l'usurpateur du duché d'Aquitaine, Driamadan. La fonction essentielle attachée au palais semble donc être effectivement celle du pouvoir, puisque palais et grands suzerains vont ensemble dans ce corpus⁵⁶. Nos représentations confirment donc ce que nous admettions tout à l'heure : le palais est une demeure princière, le lieu où

55LE GOFF (J.), *op. cit. Héros et merveilles...*, p. 58.

56Il faut rappeler que cette observation se base uniquement sur les folios où sont identifiés clairement châteaux et palais : lorsque le palais est identifié, il va avec la haute noblesse.

s'exerce le pouvoir du grand seigneur, du suzerain. Les neuf folios dont nous parlions tout à l'heure, identifiant clairement un palais par le texte, sont ainsi tous liés à un personnage de la très haute aristocratie.

Autre trait distinctif repérable : les folios identifiés par le texte comme représentant des châteaux semblent figurer uniquement des scènes d'extérieur. Des huit folios que nous avons comptés, deux ne sont pas très clairs : les six autres sont exclusivement des scènes d'extérieur⁵⁷. Les fols. 36v (LXX) et 40 (LXXI) figurent un tournoi qui se déroule au pied du château, le folio 14v (LXII) l'assaut par les Lombards (le roi de Pavie entre en guerre contre le duché d'Aquitaine) du château Aquitain de Rochemont ; même le fol. 28 (LXVII), qui semble pourtant se dérouler à l'intérieur des murs, présente une scène courtoise en extérieur (on est dans le jardin). Le château semble donc garder un aspect austère, fermé, distant. On le voit de loin, on n'entre pas dans ses murs, on ne voit que ce qui se passe à ses pieds et non dans ses salles. Lorsqu'on veut représenter une scène où interviennent de hauts personnages, on choisit le palais pour cadre ; pour le reste, on montre le château d'extérieur. On comprend donc que dans une certaine mesure, les artistes ou les commanditaires choisissent ce qu'ils vont représenter en fonction de la scène qu'ils veulent illustrer, et du sens qu'ils veulent lui donner. Pour autant, si le texte de notre manuscrit nous aide à éclaircir ce point, il ne suffit pas à lever les ambiguïtés de nos images. J. Le Goff, après avoir défini clairement les deux termes châteaux et palais, reconnaît à demi-mot la complexité de lecture qui nous occupe : « *Quand les papes au XIVe siècle quittent Rome pour s'installer à Avignon, ils y font construire un des plus spectaculaires châteaux forts, résidence qui malgré son appellation de palais des Papes reste davantage une forteresse* ⁵⁸ ». Château, résidence, palais et forteresse se mélangent.

57Voir catalogue, p. LXII, LXVII, LXX, LXXI, XCII et XCIII. Les fols. 33 (LXVIII) et 43v (LXXII), sont des scènes d'intérieur. Le fol. 33v est accompagné des deux termes, « chastel » et « pallais » : on reviendra sur ce cas dans la suite du développement de cette partie ; le texte accompagnant le folio 43v parle d'un château dont on sort [2359 : Du chastel s'est yssu et sy s'achemina], mais on comprend mal le lien avec l'image.

58LE GOFF (J.), *op. cit. Héros et merveilles...* p. 63.

L'ambiguïté n'est donc pas levée, et elle se maintient dans la réalité même, puisqu'on peine à définir clairement s'il s'agit d'un palais ou d'un château.

Le lexique utilisé ne nous aide pas vraiment non plus. Les palais sont désignés tour à tour comme luisants, prestigieux ou riches et immenses, lorsque les châteaux sont plutôt décrits comme des lieux de confort⁵⁹. Les qualités qui s'appliquent au palais semblent donc varier légèrement de celles s'appliquant aux châteaux. Mais, la manière de les qualifier n'étant pas non plus significativement différente, et les cas trop peu nombreux dans notre corpus pour pouvoir conclure pertinemment, on peut penser que ces deux lieux répondent globalement aux mêmes attentes, incarnent les mêmes aspirations : ils sont des lieux de confort, des lieux agréables, des lieux de prestige aussi et qui doivent dégager une certaine beauté, une certaine grâce, exhiber une supériorité. Ils incarnent en quelque sorte la puissance du seigneur, la font rayonner. Aucune distinction fondamentale n'apparaît cependant au travers de ces adjectifs qui accompagnent les palais et les châteaux, qui semblent donc liés dans cette ambition de prestige.

Palais et châteaux semblent donc très proches en termes de sens, bien que distingués dans les mots comme dans les images. Or, une des fonctions essentielles des châteaux reste la fonction défensive, la préoccupation de fortification. Le palais semble très éloigné de cette conception défensive, il se focalise sur la résidence et le confort. Pourtant, cette étanchéité n'est pas si simple qu'elle y paraît.

Dans son étude sur l'architecture des palais dans les chansons de geste, A. Labbé effectue un rapprochement symbolique entre le palais et le château⁶⁰. Sa réflexion s'organise autour de deux axes : d'abord que le palais peut servir à désigner, par réduction, une partie du château, puis que la perspective de protection n'est pas aussi éloignée du palais qu'on pourrait le penser.

59« Palais luisant » au fol. 65 (LXXXII), « palais de renom » au fol. 66v (LXXXIII), « palais plénier » au fol. 88 (LXXXIX) ; « Rochemont le plaisant » au fol. 14v (LXII), « un joly chastel » au fol. 76 (LXXXVIII).

60LABBE (A.), *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste*, Paris-Genève, Slatkine, 1987, particulièrement p. 201 et p. 263.

Il base son étude sur la chanson de *La Prise d'Orange*, geste qui fait aussi partie du cycle de Garin de Monglane (appelé aussi cycle de Guillaume d'Orange, surnommé ainsi parce qu'il conquiert la ville d'Orange sur les Sarrasins)⁶¹. En étant très attentif au vocabulaire et à son utilisation, il conclut que le terme « salle » sert à désigner symboliquement le palais tout entier, et qu'à son tour le palais doit être entendu comme faisant partie du château. Il appelle cette forme de réduction symbolique le « principe d'identification du palais à la salle »⁶². La salle se trouve donc être une manière de désigner l'aula castrale, grande salle où le châtelain reçoit les messagers, les ambassades, les vassaux, là où il donne ses banquets et qu'il rend la justice⁶³. La salle (ou aula, donc) et le palais sont symboliquement liés par la notion de prestige qui leur est inhérente : l'aula est le lieu où se manifeste pour le visiteur la puissance du seigneur, de par ses dimensions et sa décoration, l'impression d'espace et de grandeur qu'elle dégage. De la même manière, le terme « palais » peut également renvoyer à une partie du château, celle où le châtelain reçoit, par exemple, puisque dans ce cas elle désignera ce qui fait le rayonnement de la puissance : symboliquement, on parlera de « palais » lorsque l'action se situera dans les lieux « publics » du château, là où la fonction démonstrative prend le pas sur la défense. On comprend bien en quoi la salle, l'aula, tient ici une place importante en termes de sens : elle renvoie, par l'intermédiaire du mot « salle », au palais qui lui-même désigne par réduction symbolique les fonctions ostentatoires du château.

Peut-on retrouver cette réduction symbolique dans notre corpus ? Seul le ms. fr. 1460 y présente cette distinction palais/château dans le texte⁶⁴. Le fol. 33 (LXVIII) figure une scène d'intérieur où l'on danse avant un tournoi. Les personnages se situent dans une grande salle très décorée, vaste et éclairée par une fenêtre, pleine de vie et de festivités : on retrouve ici le cadre aulique,

⁶¹ZINK (M.), *Littérature française du Moyen-Âge*, Paris, PUF, 2004, p. 77. Cette chanson est datée de la fin du XIIe siècle ou du début du XIIIe siècle, bien avant la composition des *Enfances Garin*. On cherche moins ici à appliquer strictement les théories qu'à savoir si l'on peut les prolonger pour éclairer notre cas.

⁶²LABBE (A.), *op. cit.* p.201 et suivantes.

⁶³MESQUI (J.), *Les châteaux forts : de la guerre à la paix*, Paris, Gallimard, 1995, p.81 à 89.

c'est-à-dire une grande salle dans un château, vaste et centrale, où le châtelain donne réception (l'*aula*). Le texte illustré par cette image utilise distinctement « pallais » et « chastel » en deux vers quasi successifs :

[1708] Lors entra ou chastel sans point de detryer

[1710] Ou pallais sont entré ou eubt maint chevallier

On rentre donc dans le château, puis dans le palais : on trouve ici une clé de compréhension de l'ambigüité château/palais : le palais, figuré sous les traits de la grande salle, est symboliquement une partie du château, celle où la fonction défensive laisse place aux autres fonctions castrales (prestige, faste, rayonnement, etc.). Dans le fol. 33 du ms. fr. 1460, seule la salle est représentée, elle est désignée comme le palais mais n'est qu'une partie du château puisqu'on entre d'abord au château (« entre ou chastel ») avant de se rendre au palais : se rendre au palais, expression abondamment utilisée dans ce manuscrit⁶⁵, symbolise donc en fait l'entrée dans la grande salle du château. D'un point de vue figuratif, ceci pourrait expliquer l'apparente difficulté de lecture : la présence de créneaux, de grosses tours et parfois aussi d'archères ou de fenêtres de prison figurent le château au sein duquel on montre le palais, c'est-à-dire la salle aulique. Il faut alors comprendre le palais comme une réduction symbolique du château, réduction qui écarte les aspects défensifs pour souligner les autres fonctions du château. L'apposition d'un cadre castral, défensif, à un lieu désigné comme un palais rappelle que celui-ci n'est qu'une partie de celui-là.

64 Nous n'avons pas pu lire l'intégralité des manuscrits qui composent le corpus ici présenté. Nous avons lu entièrement le ms. fr. 1460, ce qui nous permet de discuter ce point, mais la comparaison avec les autres représentations est impossible car nous n'avons pas pu tout lire. Si on se fie aux rubriques qui accompagnent parfois les images du reste du corpus, il s'agit bien de châteaux désignés comme tels (chastels, chasteau etc.).

65 « Ou pallaiz le menerent en grant contriission » (v. 216), « ou pallais sont entré » (v.1710), « Et son pallais monta le roy » (v.3509), « Ou pallas est montéz » (v. 4652) etc.

Si le palais est une partie du château, une partie qui souligne les aspects démonstratifs et non plus la protection, cette dernière n'est pas pour autant si éloignée du palais. En suivant le raisonnement d'A. Labbé, on peut également ajouter que la préoccupation défensive n'est pas complètement absente du palais : « *L'aspect spécifiquement palatin se trouve sensiblement minoré au profit d'une image de type castral au caractère défensif nettement marqué [...]. En fait, l'idée de palais associe étroitement éléments de fortification et cadre aulique* »⁶⁶. Palais et châteaux ne sont donc pas contraires et, si le palais représente une partie prestigieuse du château, on ne peut pas séparer hermétiquement les deux notions : puisque nous avons démontré qu'en ce qui nous concerne le palais appartient à l'ensemble castral, il est logique que l'aspect défensif ne soit pas très loin. C'est ce qu'on voit également avec la persistance des créneaux et des éléments défensifs autour des scènes palatines de notre corpus : le château a plusieurs fonctions et, à partir du XIV^e siècle, il passe globalement d'une fonction essentiellement défensive à une fonction résidentielle ⁶⁷, mais toutes ces fonctions se rejoignent et cohabitent bien avant déjà, pour faire du château un symbole beaucoup plus riche qu'un simple rempart défensif :

*« Cet illogisme apparent permet en fait de percevoir plus clairement la nature du rapport qui unit les deux termes opposés-associés : fortification et salle palatine sont rapprochées dans toutes les formules [...] en tant que lieux où s'incarne de façon spécifique les fonctions royales majeures, le rempart ou la tour correspondant à la fonction guerrière, tandis que le rayonnement de la salle-palais se confond avec celui de la sagesse royale, qui préside au conseil, à l'audience, à la justice »*⁶⁸.

L'ambiguïté apparente entre châteaux et palais semble donc s'éclaircir : le palais désigne par réduction une partie de l'ensemble du château, partie dont

⁶⁶LABBE (A.), *op. cit.* p. 259.

⁶⁷MESQUI (J.), *Châteaux et enceintes de la France médiévale : de la défense à la résidence*, Paris, Editions Picard, 2013.

⁶⁸LABBE (A.), *op. cit.* p. 263.

la symbolique renvoie à la fonction sociale, la fonction de prestige. Même lorsqu'on représente un palais, on l'insère dans un cadre figuratif qui reste celui du château, avec le rappel de sa fonction défensive par les éléments architecturaux essentiels du château : créneaux, tours, archères, herses, prisons parfois. La difficulté de lecture vient de là, mais il est probable qu'elle ne trouble que le public moderne et pas le lecteur médiéval : celui-ci, certainement plus au fait que nous des codes iconographiques, parvenait certainement sans trop de difficulté à distinguer les petits détails symboliques qui font un palais, un château, et qu'il nous faut chercher avec lenteur. Nous voyons aujourd'hui une complexité là où le symbolisme médiéval avait manifestement su exprimer dans ses images le sens qu'il donnait au château : un lieu multiple, un carrefour de fonctions diverses à qui les artistes médiévaux surent trouver une place logique.



Fig. 10 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 65
Inquiétude à Pavie, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille



Fig. 11 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 76
Driamadan et Yvoir à Rochefort, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille

Château-ville

Nous n'en avons pourtant pas encore fini avec les ambiguïtés figuratives du château. Si le palais semble se distinguer clairement du château, bien que leurs sens restent étroitement liés, il semble y avoir une réelle ambivalence dans la représentation entre châteaux et villes. S'il nous est à présent possible de déterminer relativement rapidement si on a affaire à un château ou à un palais, il n'est pas aussi simple de savoir si l'on est face à une ville ou face à un château.

Le ms. fr. 1460 fournit encore de belles illustrations de ce problème : les fols. 7 (LXI) et 14v (LXII) répondent à une organisation similaire, et les traits des deux bâtiments sont très proches. Lorsqu'on regarde de plus près le texte qui les accompagne, on apprend cependant qu'il s'agit d'un château pour le fol. 14 et d'une ville pour le fol. 7 : différenciation qui, à la lecture des deux images, ne saute pas vraiment aux yeux. Au vers 344, qui sert de base à la décoration du fol. 7, on peut déterminer qu'il s'agit là d'une représentation de ville :

[344] À l'issir de la ville fu grande la cryee,

[345] Et la dame en yssy dollente (*affligée*) et esplouree (*éplorée*)

Le phylactère du même folio confirme que l'action représentée est la fuite de Flore, qui s'en va chassée d'Aquitaine (qui d'ailleurs est ambivalente aussi, puisqu'Aquitaine désigne tour à tour dans le manuscrit une ville et une région) :

« Comment la dame se part d'Acquitaine a Grant annoy (*ennui, tristesse*) par la trayson de Ostrisse la faulse sorchiere ».

Au fol. 14v, très ressemblant au fol. 7, on apprend que cette image est la représentation d'un château : le phylactère suffit encore à confirmer ;

« Comment le roy de Pavie fait assaillir le chasteau de Rochemont qui est au duc d'Acquaine pour vengier sa fille [...] ».

Ces deux images sont donc particulièrement troublantes, car elles se ressemblent fortement d'un point de vue figuratif mais représentent deux éléments que le texte distingue. Le fol. 35v (LXIX) est très ambigu, mais il doit normalement figurer lui aussi un château : la scène est censée se dérouler pendant les préparatifs de la fête qui précède un tournoi, le texte décrit les trois personnages comme étant en train de participer à cette fête. Or ce n'est pas du tout ce que l'artiste a choisi de représenter : seule la discussion entre les trois personnages, qui est effectivement le cœur de l'action, est montrée ; à l'arrière-plan on a rajouté le château où se déroulera le tournoi. La lecture de cette image est compliquée par l'écart qui la sépare du texte, mais c'est bien le château qui fournit le cadre à cette scène⁶⁹, c'est donc certainement lui qu'on a voulu représenter en arrière-plan. Mais sans l'apport du texte, comment savoir qu'il s'agit bien d'un château ? Le reste de notre corpus n'est pas étranger à cette ambiguïté. Le fol. 210v du ms. fr. 335 (XXVI) fournit notamment un bel exemple : derrière les murs et la porte, on distingue des bâtiments qui peuvent parfaitement être ceux d'une ville. Le fol. 442 du ms. Ars. 3479 (XXX) présente un aspect beaucoup plus austère (on pourrait dire « castral ») mais l'irrégularité des murs, les grandes baies dans la tour de droite et les deux portes font plus facilement penser à une cité.

L'exemple le plus parlant reste néanmoins le fol. 237v du ms. fr. 118 (XLVIII), même si l'image semble assez clairement figurer un château. Le texte accompagnant l'image indique que le château et la ville se trouvent complètement brouillés⁷⁰. Hector arrive au château de l'Étroite Marche et s'y trouve prisonnier : il tente de trouver une issue ; on trouve, dans le même

⁶⁹L'image suivante, le fol. 36v (LXX), montre le tournoi en plein déroulement : au fol. 35v on est dans les préparatifs, au fol. 36v on est dans l'action. Il serait a priori illogique de considérer que les préparatifs se tiennent dans un lieu différent du tournoi, surtout que nous sommes ici dans une littérature qui ne semble pas s'embarrasser de ce genre de complications.

⁷⁰Voir annexe « Transcription du fol. 237v du ms. fr. 118 », p. 199.

enchaînement narratif, des rues (« les rues et aussi tost comme les gens »), un château (« ...il maudit moult estortement les gens et le chastel », «...si le convenra ennuyt hebergier en ce chastel », « dedans chastel », « lonneur et la droiture de ce chastel »), des maisons de vilains (« ...si aconsuy le vilain aincois qu'il fust entrés en la maison »)⁷¹. La ville et le château semblent donc deux éléments très proches, presque interchangeable. Comment alors peut-on expliquer cette proximité ?

La compréhension est d'abord compliquée par la présence de nombreux pignons en arrière-plan des murs d'enceinte. On pourrait multiplier les exemples à profusion, mais le fol. 242 du ms. fr. 100 (XLII, fig. 13), le fol. 40 (LXXI) du ms. fr. 1460 et le fol. 210v du ms. fr. 335 (XXVI) serviront d'illustration représentative du reste du corpus : il est impossible de savoir si ces façades symbolisent des maisons (dans le cas d'une ville) ou bien des bâtiments spécifiques aux châteaux. On sait effectivement que l'organisation castrale prévoyait l'établissement de plusieurs bâtiments à l'intérieur de l'enceinte : bien qu'il persiste parfois le donjon n'est plus systématique à partir du XIIIe siècle, remplacé par un ensemble de bâtiments destinés à héberger les officiers, la garnison, on y trouve également les écuries et parfois une chapelle⁷². La présence de ces façades ne peut donc suffire à identifier une ville et exclure le château. Dans un extrait de la *Première Continuation du Conte du Graal*, présenté par C. Blons-Pierre, on peut lire les vers suivants :

Ne vuel (*veux*) deviser (*deviser, parler de*) la façon
Del castel, car anis (*ennui*) seroit (*serait*)
Qui trestot vos deviseroit.
Mais des biaux (*beaux*) murs et des maisons,
Des hautes tors, de fors dongons,
Ni vit onques nus hom sen per
En terre u il poïst (*verbe pouvoir*) aller⁷³

⁷¹Voir la transcription complète du folio en annexe, p. 194.

⁷²CHATELAIN (A.), *Châteaux forts, images de pierre des guerres médiévales*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 32.

Même les représentations plus anciennes, notamment le fol. 210 du ms. fr. 105 (IX), sont associées à ces pignons et conservent donc une ambiguïté. Ces éléments, bien qu'ils troublent fortement notre compréhension des images, ne peuvent donc pas nous permettre d'exclure le château pour autant. D'autant que l'on sait aussi que le château peut parfois faire partie de la ville, occuper une partie généralement surélevée de son espace ou que, plus encore, il peut faire partie directement de l'enceinte de la ville⁷⁴. Ces éléments ne nous seront donc d'aucun secours pour déterminer la place du château face à la ville.

D'une manière générale, la difficulté de lecture peut être aussi l'expression d'une relative pauvreté du langage iconographique par rapport aux textes. Il était certainement plus facile aux scribes de distinguer dans les mots villes et châteaux qu'aux artistes qui leurs succédaient dans le travail. Certaines nuances peuvent s'appuyer sur la polysémie des mots, mais ne pas trouver d'expression iconographique. Ainsi l'artiste du ms. fr. 1460 a-t-il du mal à transcrire lisiblement les enchainements narratifs qui font passer de la ville au château. De même, l'ambiguïté du terme « Aquitaine » dans ce manuscrit pourrait également venir de là : on a souligné l'ambivalence de ce terme qui revient souvent pour désigner une région, une ville, un palais. Cet écart dans la richesse d'expression entre les mots et les images est résumé par H. Toubert : « *D'une manière générale cependant, la correspondance de l'image au texte est souvent floue*⁷⁵ ». Si le langage iconographique ne trouve pas toujours les moyens d'exprimer la même richesse sémantique que les mots, il peut également avoir quelques difficultés à traduire des nuances en images ; là se trouve peut-être une explication de l'ambiguïté château-ville.

Il semble d'autre part que la distinction soit plus cohérente entre palais et châteaux qu'entre villes et châteaux : il se dégage de la première relation une

73BLONS-PIERRE (C.), « Le château à la croisée des voies littéraires », *Le château : à la croisée des voies, à la croisée des temps*, Actes du colloque de Rambures les 16-18 juin 2000, sous la dir. de PASTRE (J. M.), Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2001, p. 43-58, précisément p. 45.

74HECK (C.), *Histoire de l'art : Moyen-Âge, chrétienté et Islam*, Paris, Flammarion, 1996, p. 424-436. On peut citer par exemple le château de Carcassonne, qui est intégré à l'enceinte urbaine.

75TOUBERT (H.), *op. cit. Formes et fonctions...*, p. 102.

certaine logique qui se retrouve et se justifie, en théorie comme dans les images ; mais cette logique paraît dans le cas des villes beaucoup moins lisible. La ville est en effet ici très souvent ramenée à une fonction défensive, puisqu'on met toujours l'accent sur les éléments architecturaux liés au château : dans le fol. 7 du ms. fr. 1460 que nous avons déjà prit en exemple, le texte parle d'une ville mais l'artiste insiste sur les éléments défensifs ; créneaux et tours crénelées, archères de différentes sortes, quelques bâtiments à peine émergent de la cour centrale. Même le fol. 210v du ms. fr. 335 insiste essentiellement sur la hauteur des murs, leur solidité apparente. Les murailles sont l'expression de cette fonction défensive, protectrice, associée aux représentations de la ville.

Dans le même ordre d'idées, on peut s'appuyer sur deux articles de R. Alcoy, dans lesquels elle met en parallèle les représentations iconographiques des châteaux et celles des villes : « *Tout au long du Moyen-Âge, et dans presque tous les domaines artistiques, on met en avant le caractère défensif de la ville et on la rapproche du château* ⁷⁶ ». La proximité entre le château et la ville semble donc être beaucoup plus grande qu'entre palais et châteaux. La ville semble ainsi être un thème iconographique en quelque sorte subordonné à d'autres : on lui attribue ici une fonction qui la rapproche étroitement du château, et les artistes ne semblent pas faire grand cas de la différence entre les deux. Tout se passe comme si, dans ce corpus, le château était le « thème fort » qui occultait les particularités qu'on aurait pu donner aux villes. La ville ne constitue pas ici un thème iconographique très développé, certainement parce que nous avons des manuscrits qui relatent des aventures chevaleresques auxquelles le château fournit un cadre idéal, et qu'il n'était dans ce contexte pas nécessaire de développer plus que cela les représentations des villes. D'autre part, la ville fortifiée est comme une représentation des châteaux : « *...le traitement plastique du château et ses multiples variantes iconographiques, qui*

76ALCOY (R.), articles « Châteaux » et « Villes », *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, sous la dir. de BARRAL I ALTET (X.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

*dessinent un panorama varié, depuis les maisons fortes isolées jusqu'à la ville fortifiée reconnaissable à ses murailles*⁷⁷ ».

Il faut donc chercher à comprendre les mécanismes de rapprochement des deux éléments plutôt que de chercher à les distinguer. Mais cette réflexion serait incomplète si on n'y intégrait pas les acquis de la discussion sur l'ambigüité château-palais.

Symboliquement, la ville est ici intimement liée à une fonction de défense. Le palais quant à lui représente une partie plus allégorique du château, une partie où le prestige et l'ostentation prennent le pas sur la protection. C'est avec ces deux éléments qu'il est possible de confondre le château. Mais, si la relation palais-château paraît logique après éclaircissement, la relation ville-château continue de poser problème. C'est peut-être qu'il faut considérer ces trois éléments ensemble dans leur symbolique, et non pas dans des relations séparées. Les trois termes sont réunis dans une perspective de protection : l'illogisme apparent, pour nous, dans leur utilisation ramène à une symbolique commune qui est celle de lieux où on peut se réfugier. On peut s'abriter derrière les murs d'une ville comme derrière les remparts du château, car il s'agit de deux lieux de puissance et de sagesse ; la salle palatine vient rappeler cette fonction de conseil, elle est le lieu où l'on va se plaindre, discuter de politique ou demander de l'aide, c'est d'elle que viennent les décisions. Ces trois mots sont mêlés dans l'incarnation de la puissance seigneuriale comme des lieux de protection et de domination. De l'ambigüité de leur utilisation ressort en fait leur symbolique, le sens qui leur était attaché au Moyen-Âge. C'est à cette réflexion qu'aboutit A. Labbé⁷⁸, conclusion qui nous permet de mieux comprendre une ambigüité complexe à déchiffrer.

Le château, le palais et la ville sont donc à relier dans une perspective symbolique de protection, de domination, de puissance et de prestige. Leur

⁷⁷*Ibid*, p. 185.

⁷⁸LABBE (A.), *op. cit.* p. 263.

sens a parfois du mal à trouver sa place dans l'iconographie, du moins la logique n'apparaît pas immédiatement au public moderne. La transposition du texte à l'image révèle parfois une différence dans l'expression des nuances, un déséquilibre entre la richesse des mots et les capacités du langage figuratif. On a parfois l'impression que l'utilisation est arbitraire, qu'on a choisi de représenter tel élément mais qu'il aurait tout aussi bien pu en être autrement. Mais lorsque, partant du constat de ces ambiguïtés, on prend de la hauteur, on voit se dessiner le sens que le symbolisme médiéval donne à ces lieux. Comme si l'ambiguïté était une première étape, celle qui une fois franchie donne accès au sens du symbole. Comme si l'ambiguïté faisait aussi partie du symbole.



Fig. 13 : Paris, BNF, Ms. Français 100, fol. 242.

Combat de Tristan, Dinadam et de Palamède, Gaharié, Paris, 1er quart XVe.



Fig. 14 : Paris, BNF, Arsenal 3479, fol. 442

Combat de Lancelot et des automates, *Histoire du Saint-Graal*, 1405, Paris.



Fig. 15 : Paris, BNF, Ms. Français 335, fol. 210v
 Combat d'Uterpandragon et d'Argan, *Tristan de Léonois*, 1399, Paris.



Fig. 16 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 14v
 « Comment le roy de Pavie fait assaillir le chasteau de Rochemont qui est au duc d'Acquaine pour vengier sa fille qui par los (?) duc est renvoyée et sont les gens du roy en gise de diable. »
 (Phylactère), *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille.

III/ Divertissement, culture et ambiguïtés

Les deux études de cas que nous venons d'aborder nous permettent de mettre à jour des logiques symboliques entre différents éléments, d'éclairer leur sens. Mais au-delà des cas particuliers le lecteur moderne se trouve face à d'autres zones d'ombres, peut-être moins apparentes de prime abord, mais qui relèvent d'une culture du divertissement et interrogent la connaissance historique aux XIVe et XVe siècles.

Est-on obligé de représenter un château ?⁷⁹

Le château apparaît effectivement à plusieurs reprises dans notre corpus sans que les textes ne l'exigent. On peut alors se demander ce qui a pu pousser les artistes à figurer un château là où rien n'indique explicitement sa présence.

On constate effectivement une certaine liberté prise par les imagiers aux dépens des textes. Il y a d'abord le fol. 35v du ms. fr. 1460 (LXIX), représentant les trois frères (Anthiaume, Guérin et Garin) en discussion avant un tournoi, et qui s'écarte totalement du texte pour imposer sa propre lecture : le texte place la discussion dans le château où se prépare le tournoi, il présente les personnages en train de participer aux festivités qui précèdent les joutes ;

[1884] La vinrent les trois freres la feste regarder.

Or ce n'est pas du tout ce que l'image nous montre : le cœur de la situation, c'est-à-dire la discussion, est souligné et c'est sur elle que l'artiste a voulu mettre l'accent ; ils ne participent pas à la fête mais sont dehors, comme perdus

⁷⁹Cette réflexion aurait mérité un examen attentif de tous les textes qui accompagnent les images de ce corpus. Pour les manuscrits dont je n'ai pas pu lire le texte entier, j'ai cherché d'autres représentations des mêmes sujets, dans d'autres exemplaires des romans concernés, afin de comparer les mises en image. Par exemple, le combat de Bohort l'Essillié et de Malduit est représenté deux fois dans le même manuscrit (fr. 119, fol. 42v (catalogue p. LIV) et fol. 426) : une fois avec un château et une fois sans ; on n'est donc pas obligé de représenter un château pour cette scène. J'ai procédé ainsi en espérant combler au maximum les lacunes.

en pleine campagne et, qui plus est, assez loin du château (qui est figuré avec un effet de distance). L'artiste les a totalement extraits du contexte que leur donnait le texte pour les placer là où il lui semblait que le sens de la scène s'exprimait le mieux. De cadre de la scène dans les mots, le château est ainsi relégué à l'arrière-plan paysage d'une interaction entre personnages sur laquelle on veut insister. L'artiste ne contredit cependant pas le texte, mais il ne le suit pas à la lettre pour autant et donne sa propre lecture de l'épisode. Dans le fol. 55 du même manuscrit (LXXV), on trouve l'inverse : le texte n'indique pas de château mais l'image en présente quand même un.

Ces deux cas montrent que la mise en image peut aussi être une seconde lecture du texte, que l'artiste peut interpréter les situations différemment, et que la relation entre les textes et les images n'est pas à sens unique du texte à l'image. Ils ne permettent pas de répondre à la question posée ici (est-on obligé de représenter un château ?) mais indiquent déjà une certaine liberté dans la traduction en image des situations décrites par le texte.

Dans d'autres folios du même manuscrit, on voit apparaître un château là où non seulement il n'en est pas question dans le texte, mais aussi là où on s'attend à trouver totalement autre chose. Le fol. 50 (LXXIII) par exemple est censé représenter un campement sarrasin, fait de tentes plantées au milieu de friches :

[2615] Voit les quatre payens de qui li estoit saisis

[2616] Qui par dehors l'estour avoient le roy pris

[2617] Pour aller a leur tres (*tentes*) qui sont sur les laris (*friches*).

L'image figure cependant un château « en dur », percé d'archères, crénelé, agrémenté de nombreuses tourelles, avec un pont-levis qui enjambe des douves pleines et une grande porte protégée par une herse : toutes choses qui n'ont pas vraiment de rapport avec un campement de campagne. Une étape est encore franchie avec le fol. 90 (XCI, fig. 20) qui, pour sa part, n'est pas relié du tout à la laisse qu'il accompagne. Lorsqu'on suit le déroulement de l'histoire, on

comprend qu'il peut s'agir ici de l'emprisonnement d'Ostrisse et de sa fille, signalé brièvement au vers 4940, mais la laisse correspondante à l'image (laisse n°CLVI) parle du moment où la manipulation des deux femmes est découverte⁸⁰. Pas un mot, dans l'immédiat, à propos de leur arrestation ni de leur emprisonnement, alors qu'aux laisses suivantes correspondent d'autres images. Il s'agit en fait ici d'une miniature qui assure une fonction de complément du texte et qui l'anticipe de quelques laisses. On a donc ici une représentation qui affiche clairement un château, dans une fonction austère d'enfermement, mais qui n'a pas de lien direct avec le texte qui lui est accolé, même si le déroulement de l'histoire permet de suivre. Plus encore, elle semble enrichir le texte qui ne développe effectivement pas l'emprisonnement des deux femmes alors que c'est par lui que se résout une partie du problème (une fois la tromperie découverte, les choses rentrent l'une après l'autre dans l'ordre), et qu'il s'agit d'un moment charnière dans le récit. L'incohérence apparente ou la liberté par rapport au texte peut justement servir à préserver une certaine cohérence dans l'histoire, là où le texte perd parfois en clarté : comme si le programme iconographique venait compléter les manquements dans la cohérence du texte. L'enlumineur a certainement voulu ici répondre à une question que le lecteur se pose presque immédiatement : on apprend quelques laisses plus loin que les deux femmes sont châtiées (Ostrisse est brûlée vive, Yderne est enfermée à vie par Savary), mais le lecteur n'a que très peu d'informations sur ce qu'il advient d'elles entre temps ; comment ont-elles été emprisonnées, et où, avant d'avoir été châtiées ? A-t-on brûlé Ostrisse immédiatement ? Il est probable que le miniaturiste ait ici cherché à combler une faiblesse du texte, qui passait presque sous silence cet épisode à un moment pourtant clé de l'histoire⁸¹. Cette fonction de complément, de rajout et d'enrichissement du texte est une fonction connue aux images, un rôle bien attesté :

⁸⁰Voir annexe « Synopsis des *Enfances de Garin de Monglane* », p. 196.

⁸¹c'est là que Garin apprend son ascendance, que Savary est mis au courant de la tromperie et que la boucle se referme

« Par conséquent, les entorses faites aux textes ou les omissions ne sont pas toutes dues à des erreurs ou des incompréhensions du peintre. Elles obéissent à un objectif qui n'entend pas transposer parfaitement le référent textuel, mais favoriser la clarté et l'efficacité didactique de la représentation⁸² ».

Les images permettent alors de maintenir la compréhension des événements, elles permettent au lecteur de suivre le fil narratif lorsque parfois les mots passent certains épisodes importants sous silence.

La mise en image sait donc se détacher complètement du texte pour fonctionner comme un complément, une sorte d'amplification sémantique du texte, un soutien. Il arrive parfois qu'il soit trop vague ou qu'il laisse de côté certains éléments qui paraissent importants à l'artiste, qui les reprend alors à son compte. Il peut aussi arriver que l'image peine à trouver de quoi parler, et qu'elle exploite donc une zone d'ombre du texte, surtout dans le cas d'un manuscrit comme le ms. fr. 1460, où l'on trouve quasiment une image toutes les deux pages⁸³.

Pour mieux comprendre ces mécanismes, il nous faut passer brièvement sur les méthodes de travail des enlumineurs : les copistes établissent le texte en laissant des espaces blancs pour les miniaturistes qui viennent mettre en image après eux. Le programme iconographique peut être imposé par un commanditaire suffisamment riche pour dicter ses vues, ou bien établi par le chef d'atelier qui donne ses consignes aux artistes⁸⁴. Ces écarts que nous constatons peuvent donc aussi être le fait d'une mauvaise compréhension des consignes, qui sont parfois renforcées par la présence de rubriques indiquant

82PAGENOT (S.), « 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) », *Quand l'image relit le texte : regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, sous la dir. de HERICHE-PRADEAU (S.) et PEREZ-SIMON (M.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 271-282.

83SHAPIRO (M.), *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2000, p. 31-41.

84TOUBERT (H.), *op. cit. Formes et fonctions...*

que l'on doit représenter un château⁸⁵. M. Delbouille nous rappelle également que la rigueur n'est pas toujours de mise dans la fabrication des manuscrits :

« Quant à l'intervention personnelle des deux scribes [...] il leur est arrivé, à l'un et à l'autre, de remplacer de temps en temps la leçon du modèle par une leçon différente glissée sous leur plume par le souvenir sans cesse actif des nombreuses chansons de geste qu'ils avaient lues. Leur attitude, en cela, ne diffère pas de celle de la plupart des copistes du Moyen-Âge devant une œuvre en langue vulgaire : il ne s'agit pas de respecter jusqu'à la lettre du texte, mais seulement de fournir un texte [...] facilement accessible au public du temps ⁸⁶ ».

Ce qui est vrai des copistes l'est aussi certainement des enlumineurs : il peut y avoir des variations, l'artiste ne suit pas toujours strictement le texte ; l'important reste la compréhension générale. Enfin, il est également possible que les modèles existants laissent une marge de liberté aux enlumineurs, ou encore que les délais de production des livres, qui restent des produits commerciaux répondant à une certaine contrainte de production, soient trop serrés et obligent les artistes à travailler en vitesse ⁸⁷.

Ces considérations ne concernent pas exclusivement le XVe siècle. Dans notre corpus on peut identifier une image au moins figurant un château dont l'histoire ne semble pas parler. Il s'agit du fol. 65 du ms. fr. 1433 (VI, fig. 2), une version du *Chevalier au lion* de la première moitié du XIVe siècle, produit dans le nord de la France. Calogrenant, qui est un chevalier de la Table Ronde, déclenche une terrible tempête en versant de l'eau sur le perron d'une fontaine magique ; par la suite il affronte Esclados le Roux, gardien de la fontaine⁸⁸. Nous avons sur la même image les deux temps de l'aventure : on aperçoit sur

85Pour exemples, voir catalogue p. XV, XXVI et LVII. Certains folios semblent d'ailleurs présenter cet espace libre non rempli pour les rubriques (voir catalogue p. XLII à XLV.).

86DELBOUILLE (M), « Dans un atelier de copistes. En regardant de plus près les manuscrits B1 et B2 du cycle de Garin de Monglane », *Cahiers de civilisation médiévale*, 3e année (n°9), janvier-mars 1960, p. 14-22.

87 CREAMER (P.), « Des infidèles armés de pinces : les miniaturistes du *Conte du Graal* », *Quand l'image relit le texte : regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, sous la dir. de HERICHE-PRADEAU (S.) et PEREZ-SIMON (M.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 285-298.

88Voir annexe « Passage de Calogrenant à la fontaine », p. 208.

la gauche la fontaine et Calogrenant versant l'eau de sa coupe sur le perron (représenté par un carré à mi-hauteur) puis, dans la partie droite, l'affrontement entre les deux chevaliers. Dans le texte il n'est pas question d'un quelconque château pour ce qui concerne ce moment précis de l'épisode, et pourtant c'est bien ce qu'on a choisi de représenter.

Un dernier cas d'ambiguïté dans notre corpus nous permet de compléter la réflexion : celui du fol. 42v du ms. fr. 119 (LIV). Il s'agit d'un combat entre Bohort (chevalier de la Table Ronde) et un autre chevalier, Malduit. Ne pouvant pas nous reposer sur le texte de ce manuscrit, nous pouvons utiliser une autre représentation de ce même épisode pour comprendre la logique de l'apparition du château ici. Dans le même manuscrit, donc potentiellement de la même main ou d'une main proche, on peut trouver une autre image de la même scène où le château n'apparaît pas : il semble donc qu'ici le château ne soit pas un élément indispensable, et qu'on puisse représenter la scène avec ou sans, « au choix »⁸⁹.

Nous avons donc quatre cas clairs de distorsion entre texte et images, qui font apparaître des châteaux là où ils n'étaient pas imposés par le texte. L'hypothèse de la mauvaise lecture ou d'une difficulté à trouver un sujet à représenter ne peut suffire à satisfaire toutes les interrogations sur ces cas. Pour comprendre les raisons de l'apparition de ces châteaux-là où on ne les attend pas, il faut chercher à saisir les contextes dans lesquels ils interviennent alors qu'ils n'y sont pas invités par le texte. C'est ce que M. Pastoureau appelle les « modes d'intervention », c'est-à-dire non pas tant l'étude de la présence des éléments mais celle de la manière dont ils interviennent, et du contexte de leur intervention⁹⁰. La question qui se pose est celle des situations où l'on choisit, en quelque sorte unilatéralement (l'artiste décide en dépit du texte) d'illustrer à l'aide d'un château. Que nous révèlent ces interventions ?

Il s'agit dans trois cas d'un combat, et d'un emprisonnement pour le dernier cas. Le château apparaît au fol. 90 du ms. fr. 1460 (XCI), en liberté

⁸⁹Il s'agit du folio 426, voir annexe « Combat de Bohort l'essilié contre Malduit, une autre représentation », p. 215.

⁹⁰PASTOUREAU, (M.), *Une histoire symbolique du Moyen-Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 11-28.

d'avec le texte qui n'en dit rien au moment où apparaît l'image, pour assurer une fonction carcérale, une fonction d'enfermement ; celle du lieu impénétrable et dont on ne peut s'échapper. Deux autres cas font intervenir des combats singuliers : Bohort contre Malduit, Calogrenant contre Esclados le Roux. Ils sont les deux chevaliers qui, par leurs prouesses, s'affirment comme des héros. Enfin le dernier cas fait office de trait d'union entre prison et combat, puisqu'il s'agit d'un des exploits de jeunesse de Garin de Monglane : il s'en est allé ravager le campement sarrasin (qui est représenté, nous le disions, sous les traits d'un château alors que le texte parle de tentes), seul, pour délivrer un roi captif. Deux choses apparaissent alors ici : l'idée d'un lieu défendu et fermé où l'on est prisonnier, et l'idée des exploits guerriers, des combats chevaleresques. Ce folio 50 du ms. fr. 1460 recoupe bien tous ces sens symboliques : le campement où est retenu prisonnier le roi chrétien prend la forme d'une forteresse imprenable, et c'est la prouesse du héros que d'aller seul combattre les ennemis pour rétablir l'ordre des choses.

Le château intervient donc dans le contexte du combat du héros, comme si celui-ci tirait une partie de sa gloire de sa victoire sur les forces de l'intérieur du château, qu'elles soient combattantes (elles sortent alors du château, comme Malduit ou Esclados) ou « détenantes » (elles enferment en elles, comme elles ont enfermé le roi que Garin est venu délivrer ou comme elles enferment les deux femmes). Symboliquement, la victoire est alors obtenue non seulement sur les ennemis, mais aussi sur le château lui-même. C'est ici un langage figuratif, iconographique qui s'exprime différemment des mots, mais qui permet de comprendre à quels types de situations le château est associé.

Pour autant, il ne faut pas oublier qu'il s'agit pour ces manuscrits de divertir avant tout. Cet aspect fera l'objet d'une partie dédiée ultérieurement, mais la présence a priori non justifiée de certains châteaux sert aussi à la fonction de divertissement : ils facilitent le travail de l'imagination.

M. Delbouille le sous-entendait déjà, lorsqu'il expliquait que la recherche de l'accessibilité était première sur la fidélité au modèle⁹¹. La représentation de châteaux doit permettre au lecteur de rêver, de se projeter dans un contexte qui

⁹¹Cf. note 86 p. 57.

lui rappelle son appartenance sociale. On n'entrera pas plus dans le détail ici. Mais on peut rajouter que le travail des artistes est fortement imprégné de la culture visuelle des hommes du temps, et qu'on cherche à représenter aussi des éléments qui parfois ne sont pas utiles, mais qu'on sait chers aux lecteurs : « *La culture visuelle des lecteurs sollicitait donc les enlumineurs, déjà enclins à la copie par leurs habitudes de travail de maintenir des formules d'illustrations éprouvées, même lorsqu'il s'agissait de l'illustration de textes nouveaux.*⁹² ». On cherche donc à faire apparaître ce qu'attendent les lecteurs : un château, des combats héroïques, des prisons effrayantes.

Le château apparaît parfois dans des contextes où il n'est pas invité par le texte. La culture visuelle du public de cette littérature aux deux derniers siècles du Moyen-Âge permet aux artistes de l'insérer là où le texte ne lui donne pas de place claire. Néanmoins, on ne peut pas dire que le château surgisse de nulle part : s'il est figuré là où le texte le met de côté, c'est qu'il est fortement lié à une logique chevaleresque, épique, guerrière qui anime la mentalité des lecteurs médiévaux. On n'est pas toujours obligé par le texte de représenter des châteaux, mais son importance dans la mentalité des lecteurs est telle qu'il ressort du travail des enlumineurs comme un élément quasi incontournable dans les situations de combat et d'emprisonnement. On peut penser qu'il s'agit parfois d'une erreur de consigne, d'une mauvaise lecture de la part du miniaturiste, d'une mésentente ou d'un aveu d'impuissance : malgré ces cas qui doivent se vérifier de temps à autre, le château prend la place qui lui revient dans les contextes qui lui correspondent, même si les textes ne l'y invitent pas. Son symbole est suffisamment enraciné dans la culture chevaleresque pour qu'il « surpasse » en quelque sorte le texte.

92TOUBERT (H.), *op. cit. Formes et fonctions...* p. 122.



Fig. 17 : Paris, BNF, Ms. Français 1433, fol. 65.

Combat de Calogrenant et d'Esclados le Roux, *Chevalier au lion*, Nord France, 1e-2e quart XIVe



Fig. 18 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 35v

Anthiaume, Gérin et Garin avant le tournoi, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille



Fig. 19 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 53
Garin et le roi Aïmer au repas, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille.



Fig. 20: Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 90
Ostrisse et Yderne emprisonnées, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille.

Disjonction et connaissance historique

Qu'il s'agisse d'occultations volontaires ou d'oublis accidentels, la culture chevaleresque des hommes des XIV^e et XV^e siècles vient combler les « lacunes » des textes lorsque ceux-ci omettent d'intégrer le château dans leur narration ; les miniaturistes se font alors le relais d'un phénomène qui replace en quelque sorte automatiquement le château dans son contexte culturel. Le tableau d'un récit épique n'est pas complet, semble-t-il, s'il n'y tient pas sa place. Il y a donc une première mise à distance du texte par les images, basée sur des codes culturels qui font du château un élément quasi incontournable du genre épique. Un autre écart se mesure à l'aune d'une sorte d'indifférence à traduire la distance historique : on choisit pour la mise en image des figurations contemporaines, des châteaux que l'on reconnaît dans leur forme et que l'on peut à l'occasion croiser du regard.

La littérature épique relate des exploits guerriers, des héros légendaires (qui parfois se rapportent à des personnages ayant réellement existé ⁹³) et des prouesses, que le terme *gesta*, qui signifie « choses accomplies, exploits, hauts faits⁹⁴ », reprend pour constituer le genre littéraire, épique lui aussi, des chansons de geste. Puisqu'il est question de légendes et d'exploits, le genre se situe automatiquement dans un passé plus ou moins lointain. Ce décalage temporel est tenu en ce qui concerne le roman, en particulier les romans arthuriens (*Lancelot du lac*, *Chevalier au lion*, etc.) ou ceux qui s'y rapportent (*Guiron le courtois*, *Perceforest* ⁹⁵), parce qu'ils situent leurs récits dans un passé fictif relativement proche, au moins en termes de mode de vie. À la lecture de ces romans, on retrouve globalement un contexte similaire à celui

93ZINK (M.), *op. cit.* p. 80 : « Guillaume d'Orange est souvent identifié à un petit fils de Charles Martel, Guillaume d'Aquitaine, qui aurait reçu le comté de Toulouse des mains de Charlemagne à la fin du VIII^e siècle ». Cette correspondance est attestée dans toutes les autres références consultées.

94BOUTET (D.), « L'épopée : l'épique au Moyen-Âge », *Histoire de la France littéraire*, sous la dir. de LESTRINGANT (F.) et ZINK (M.), Paris, PUF, 2006, p. 850-891.

95Dictionnaire des lettres françaises : le Moyen-Âge, Paris, Fayard, 1994. Entrées « Guiron le courtois » et « Perceforest ». Ces deux romans sont désignés comme des romans arthuriens : pour Perceforest notamment, « Le plan général du roman a pour but d'établir un pont entre les deux grands cycles du Moyen-Âge : le roman d'Alexandre et la quête du Graal. », p. 1125.

dans lequel vivaient les lecteurs qui en constituaient le public : c'est aussi ce qui fait leur force évocatrice (et les rend donc divertissants). Les chansons de geste situent quant à elles leur action dans un passé plus lointain, plus différent mais fondateur : l'époque carolingienne. Les exploits et légendes qu'elles véhiculent prennent effectivement place dans un passé carolingien, ou en périphérie immédiate : les personnages mis en scène sont des barons de Charlemagne ou de ses héritiers, qui à l'image de Garin combattent les sarrasins et/ou défendent leurs droits contre la faiblesse de l'empereur ou ses fils (Garin de Monglane est un baron de Charlemagne, Guillaume d'Orange défend Louis le Pieux etc.)⁹⁶. Dans le cas qui nous intéresse, celui des *Enfances Garin*, nous sommes donc logiquement dans ce contexte carolingien. En introduction le narrateur (ou le troubadour) rappelle qui est Garin et sa condition de baron :

[25] Humains orez chanchon, ains nulz telle n'oÿ,

[26] Comment li bers (*valeureux*) Garin Charlemaigne servy.

Puis, lorsque le récit commence à rentrer dans le début de l'enfance de Garin :

[39] [Ce fut au temps où] Le roy Pepin de France se maria aussi.

La distance temporelle est donc importante, non seulement pour le lecteur du XVe siècle, mais aussi pour l'auteur qui l'a peut-être écrite bien avant ⁹⁷.

Si l'on prête maintenant attention aux images qui illustrent les manuscrits, on voit logiquement des châteaux contemporains des XIVE et XVE siècles, tout comme on peut trouver par ailleurs une actualisation similaire des

⁹⁶ZINK (M.), *op. cit.* p. 77.

⁹⁷KOSTKA-DURAND (A.), *op. cit.* p. 84-90.

vêtements, par exemple. Sans entrer dans de trop lourds (et hors sujets) détails, les châteaux connaissent à partir du XIIe siècle une complexification de leur plan, qui d'enroulé autour d'une tour maitresse (ou donjon) s'enrichit d'autres bâtiments, de systèmes de flanquement plus complexes et d'éléments résidentiels (logis d'officiers, chapelle castrale) ou décoratifs (flèches gothiques) destinés à souligner le symbole qu'ils représentent⁹⁸. Nous voyons de grands châteaux tout en pierre (on ne trouve pas trace d'une palissade ou d'une motte, qui étaient les deux éléments essentiels avant le XIIe siècle), constitués de plusieurs tours percées d'archères pour le flanquement. On pourrait alors émettre l'hypothèse que les représentations du XIVe siècle correspondent mieux à ce qu'étaient les premiers châteaux : une tour simple, dont la défense est essentiellement passive. Mais ce type de représentation est indépendant du roman, c'est un modèle qui se perpétue⁹⁹ : dans *Cléomadès*, dans le *Chevalier au Lion*, *Lancelot du Lac* ou le *Roman d'Alexandre*, l'importance est donnée au modèle qu'on transmet et non au réalisme, puisque d'ailleurs Alexandre lui-même a vécu bien avant que n'apparaissent les premières formes de châteaux. Lorsqu'au XVe siècle ces derniers se détachent de cette tradition figurative, ils apparaissent sous des traits contemporains de la période de production du manuscrit. Si l'on reprend le manuscrit central de notre travail, le ms. fr. 1460, nous avons la parfaite illustration de ce phénomène : sont figurés des châteaux aux influences gothiques claires ; les miniaturistes cherchent à représenter des châteaux qui leurs soient contemporains, du public et donc aussi d'eux-mêmes.

Pourtant, la présence de formes primitives de châteaux est attestée dès la fin de l'époque mérovingienne : de grands domaines agricoles avaient été pourvus de palissades ou d'enceintes en dur, tandis que d'autres établissements fortifiés étaient déjà désignés comme *oppidum*, ou *castellum* ; leur construction remontait parfois au-delà du IVe siècle¹⁰⁰. On a également trace, au VIIIe siècle, de forteresses nombreuses face auxquelles le pouvoir

⁹⁸Cette évolution générale est un signe de la transition du château défense au château résidence. MESQUI (J.), *op. cit. Châteaux et enceintes...* p. 15 à 88 notamment.

⁹⁹Voir catalogue, p. I à VII, XIII, XV, XVI, XVII.

¹⁰⁰FOURNIER (G.), *op. cit.* p. 26-34 : « Au IVe siècle, dans le vicus d'Amboise, il existait une forteresse, qui, au dire de Sulpice Sévère, était de construction ancienne », p. 28.

carolingien, fraîchement installé, doit s'imposer avec peine¹⁰¹. Le château est donc présent dès la fin du Haut Moyen-Âge sous des formes archaïques, embryonnaires, mais qui forment déjà une conception de la défense et de la fortification. L'époque carolingienne connaît déjà la fortification défensive, même si les châteaux d'alors répondaient à des conditions sociales et politiques différentes de celles des siècles postérieurs.

Nous avons donc, dans ce ms. fr. 1460, des représentations qui semblent ne pas prêter attention à cela : comment expliquer que l'enlumineur ait préféré des châteaux de son époque là où le texte situe l'action dans un passé carolingien ?

On ne reviendra pas sur les raisons pouvant expliquer les écarts entre textes et images, que nous avons détaillées précédemment. Pour H. Toubert, cette indifférence des images (et donc des enlumineurs et du public) à traduire la distance temporelle est un aspect d'un principe énoncé par E. Panofsky : le principe de disjonction¹⁰². Ce principe concerne essentiellement les motifs antiques, mais H. Toubert propose de l'appliquer plus généralement à tout écart temporel entre images et contexte chronologique ou archéologique. Il s'énonce ainsi : « *Au milieu et la fin du Moyen-Âge, chaque fois qu'une œuvre d'art emprunte sa forme à un modèle classique, cette forme est presque invariablement investie d'une signification non classique, normalement chrétienne.*¹⁰³ ». Littéralement, E. Panofsky parle ici des motifs antiques (héros, philosophes, mythes) repris et remis au goût médiéval par la pensée chrétienne (le roman d'Alexandre dont nous avons une représentation nous fournir un bel exemple, les figures des philosophes également). En suivant H. Toubert, qui propose d'utiliser ce principe d'une manière plus globale, on peut dire qu'il s'agit dans ces images d'une actualisation, d'une reprise d'un modèle ancien (et non antique) qui se trouve investi d'une apparence (et donc d'une signification, d'une symbolique) correspondant à la mentalité des deux derniers siècles du

¹⁰¹*Ibid.*, « Le récit de l'expédition de 761 en Auvergne précise que les châteaux y étaient nombreux », p.35.

¹⁰²TOUBERT (H.), *op. cit. Formes et fonctions...*, p. 131.

¹⁰³PANOFSKY (E.), *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art occidental*, Paris, Flammarion, 1990, p. 89.

Moyen-Âge. On n'a donc pas cherché à figurer un château de type carolingien, comme il aurait été logique, mais par une sorte de disjonction on a transformé les modèles pour les actualiser. Plus encore, la volonté d'investir ces modèles anciens d'une symbolique médiévale plus actuelle révèle leur importance dans la mentalité de l'époque : c'est parce qu'ils sont au fondement de la culture européenne que les mythes grecs sont repris par l'Eglise ; c'est parce qu'ils sont l'essence de la philosophie européenne que les penseurs grecs sont repensés à travers la théologie. De là à dire que l'actualisation des châteaux leur fait une place au panthéon de la philosophie européenne, il reste un pas, mais ce principe de disjonction peut s'appliquer en partie à notre réflexion, pour faire du château un élément fondamental de la culture médiévale.

En partie seulement, car cet aspect ne résout pas tout. Nous avons d'abord parlé de la culture visuelle des lecteurs, qui conditionnait les programmes iconographiques en orientant le travail des enlumineurs : elle revient régulièrement, car elle agit en toile de fond et influence toute représentation iconographique. Le principe de disjonction nous rappelle que les miniaturistes sont sujets à une tendance culturelle, presque philosophique : teinter d'actuel ce qui vient de l'ancien temps. Les châteaux, qui dans le ms. fr. 1460 devraient correspondre à des forteresses de type carolingien (plan simple et géométrique, en terre et bois, avec peu de bâtiments) puisque l'histoire se déroule au temps de Charlemagne, connaissent en fait le même sort que d'autres motifs iconographiques. On citera pour exemple le cas des représentations du navire médiéval, qui lui non plus ne correspond pas toujours au contexte narratif ¹⁰⁴. En complément des théories d'E. Panofsky, on sait qu'il était commun aux artistes médiévaux d'actualiser les motifs qu'ils représentaient :

« Il ne faut pas toujours considérer comme des erreurs les anachronismes commis par les enlumineurs. Ils n'avaient certes pas grand souci de l'historicité et, pour eux, le passé se fondait dans le présent. Aussi actualisaient-ils le

104VILLAIN-GANDOSSI (C.), *op. cit.*

*cadre, les costumes et le décor quotidien des périodes passées*¹⁰⁵ ».

Ce qui compte lors de la mise en image d'un manuscrit, ce n'est donc pas l'adéquation avec le contexte historique dans lequel nous projette l'œuvre, on ne cherche pas à relier les images avec un passé historique : le public comme les enlumineurs ne cherchaient pas à se représenter le passé tel qu'il était. Il s'agit plutôt d'une tentative de rapprochement entre le présent et le passé, on cherche en quelque sorte à s'appropriier le passé, à l'investir de figures contemporaines ; mais il s'agit aussi manifestement d'une sorte d'indifférence, l'homme des XIV^e et XV^e siècles n'ayant évidemment pas la même vision de l'histoire que nous.

Sans parler de « vision de l'histoire », on peut malgré tout partir de ces images pour s'interroger sur la connaissance historique aux deux derniers siècles du Moyen-Âge. Ce décalage entre châteaux du XV^e siècle et contexte carolingien, que nous tentons d'éclairer ici, pose effectivement la question du degré de connaissance du passé aux deux derniers siècles du Moyen-Âge. Doit-on conclure qu'on ignorait qu'il avait existé des places fortifiées à l'époque carolingienne ? La présence de châteaux manifestement anachroniques par rapport au texte vient-elle d'une telle méconnaissance ?

Le savoir historique était transmis, depuis l'Antiquité, par une certaine élite de savants que l'on retrouve, à l'époque médiévale, dans les monastères. Cette tradition culturelle concerne tous les domaines de la connaissance : sciences, philosophie, techniques¹⁰⁶. Il faut donc accorder à la science médiévale une certaine connaissance des faits passés, des techniques utilisées. Cependant, ce savoir connaît quelques limites. On l'a sous-entendu à l'instant, il est assez restreint entre les murs des églises, et sa diffusion dans la culture populaire est fragile : seuls quelques esprits supérieurs maîtrisent le passé ; l'essentiel de la population ne sachant pas. Certains artistes avaient certainement quelques connaissances, mais ce n'était sans doute pas le cas de tous les miniaturistes

105MARTIN (H.), *Mentalités médiévales (XIe-XVe siècles)*, Tome 1, Paris, PUF, 1996, p. 121.

106GUENEE (B.), *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier, 2011 (1980), p. 357-367.

travaillant dans les ateliers. L'histoire était alors un ensemble de faits¹⁰⁷ dont certains savants avaient la connaissance : le savoir était là, mais il n'était pas réparti.

Les textes permettent aussi de mesurer les connaissances. La chanson des *Enfances Garin de Monglane* (ms. fr. 1460) est en elle-même un produit de la fin du XIII^e siècle au moins, du XIV^e siècle plus certainement¹⁰⁸. Certains éléments de l'histoire montrent qu'il existait une relative maîtrise de l'histoire du Haut Moyen-Âge, puisque le récit s'articule entre trois pôles, dont deux sont l'Aquitaine et Pavie. L'Aquitaine est réunie à la royauté carolingienne par Pépin le Bref puis Charlemagne, et c'est un territoire important (en surface comme stratégiquement), à tel point que ce dernier en fera un royaume pour son fils Louis le Pieux. Pavie entretient des relations étroites avec les souverains carolingiens¹⁰⁹, Charlemagne notamment, qui prend la ville en 774 : les combats entre Pavie et Aquitaine sont sans doute rattachés (fictivement) à cette conquête. Que l'auteur ait maîtrisé ces éléments ne signifie pas que l'enlumineur les connaissait également ni qu'il en savait autant que ce qu'on vient de dire. Mais se dessine, au moins sous la plume de l'auteur, une certaine connaissance historique qui devait correspondre au savoir d'une certaine partie de la population¹¹⁰.

En ce qui concerne plus précisément la connaissance de la structure des châteaux carolingiens, comment croire qu'on ait su au XIV^e ou au XV^e siècle ce que nous avons nous-mêmes compris il y a quelques décennies seulement : *« Les historiens étaient forts attentifs à tous les monuments qu'avaient laissés les temps passés ; mais, désarmés devant eux, ils n'en pouvaient rien conclure*

107Ibid, « L'histoire était cantonnée dans les faits ». p. 362.

108Sa mise par écrit dans un manuscrit date du XV^e siècle, mais la chanson est née avant d'être écrite.

109RICHE (P.), *Les carolingiens, une famille qui fit l'Europe*, Paris, Hachette littératures, 1997 (1993), p.62 : « Charles [Martel] a de bonnes relations avec les lombards : en 734, il avait envoyé son fils Pépin à Pavie et le jeune prince avait été adopté par Liutprand [Roi des Lombard de 712 à 744]».

110Un doute d'ordre géographique règne cependant sur le texte : sur le chemin qui le mène depuis l'Aquitaine vers Pavie, Garin parvient un lieu nommé « Sézille », qu'A. KOSTKA-DURAND traduit par « Sicile » ; « Il [Garin] quitte l'auberge [...] et se dirige vers Pavie [...]. Arrivée à proximité de la Sicile », KOSTKA-DURAND (A.), *op. cit.* p. 79. On comprend assez mal comment, sur un tel trajet, on puisse passer par la Sicile.

¹¹¹». Les enlumineurs ne savaient probablement pas eux-mêmes qu'il avait existé des châteaux aux temps carolingiens, et s'ils l'avaient su ils n'en auraient de toute façon probablement pas connu les techniques, l'organisation et l'architecture : alors, à quoi bon chercher à les représenter tels qu'ils étaient ? D'autant qu'il ne faut pas oublier que nous sommes ici dans le contexte du roman, de la littérature de divertissement, et que par conséquent l'historicité du récit comme des images doit avoir des apparences de réalisme, mais seulement des apparences, afin de permettre le travail de l'imagination et de déclencher le divertissement : « *L'imaginaire envahissait le récit historique. Peu s'en souciaient, du moment qu'il fût plaisant* ¹¹² ».

Le décalage entre le temps où se situe le récit et le temps mis en images est un phénomène récurrent dans l'iconographie. Les enlumineurs actualisaient parfois volontairement les motifs pour favoriser l'évasion, mais aussi parce que le réalisme historique tel que nous l'entendons n'existe pas au Moyen-Âge : c'est ainsi que se transmettent des biographies historiées, des légendes et des mythes qui ne cherchent pas à coller aux faits passés, mais à développer une culture historienne (doit-on dire légendaire ?) qui s'intéresse davantage aux exploits, à l'envergure des héros ou des mythes plutôt qu'à la réalité de ce qui fut. Peut-être était-ce d'ailleurs un moyen de compenser l'absence de réponse aux questionnements historiques¹¹³ ? Le principe de disjonction nous révèle la volonté médiévale de christianiser les motifs antiques, d'investir les éléments anciens d'une symbolique correspondant aux mentalités de la période. Ainsi, il nous confirme également que la connaissance historique, en particulier sur les éléments architecturaux que nous étudions, a pu être simplement inexistante ou beaucoup trop lacunaire pour donner une idée suffisamment claire de ce que

111 GUENEE (B.), *op. cit.* p. 362.

112 *Ibid*, p. 357.

113 Lorsqu'on est dans l'incapacité de savoir véritablement ce qui s'est passé, on se concentre sur l'essentiel. Dans le cas d'Alexandre le Grand, l'essentiel pour la mentalité médiévale c'est la grandeur de ses prouesses, la dimension sans commune mesure de ce roi, sa puissance, son rayonnement. Qu'on raconte donc une série d'évènements qui n'ont absolument jamais eu lieu (*Roman d'Alexandre*) n'est pas important : ce qu'on en retient s'approche de la réalité historique plus que les (faux) faits relatés ; un roi servant de modèle par ses exploits et son envergure.

devaient être les châteaux du Haut Moyen-Âge. De toute façon, l'important n'était pas là : la lecture de ces images devait susciter le divertissement, et l'ambiguïté vient pour nous de notre propre conception de l'historicité, qui n'existait pas dans la culture médiévale.



Fig. 21 : Paris, BNF, Ms. Français 790, fol. 15v.
 Exécution du duc de la Roche, *Roman d'Alexandre*, 1er quart XIVe, Paris.

Conclusion Partie A

Au terme de cette partie, nous avons retracé l'émergence, dans l'iconographie, d'un motif qui répond à des codes et des traditions révélant autant des représentations culturelles que des conventions établies. Progressivement au cours des deux derniers siècles du Moyen-Âge, le château se complexifie dans l'iconographie, gagne en richesse par la perspective et s'impose dans les contextes qui lui correspondent et révèlent son sens. Il est un élément incontournable du paysage physique et mental de la période, il marque les cultures aussi bien que les campagnes dont il est un élément essentiel. La nature, l'emprisonnement, la résidence, la prouesse se mêlent à ses murs. Il domine le milieu naturel, grande peur de l'homme médiéval¹¹⁴ ; il est le lieu de l'exploit, mais aussi un bâtiment dont la fonction de résidence n'est jamais absente. Pour l'observateur moderne, le château est à première vue un élément iconographique ambigu, étonnant et parfois déconcertant : on ne comprend pas toujours instinctivement ce qu'il fait là, surtout si le texte ne lui donne aucune place. Mais sa puissance dans la culture médiévale le fait intervenir, par un moyen ou par un autre, dans les lieux qui sont ceux auxquels correspond son symbole. C'est dans ces interventions, étonnantes parfois, que son sens s'exprime : si l'on peine à le lire, c'est qu'il est au carrefour de multiples notions essentielles ; protection, ostentation, domination, imagination.

¹¹⁴La forêt comme lieu de maléfices et de sorcières, les montagnes parfois repaires de brigands ou d'on-ne-sait-quoi, les fleuves infranchissables etc. LECOUTEUX (C.), *Au-delà du merveilleux, essai sur les mentalités du Moyen-Âge*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 1998, p. 121-138.

Deuxième partie

Transformation et persistance de la fonction défensive

Les images permettent de saisir l'idée que se font les contemporains d'un motif figuré. Au cours de la période qui nous occupe on sait que le château va évoluer, d'un mouvement général, de la défense qui a architecturalement prédominé jusqu'alors à la résidence qui contient en germe les châteaux de la Renaissance. La fonction défensive perdure pourtant, même si elle est soumise à des évolutions. Cette transformation de la fonction défensive se retrouve également dans l'iconographie.

I/ Signes de l'austérité

Un lieu fermé et pas toujours positif

A comparer les deux extrémités de notre corpus, en parcourant chronologiquement le catalogue, on voit petit à petit s'agréger au château des éléments plus décoratifs, moins défensifs. Pourtant, il reste un bâtiment représenté avec une certaine austérité. De plus, il n'est pas toujours un lieu positif, au contraire : un bon nombre de représentations figurent des châteaux associés à l'idée de fermeture, avec une connotation négative.

Il semble important d'évoquer en premier lieu le rôle des sources cléricales dans la perception des châteaux médiévaux. Au XIIe et au XIIIe siècles notamment, les sources cléricales conservées donnent une image très noire et négative des châteaux : ils sont l'incarnation du Mal. Ce sont des endroits clos et non ouverts comme peuvent l'être les villes, il est donc d'autant plus facile au Mal de s'y cacher : « *D'une manière générale, la présence d'une fortification est conçue comme le signe de l'existence du Mal [...] les élus habitent dans une cité ouverte, sans fossé profond, ni large enceinte, ni murs élevés destinés à empêcher l'ennemi de pénétrer, car là régnait la paix de*

*Jésus-Christ*¹¹⁵ ». Sans aller jusqu'à en faire la demeure du démon, les hommes d'Eglise notamment fustigent les seigneurs châtelains qui passent, disent-ils (mais ont-ils tort ?) le plus clair de leur temps à faire la guerre et à répandre le Mal dans le pays. Le château devient donc le siège du Mal dans certaines prêches, mais plus prosaïquement celui d'une certaine violence, d'une insécurité qui parcourt les campagnes médiévales et fait peser une menace omniprésente sur les populations. Ce qui ne veut pas dire qu'il était perçu ainsi par tous les contemporains, mais il faut noter qu'il ne s'agit pas uniquement d'un lieu de prestige de d'exploits : c'est aussi un lieu qui peut être perçu négativement.

Cette connotation se retrouve également dans les images de notre corpus : les termes associés aux différents châteaux nous indiquent qu'il ne s'agit pas toujours de lieux de confort. Les noms donnés aux forteresses évoquent aussi la douleur, la perte (Chastel des pleurs, L'Isle perdue, la Douloureuse Garde¹¹⁶), la difficulté et la dangerosité de l'endroit comme le Château de Pesme aventure¹¹⁷ où devra se distinguer le chevalier Yvain (« pesme » signifiant « très mauvais, cruel, implacable », et que l'édition consultée traduit par « pire »¹¹⁸). Il est parfois affublé d'une désignation dissuasive, tel est le cas du château de la Porte Noire qui génère manifestement un sentiment d'effroi et de crainte, si l'on s'en tient à ce qu'en disent les postures et les gestes des personnages figurés à côté de lui¹¹⁹. Enfin il peut être aussi associé à des vices, et par là ramené à des valeurs positives pour la société de l'époque mais qu'il transgresse : ainsi du « Chastel desvoyé » de Perceforest ou du Chastel félon qu'on incendie en guide de

115MORSEL (J.), *op. cit.* p. 97.

116Voir catalogue p. I, XIII et XXVIII.

117*Ibid*, p. VII.

118Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion* ou le *roman d'Yvain*, édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1433, traduction, présentation et notes par D. HULT, Librairie générale française, Lettres gothiques, 1994. Le reste de la traduction provient du Dictionnaire du Moyen-Français, <http://www.atilf.fr/dmf/>.

119Voir catalogue, p. X.

châtiment pour sa déviance¹²⁰. Un château peut donc incarner une transgression, une trahison : on attend de lui (ou plutôt du seigneur qui le possède) un comportement fidèle, une vassalité parfaite ; à l'inverse, lorsque les règles sont outrepassées, le château tout entier porte la responsabilité (ce n'est pas le « châtelain félon » ou « châtelain desvoyé » qui est sanctionné, mais le château dans son entièreté). Pour clore cette liste on pourrait ajouter le cas du fol. 15v du ms. fr. 790 (III), où le château n'apparaît que pour servir de cadre à la pendaison d'un seigneur infidèle. Ces châteaux sont représentés associés à leur châtement (on brûle le « Chastel félon ») ou dans une position qui fait naître la crainte : comme dans le cas du château de la Porte Noire où les personnages se pâment d'effroi devant les murs, ou bien le « Chastel désvoyé » qui apparaît accroché sur un éperon menaçant, dominant une forêt dense et impénétrable.

D'un point de vue figuratif, on peut prendre en exemple le cas du fol. 103v du ms. NAF. 6579 (I), une édition de *Tristan de Léonois* enluminée entre la fin du XIIIe siècle et le début du XIVe siècle. C'est une des représentations où l'austérité ressort de la manière la plus remarquable dans notre corpus : le château est fermé, enserré, tout en masse. Nous l'avons vu dans la première partie, il s'agit pour une bonne part d'un code iconographique, d'une tradition qui figure des châteaux massifs, peu détaillés. Mais un code qui s'appuie néanmoins sur une conception culturelle du château qui accentue les aspects défensifs et, ainsi, l'austérité du bâtiment. Qui plus est, ce folio présente un château totalement refermé sur lui-même, replié derrière ses murs et ses créneaux. Et ce n'est pas le seul, d'autres représentations de châteaux bien plus tardives ont complexifié l'aspect extérieur du bâtiment, mais il apparaît très souvent comme un lieu fermé : certains personnages en sortent, d'autres se trouvent à ses abords ou se battent sous ses murs¹²¹, mais il apparaît toujours comme un lieu où s'opère une rupture nette entre l'intérieur et l'extérieur. Iconographiquement parlant, dans bien des cas, tout se passe comme si la muraille constituait une véritable séparation :

120 *Ibid*, respectivement p. LVII et XL.

121 Voir catalogue, p. XII, XV, XVII, XXII entre autres.

« En amorce sur le côté de l'image, porte ouverte par laquelle entre ou sort un chevalier, ou perchés sur le sommet d'une éminence généralement démesurée, les châteaux sont des espaces renfermés sur eux-mêmes, présentés comme inaccessibles [...]. Les châteaux et leur vie quotidienne semblent inaccessibles à ceux qui, comme les miniaturistes, n'appartiennent pas à la classe seigneuriale. Le château était-il, dans les mentalités, un espace renfermé sur lui-même ?¹²² ».

Plus tard encore au XVe siècle, les châteaux semblent toujours renfermer un monde auquel nous n'avons pas accès : des représentations comme celle de la Douleuse Garde ou de l'Étroite Marche, parmi de multiples exemples possibles, maintiennent cette séparation symbolique puisqu'au-delà des portes on ne peut rien apercevoir. On perçoit ici un signe de la transformation de la fonction défensive, qui reste toujours essentielle dans l'architecture, y compris mentale ou culturelle, des châteaux : *« Le château est un lieu défendu et conçu pour la défense. C'est à bien des égards un espace privilégié où tous désirent entrer, même au risque de leur vie¹²³ ».*

Il faut attendre le XVe siècle pour que se diffuse un traitement figuratif plus ouvert sur l'intérieur du château : les premières représentations qui nous permettent de voir à l'intérieur des murs remontent cependant au début du XIVe siècle, avec le fol. 207v du ms. fr. 105 (VIII), mais il s'agit de « semi-ouvertures », si l'on peut dire, puisqu'on ne voit en fait pas grand-chose de l'intérieur des salles. On se contente de tracer un arc de cercle à l'intérieur duquel on met quelques personnages. A partir du XVe siècle on aperçoit régulièrement des personnages à l'intérieur des murs, comme s'ils étaient sur le chemin de ronde ou en haut des tours, mais on n'entre toujours pas pour autant dans les entrailles du château : ainsi du ms. fr. 97 aux fols. 211 (XXXV) et 349v (XXXVI), ou encore du fol. 269 du ms. fr. 100 (XLIII). Le ms. Ars. 3478 figure

122ALEXANDRE-BIDON (D.), « Vrais ou faux ? L'apport de l'iconographie à l'étude des châteaux médiévaux », *Le château médiéval, forteresse habitée (XIe-XVIe)*, sous la dir. de POISSON (J.- M.), Paris, Editions de la maison des sciences de l'Homme, 1992, p. 43-56.

123ALCOY (R.), *op. cit.* p. 186.

quant à lui, au fol. 1 (XXXIV) une scène se déroulant à l'intérieur du château, et sans être tout à fait la première on peut dire que c'est certainement la plus efficace des images dans l'exposition de ce qu'il se passe dans les salles castrales. C'est d'ailleurs également tout l'intérêt du ms. fr. 1460 : le château est souvent ouvert, on y voit des scènes qui tombent les murs pour plonger à l'intérieur du bâtiment et dépeindre la vie de château ; il présente même, on y reviendra dans une troisième et dernière grande partie, des détails du quotidien (en particulier le mobilier et la décoration) qui permettent de franchir cette séparation symbolique qui semble pourtant incontournable dans la plupart des autres représentations.

Un dernier élément doit retenir notre attention : l'insistance des miniaturistes à représenter les pierres. On s'aperçoit en effet que les représentations accordent une place fondamentale aux éléments constitutifs de l'édifice, et elles sont figurées sans économie : on ne se contente pas de mettre quelques pierres mais on apporte au contraire un soin particulier à les représenter « toutes », en grand nombre du moins. On peut reprendre le fol. 103v du ms. NAF. 6579 (I), mais les cas sont nombreux. A titre d'illustrations particulièrement claires, on ajoutera simplement les châteaux du ms. fr. 105 (VIII, IX) et du ms. fr. 338 (XII, XIII), le fol. 123v du ms. fr. 761 (XII) et le fol. 210v du ms. fr. 335 (XXVI). Alors qu'au XVe siècle les murs sont totalement lisses, jusqu'à l'extrême fin du XIVe siècle les artistes choisissent de mettre en avant les pierres des édifices. Dans notre corpus, c'est en 1399 (avec le ms. fr. 335) que semble s'arrêter cette tradition, qui paraît totalement abandonnée au XVe siècle. Comment expliquer alors une telle insistance, qui n'est pourtant pas a priori nécessaire ?

On le sait, la défense est une des fonctions premières des châteaux, elle trouve son expression dans la pierre des murs : c'est la pierre qui fait barrage aux piétons et cavaliers, c'est elle qui se dresse face aux sièges et aux assauts ; c'est elle enfin qui protège car, toutes assemblées dans la muraille, elles donnent la sécurité. Elles symbolisent donc autant la protection que la solidité, car quelle sûreté peut-on avoir sans des murs solides ? Le château renforce ainsi son aspect austère, avec le rappel de l'importance de la défense

passive : les châteaux où l'on trouve figurées avec insistance des pierres sont aussi ceux où l'on ne trouve aucun autre moyen de défense ; pas d'archères, de châtelet d'entrée ou de tourelles de flanquement¹²⁴, rien que la pierre nue. Les châteaux du XVe siècle sont quant à eux représentés avec ces dispositifs de flanquement qui prennent un relais « actif » en ce qui concerne la défense. La première défense des châteaux reste néanmoins la défense passive, celle qui dissuade et fait obstacle par ses hauts murs, et par la solidité de sa muraille.

Mais on peut encore aller plus loin dans la recherche de la symbolique de ces pierres. Les insistances sont révélatrices de l'importance que les mentalités accordent aux éléments multipliés : comme on l'a dit, il ne s'agit pas de quelques pierres, mais d'un soin spécifique dans le détail des petites pierres assemblées ; elles doivent donc contenir une portée symbolique importante. A. Labbé nous confirme qu'il s'agit bien d'un moyen de souligner la solidité de l'édifice et, partant, la domination des seigneurs dans le temps : « *L'ensemble de ces indications -constructions en pierre, pavement, sol de marbre- qui, prises une à une, ne présentent pas de signification bien marquée, se rejoignent pour souligner la solidité du palais, image de la puissance du roi, et la qualité des matériaux stables et inaltérables, symbole de la pérennité de l'institution royale*¹²⁵. ». Pour l'Homme médiéval, les matériaux ne sont pas, comme c'est le cas dans notre culture moderne, ramenés à une simple considération pratique : ils sont des symboles remplis de sens, et il est difficile de croire que pour un édifice aussi symboliquement riche et important que le château le choix des matériaux soit totalement fortuit. Nous n'avons ici que des images fictives, qui nous informent mieux sur la symbolique des châteaux que sur leur réalité matérielle, mais il suffit de voir la controverse qu'a pu créer, chez les franciscains, le passage du bois à la pierre pour la construction de leurs

124On trouve des tourelles, notamment aux fols. 11v et 123v du ms. fr. 761 (X et XII), mais elles ne sont pas percées d'archères, donc ne peuvent servir à défendre les murs. Nous n'oublions pas que nous disposons de représentations fictives, et que donc la présence ou non d'archères sur les tourelles ne constitue pas un enjeu fondamental : on voudrait juste faire remarquer qu'ici ce sont les pierres qui assurent la défense, selon un principe de défense passive, et qu'on insiste dessus pour faire ressortir ce moyen de défense là où aucun autre ne prend encore le relais.

125LABBE (A.), *op. cit.*, p. 262.

maisons, pour comprendre qu'il ne s'agit pas d'un petit détail¹²⁶. La muraille doit donc être comprise comme un ensemble d'éléments fortement imbriqués, les pierres, qui par leur union et leur solidarité donnent la solidité. On pourrait même y voir une parabole de la société féodale, qui repose justement sur l'assemblage de différents liens de solidarité, les liens d'hommage, et dont la structure d'ensemble ne peut tenir sans une parfaite solidarité des éléments entre eux (vassaux et seigneurs). Ainsi, pour E. Mâle, la muraille fait du château, par ses pierres, le symbole éclatant d'une féodalité rendue solide par l'assemblage des seigneurs, liés fortement entre eux par le serment de fidélité, tout comme les pierres rendent solide le château par leur assemblage :

« Pour cet auteur, l'architecture et la sculpture romanes symboliseraient essentiellement le lien fondateur de la structure sociale, la fameuse relation seigneur-vassal, patron-client. La muraille romane, dans sa simplicité, doit être lue symboliquement comme une multitude d'éléments assemblés et imbriqués, à l'image des individus ou des communautés placés sous la dépendance d'un châtelain¹²⁷. »

L'insistance sur les pierres dans ces images, qui révèle une grande importance symbolique attachée à ce qui nous semble être un détail de la représentation, presque une manie d'artiste, enrichit le sens du château : par les pierres qui le constituent, qui sont sa première et plus efficace protection contre les dangers, le château incarne l'ensemble de la société qui l'a produit et la symbolise à lui seul, même dans des représentations où les miniaturistes n'ont pas cherché à compliquer l'architecture. La cohérence théorique de la société féodale est projetée dans les murs des châteaux, qui sont le fruit de cette même société : produit par elle, il est logique qu'il en symbolise la puissance et en incarne à lui seul le sens.

126DALARUN (J.), « Les maisons des frères. Matériaux et symbolique des premiers couvents franciscains », *Les espaces sociaux de l'Italie urbaine (XIIIe-XVe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, p. 243-265. L'abandon des maisons de bois par certains frères a été perçu comme un oubli de la raison d'être même du franciscain : la pauvreté apostolique. Les maisons en pierres étaient un signe de richesse, perçu par certains frères comme l'oubli de l'idéal de l'ordre. C'était infiniment plus qu'un détail matériel.

127MARTIN (H.), *op. cit.* T1, p. 112.

Le château n'est donc pas toujours un lieu positif. Il est souvent renfermé sur un univers qui nous semble interdit, et surtout interdit au public médiéval, qui pourtant constituait certainement la frange élevée de la société, celle qui avait certainement les moyens de connaître cette vie de château. Ses représentations, pendant un siècle, insistent sur des éléments qui paraissent à première vue fortuits, mais qui révèlent en fait toute la puissance symbolique du château, fruit et meilleure parabole de la société féodale. Ce lien symbolique entre château et société doit être mis en rapport avec ce qu'indiquent parfois les noms de châteaux : s'il est grave qu'un château soit celui d'un traître (« Chastel félon », « Chastel desvoyé »), c'est aussi parce qu'il incarne cette parabole, et qu'en transgressant les fondements de la solidarité seigneuriale il met en danger toute la structure féodale. Enfin, les images semblent indiquer qu'il existe une séparation symbolique, un pas qu'on franchit lorsqu'on pénètre dans le château : des personnages entrent ou sortent, mais on ne voit que le passage par la porte. Une porte qui, à son tour, mérite une réflexion particulière.



Fig. 22 : Paris, BNF, NAF. 6579, fol. 103v.
 Chastel des Pleurs, *Tristan de Léonois*, XIIIe-XIVe, France Nord.



Fig. 23 : Paris, BNF, Ms. Français 335, fol. 210v
 Combat d'Uterpandragon et d'Argan, *Tristan de Léonois*, 1399, Paris.



Fig. 24 : Paris, BNF, Ms. Français 761, fol. 11v.
La porte noire (voir légende), *Artus de Bretagne*, Paris, 2e quart XIVe.



Fig. 25 : Paris, BNF, ms. Français 97, folio 523.
Châtiment du chastel félon, *Tristan de Léonois*, 1e quart XIVe, Paris.



Fig. 26 : Paris, BNF, Ms. Français 347, fol. 71v
Gadifier le jeune découvrant le Chastel Desvoyé, *Perceforest*, v. 1470-1480, France ou Belgique.



Fig. 27 : Paris, BNF, ms. Français 105, fol. 207v.
Caradoc Briébras contemplant la rivière, *Histoire de Merlin*, 1^e-2^e quart XIV^e, Paris.

Le château-porte

La porte s'impose effectivement comme l'élément du château que l'on représente avec la plus grande régularité. Dans le ms. fr. 1460 elle est présente sur quasiment tous les folios, et seules quelques représentations dans le reste du corpus se passent de sa présence : l'exécution du duc de la Roche (ms. fr. 790, fol. 15v, III), le Conseil des Saxons (ms. fr. 105 fol. 210, IX), le combat de Gauvain contre Méliant (ms. fr. 1453 fol. 39, XV), deux scènes d'enlèvement (ms. fr. 1456, fol. 42v, XVI et ms. fr. 1455, fol. 1, IV) et une scène de bataille (ms. fr. 97, fol. 506v, XXXIX). Très souvent, elle présente des proportions imposantes et prend presque la totalité du mur : on peut reprendre une nouvelle fois pour exemple la première miniature de notre corpus, celle du « Chastel des pleurs », dont la porte constitue presque à elle seule le mur. Le fol. 3v du ms. fr. 1460 (LVIII) va même jusqu'à représenter quatre portes en tout et trois différentes sur un même château : une pour la première enceinte, une deuxième au second plan pour ce qui ressemble à l'entrée principale d'une sorte de donjon, et une troisième donnant accès à un autre corps de bâtiment ; la quatrième étant celle du bâtiment de gauche. Dans la construction de l'image, la porte peut être représentée comme un seuil symbolique, ou comme une protection supplémentaire. Nous pouvons en effet remarquer que la porte répond à deux types de représentations particulières : elle est parfois une zone d'ombre, une sorte de trou noir et mystérieux, ou bien elle est un objet beaucoup plus concret, fait de bois et de barres de fer ; à partir de cette distinction, on croit pouvoir établir une différenciation symbolique.

Lorsqu'elle joue le rôle de seuil symbolique, la porte est figurée d'une manière qui permet l'ébauche d'une typologie de représentation. Elle n'est alors pas montrée en tant que telle, dans sa réalité matérielle, mais s'incarne symboliquement dans une zone d'ombre vers laquelle se dirigent les chevaliers (ou de laquelle ils sortent). C'est par là que semble se mettre en place une tradition figurative, une organisation stéréotypée de l'image qui aboutit à ce qu'on pourrait appeler un « château-porte ». Ce « château-porte » ne cherche pas à faire du château un bâtiment complexe ni même à l'intégrer dans un

milieu particulier : l'essentiel est dans le moment du passage. Apparaissent alors des châteaux qui sont en quelque sorte réduits à leur entrée ou à leur sortie, ramenés à une étape de franchissement : il en va ainsi de nombreuses représentations, celles du château de Pesme aventure (VII), de Galehot conduisant Lancelot l'île perdue (XIII), de Bohort conduisant Landoine et Marant (XVII) ou encore la scène de libération des prisonniers dans les *Enfances Garin* (XCIII) en sont quelques exemples. D. Alexandre-Bidon a clairement énoncé, dans une citation que nous avons déjà utilisée, les traits fondamentaux de ce stéréotype de représentation : « *En amorce sur le côté de l'image, porte ouverte par laquelle entre ou sort un chevalier [...] les châteaux...* ¹²⁸ ». La porte ne compte donc plus pour elle-même mais pour le passage qu'elle permet, qu'il s'agisse d'entrer dans un château ou d'en sortir : elle n'est donc représentée que par un arc vide qui permet d'orienter l'action (on en part ou on y va). Ce sont des images qui d'un point de vue figuratif sont relativement pauvres par rapport aux autres cas que l'on peut trouver, mais symboliquement elles permettent de comprendre que la porte est un lieu fondamental du château : pas la porte matérielle en elle-même, mais la porte en tant que point de passage, comme si on circulait d'un monde à l'autre en franchissant les murs. Elle est un seuil symbolique, celui où commence l'univers castral et où s'arrête le reste du monde (ou vice-versa).

Mais la porte du château peut aussi être représentée d'une autre manière, plus concrète. Le miniaturiste du ms. fr. 1460 les a systématiquement figurées sous les traits d'un assemblage de planches de bois, maintenues ensembles par ce qui ressemble à des clous ou des pièces de fer : le fol. 23 (LXIV) en donne une bonne illustration. Dans ce manuscrit le choix s'est donc porté sur de grosses portes en bois (la couleur et l'architecture générale de la porte nous indiquent qu'il a cherché à représenter le bois) qui n'ont plus grand-chose à voir avec le seuil symbolique dont on a parlé jusqu'ici. Pour mesurer concrètement cet écart on peut effectuer la comparaison entre les fols. 23 (LXIV) et 92v (XCIII) du ms. fr. 1460, qui offrent chacun un type spécifique de représentation : un seuil symbolique et une porte en tant qu'objet matériel.

128Cf note 113.

Dans le reste du corpus, lorsque les portes sont matérialisées, le bois n'est plus évident mais on découvre malgré tout une insistance particulière sur les détails de la porte : on retrouve notamment des pentures en fleur de lys sur les fols. 207v du ms. fr. 105 (VIII), 11v, 35 et 123v du ms. fr. 761(X, XI, XII). De rapides traits diagonaux les sous-entendent dans le ms. fr. 1460. Ces détails marquent un soin particulier dans le traitement figuratif de la porte, une volonté d'insister et de faire ressortir aussi un certain prestige, lorsqu'on sait que la fleur de lys est un emblème fondamental pour la royauté médiévale. Cette insistance sur de petits éléments « décoratifs » est révélatrice de l'importance attachée aux portes du château : c'est elle le premier obstacle à se dresser devant ceux qui veulent entrer au château. Hector des Mares parvient à grand' peine aux portes du château de l'Étroite Marche, puis se trouve bloqué entre deux portes qui deviennent non seulement les deux pôles de son aventure, mais aussi les deux ennemis qu'il faut vaincre et franchir :

« Si monta sur son cheval et ala a quel peine que ce fust et vint à la porte si entra ens (*dedans*) et ala chevaucha [...] si ala a lautre porte par devers le pont et quant il vout (*voulut*) issir (*sortir*) hors si la trouva fermee et hurta (*frappa*) et appella moult durement [...] lors vint a la porte si rapela moult longuement mais nulz ne li respondi si fut moult esbahis (*surpris*) et ainsi comme estoi retournoit vers lautre porte comme cil qui ne savoit quil peust faire. ¹²⁹ »

Les portes marquent la puissance défensive de la ville comme du château, et rejoignent une symbolique de puissance. On peut en effet observer parfois la présence de serrures sur les portes : il en va ainsi des fols. 5, 43v et 69v du ms. fr. 1460 (LX, LXXII et LXXXV), mais aussi d'autres représentations du reste du corpus déjà citées¹³⁰. A. Labbé interprète la présence de portes dans ces manuscrits comme le rappel de la puissance de la ville et du pouvoir du roi¹³¹.

129Voir annexe « Transcription du fol. 237v du ms. fr. 118 », p. 199.

130Pour les miniatures déjà citées, voir catalogue p. VIII, X, XI et XII.

131LABBE (A.), *op. cit.* p. 260.

On pourrait prolonger cette lecture en insistant sur la présence de ces serrures qui, par l'intermédiaire de la clé, symboliseraient le contrôle, la force de coercition du seigneur et, partant, son pouvoir et sa puissance. Être le maître des clés c'est bénéficier d'une domination totale, et les serrures font autant appel à l'idée de fermeture, que nous évoquions dans la partie précédente, qu'à la puissance du seigneur symbolisée par les portes du château dont il détient les clés. Le seigneur contrôle l'accès à son château, il a la maîtrise du franchissement symbolique.

Enfin, on peut observer le fol. 69v du ms. fr. 1460 (LXXXV), qui figure les deux types de représentation dont on vient de traiter : une porte aux contours maladroits cache tant bien que mal un seuil symbolique, la zone d'ombre. Au-delà du manque de soin apporté à cette scène, on peut trouver ici une expression tardive (fin du XVe siècle) qui semble cumuler tout le sens qu'on s'est efforcé d'extraire de l'image de la porte : on trouve la porte symbolique, la porte matérielle et aussi la serrure qui appelle la clé du gardien (il s'agit d'une prison), c'est-à-dire une nouvelle fois le pouvoir (ici celui de libérer quelqu'un).

Les portes sont parfois associées aux herses, et l'ensemble constitué de la porte, de la herse la gardant et du pont-levis isolant le tout se retrouve dans quelques cas. On commencera par l'exemple très clair du fol. 5 du ms. fr. 1460 (LX) : dans cette scène se déroulant dans la grande salle du château est figurée sur la droite la porte devancée d'une herse particulièrement ouvragée. D'autres exemples peuvent s'ajouter, comme les fols. 16v (LXIII) et 63v (LXXX) du même manuscrit, ou encore dans le ms. fr. 16999 (XIII), qui est l'image la plus ancienne des représentations de notre corpus à présenter une herse, le fol. 148 du ms. fr. 338 (XXII) et enfin deux représentations similaires, celles du fol. 188 du ms. fr. 118 (XLVI) et du fol. 42v du ms. fr. 119 (LIV). Le fol. 118v du ms. fr. 122 (XX) figure quant à lui une herse en arrière-plan, qui semble commander une seconde enceinte. Ces herses viennent renforcer encore le caractère austère du château, elles rappellent sa fonction défensive et les préoccupations essentiellement militaires qui y prédominent. Elles n'ont en temps de paix que peu d'utilité, et ne servent qu'en cas d'assaut ou de danger imminent : on comprend alors leur présence dans les scènes de combat ou de

siège, comme lorsque le roi de Pavie vient guerroyer devant les murs des Aquitains dans les *Enfances Garin*, mais elles sont parfois présentes sans qu'un besoin s'en fasse sentir ; en particulier face à Lancelot se dirigeant vers l'Île perdue (ms. fr. 16999 fol. 139, XIII), ou lorsque le duc d'Aquitaine fait mander sa femme pour la châtier (ms. fr. 1460 fol. 5, LX). Enfin, il est à noter que les herses sont systématiquement ouvertes, même dans les scènes de batailles où on les penserait plus utiles fermées : leur présence ne se comprend pas en termes d'utilité immédiate, elles sont une menace, un rappel permanent que la porte n'est pas un lieu facilement accessible et qu'elle peut être chèrement défendue, qu'on ne s'en approche pas impunément.

D'autres herses apparaissent parfois dans les images, mais cette fois associées au pont-levis. On peut citer les fols. 7 et 50 du ms. fr. 1460 (LXI et LXXIII), mais il ne semble pas y avoir de règle particulière : le fol. 242 du ms. fr. 100 (XLII) figure un pont-levis sans herse et, plus troublant encore, le fol. 64v du ms. fr. 1460 (LXXXI) qui, lui, représente tout en même temps ; pont-levis, herse et porte dans une figure parfaitement maladroitement mais néanmoins expressive.

Le pont-levis et la herse sont deux éléments supplémentaires de protection qui ajoutent à l'austérité du château. La porte de ce dernier devient un élément symbolique important, à cheval sur un monde et l'autre, sur l'intérieur du château et le monde extérieur. Elle est un point de passage dont on n'approche pour autant pas si facilement et certainement pas impunément : elle est gardée par certains éléments qui ajoutent à son importance et renforcent l'austérité générale du bâtiment. Son rôle est à la fois celui de filtre et celui d'obstacle et de défense.

Les châteaux sont des lieux intimement liés au monde du merveilleux, mais il ne faut pas entendre par là qu'ils sont toujours des lieux de prestige et de richesses : si la gloire des chevaliers, qui triomphent de ses maléfices comme Lancelot à la Douloureuse Garde, s'exprime toujours, ils peuvent tout aussi bien être associés à la transgression, à l'instabilité, à la trahison et représenter ainsi le Mal. La fonction défensive se complexifie particulièrement à

la fin du XVe siècle, mais son évolution est importante depuis le XIVe siècle : elle se transforme et persiste sous certaines formes qui savent aussi prendre les traits de détails apparents (herses, serrures, pierres) mais qui maintiennent une idée de protection. Sous cette austérité sommeille un aspect militaire qui est toujours présent dans le château, un lien fondamental entre lui et la guerre. Ce qu'on a appelé ici le « château-porte » évoque précisément cela : la nécessité de protéger l'intérieur du château face aux dangers qui sont inévitables.



Fig. 28 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 3v.

« Comment la trahison se fait de Ostrisse de sa fille et du prisonnier sur la ducesse » (phylactère),
Enfances Garin de Monglane, 2e moitié XVe, Lille

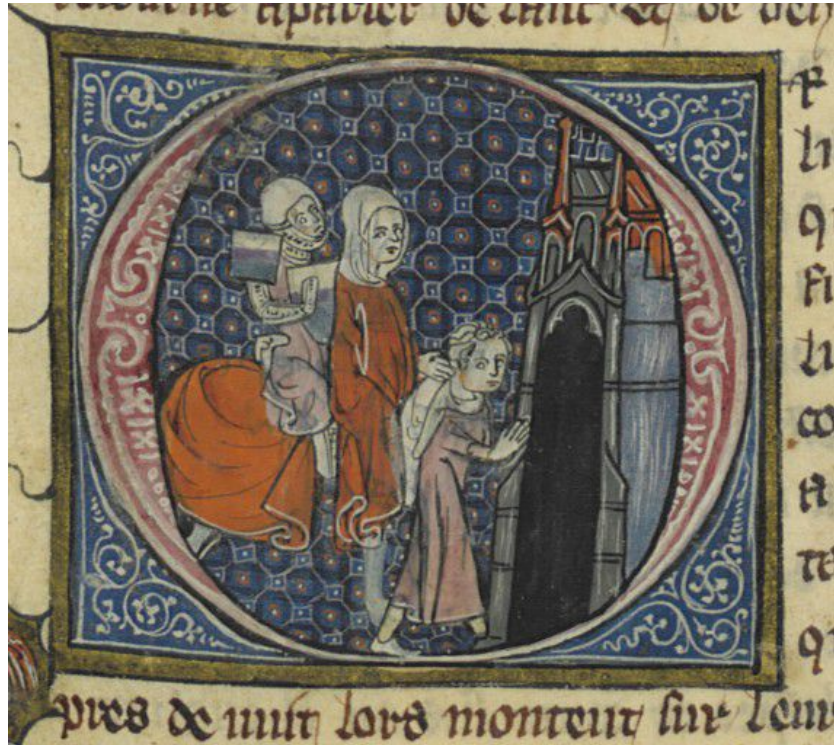


Fig. 29 : Paris, BNF, Ms. Français 1423, fol. 23.

Bohort l'Essillié (« l'exilé ») conduisant Landoine et Marant chez eux, *Lancelot du Lac*, Tournai,
 1330-1340.



Fig. 30 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 5.

« Comment le duc d'Aquitaine mande sa femme pour puniement de la trayson » (phylactère),
Enfances Garin de Monglane, 2e moitié XVe, Lille.



Fig. 31 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 92v.

Libération des prisonniers, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille



Fig. 32 : Paris, BNF, ms. Français 122, fol. 118v.
Lancelot, Lionel et la veuve, *Lancelot du Lac*, Hainaut, 1344.



Fig. 33 : Paris, BNF, Ms. Français 16999, fol. 139.
Galehot conduisant Lancelot à l'Isle perdue, *Lancelot du Lac*, 2e quart XIVe, Paris.

II/Le château militaire

Contexte d'insécurité et éléments architecturaux défensifs

La mentalité médiévale se fonde entre autres éléments essentiels sur le sentiment d'insécurité¹³². On craint les violences fréquentes que génère la société féodale (guerres privées ou « nationales », exactions en tous genres, escarmouches, routiers etc.) tout autant et peut-être même moins encore que les châtiments célestes. La peur est donc omniprésente à l'Homme médiéval, une peur surnaturelle et une peur naturelle. Le XIVe siècle est à plusieurs égards perçu, par les contemporains eux-mêmes, comme une période de crise économique, sociale et religieuse accentuée par la Guerre de Cent Ans (1337-1453).

Ce conflit a d'une part une importance considérable dans l'évolution de l'architecture générale des châteaux, et d'autre part dans les mentalités parce qu'il marque profondément les esprits et génère un sentiment d'insécurité permanente qui se maintient même après la fin des combats. En ce qui concerne notre corpus, il en traverse une bonne partie et nous croyons pouvoir repérer certains marqueurs de son influence dans les images : puisque l'imagination seule a présidé aux contraintes de représentation imposées aux imagiers, on peut supposer que l'imaginaire des enlumineurs de ces manuscrits ait été influencé, d'une manière ou d'une autre, par un conflit d'une telle ampleur. Cependant, une quinzaine des manuscrits que nous utilisons sont datés d'avant 1330, et une vingtaine d'avant 1345 : à des dates là, il est peut-être un peu tôt pour repérer quelque-chose qui soit en lien avec la Guerre de Cent ans. De plus, le passage, dans l'art, du contexte historique ne doit pas être considéré comme automatique : si l'époque joue évidemment un rôle prépondérant dans la production artistique, l'art ne se fait pas forcément l'écho direct d'un sentiment¹³³. Les images qui nous occupent présentent un caractère

132LE GOFF (J.), *op. cit.* *La civilisation de...* p. 298.

133WIRTH (J.), *op. cit.* p. 7 à 11.

militaire affirmé, une fonction guerrière nette et récurrente qui se nourrit autant de l'imaginaire chevaleresque que de l'univers violent des XIVe et XVe siècles : la Guerre de Cent ans influence fortement les représentations les plus tardives de notre corpus, mais elle n'est pas le seul élément important et son passage dans l'iconographie, s'il est certainement visible, n'est pas automatique pour autant. Il ne faudrait donc pas voir les représentations militaires du château comme l'expression unique de la Guerre de Cent ans, mais comme celle de la guerre en général.

L'importance de la Guerre de Cent ans ne doit donc pas occulter les représentations antérieures : le château apparaît sous ses aspects militaires et guerriers bien avant le début de ce conflit. Comme on l'a déjà évoqué, le château est un carrefour de plusieurs fonctions, le fruit d'une société féodale qui connaît la violence dès le Haut Moyen-Âge. Nous avons donc des représentations guerrières dès la première moitié du XIVe siècle, qui figurent essentiellement des combats singuliers, des duels. C'est le cas du fol. 65 du ms. fr. 1433 (VI), où Calogrenant affronte le gardien de la fontaine, et du fol. 39 du ms. fr. 1453 (XV) où, cette fois, c'est au tour de Gauvain de s'illustrer ; le Château de Pesme aventure sert aussi de décor à différents affrontements d'Yvain. Il s'agit de duels dans le cadre d'aventures chevaleresques, c'est-à-dire de parcours en quelque sorte initiatiques où les chevaliers doivent s'affirmer. Avant le XVe siècle, on n'a effectivement pas de représentations de combats massifs : lorsqu'au XIVe siècle on doit représenter un duel, on figure deux personnages s'affrontant, mais dès le début du XVe siècle la représentation se trouve, d'une manière générale, fortement enrichie avec une troupe de personnages. C'est par exemple le cas du fol. 558 du ms. Ars. 3479 (XXXI), ou encore du ms. 120 au fol. 530 (LV)¹³⁴. Néanmoins, l'essentiel des représentations guerrières figure un combat singulier, qu'il s'agisse d'un épisode de *Guiron de Courtois* (ms. fr. 338 fol. 213v, XXIII), de Lancelot contre les automates (ms. Ars. 3479 fol.442, XXX), de ce même Lancelot à la Douleuse Garde (ms. Ars. 3479 fol. 415, XXVIII) ou à la Roche aux Saisnes

¹³⁴Ne disposant pas d'éditions nous permettant de tirer au clair le rapport entre le texte et l'image, nous n'allons pas plus loin sur ce point, qui l'aurait mérité.

(ms. fr. 118, fol. 260v, LI) ou encore de divers épisodes de *Tristan de Léonois* (ms. fr. 100 fol. 242, XLII ou 335, XLV). Ces représentations dépendent aussi de l'histoire racontée, et il est normal que dans des récits chevaleresques comme les romans arthuriens on mette en image des duels héroïques. Ce point sera développé dans la partie suivante, nous ne faisons pour l'instant que l'évoquer pour souligner le caractère militaire et guerrier des représentations (et donc du château tel qu'il nous y apparaît).

Les représentations militaires du château n'apparaissent donc pas avec le contexte de la Guerre de Cent ans. Pourtant, son influence est sensible dans l'évolution « archéologique » des images de châteaux. C'est ce conflit qui oblige les seigneurs à innover en matière de défense, et ces nouveautés passent dans l'iconographie. Les éléments architecturaux dont on va parler n'auront pas pour nous une importance archéologique mais culturelle, en tant que représentants des éléments qui marquent l'imaginaire et s'exprimaient lorsqu'on pensait, dans les deux derniers siècles du Moyen-Âge, à un château. On se réfèrera en cela à ce que C. Villain-Gandossi a appelé, dans une étude sur le navire médiéval dans l'iconographie, le principe de prolifération iconographique¹³⁵. Dans les représentations d'un élément donné (le navire médiéval, le château etc.), certains détails attirent l'attention de l'enlumineur et le marquent profondément : dans les images qu'il exécutera, il reproduira donc ces éléments qui l'ont frappé, il les multipliera parce qu'ils ont imprégné son imaginaire, ils ont laissé une trace dans ses représentations culturelles. Dans notre cas ce principe est d'autant plus pertinent que les miniaturistes ont pu laisser libre cours à leur imagination pour réaliser leurs œuvres : ils sont donc allés puiser dans leurs représentations culturelles les éléments architecturaux marquants du château. Comme nous l'avons déjà évoqué, les châteaux tels qu'ils apparaissent dans l'iconographie du début du XIVe siècle ne figurent que très peu d'éléments architecturaux clairement identifiables. Le fol. 1 du ms. fr. 122 (XIX) est la première représentation de notre corpus où l'on peut trouver un élément

135VILLAIN-GANDOSSI (C.), *op. cit.* p. 69 : « Certains éléments attirent l'œil de l'artiste : ces éléments, il va les multiplier ». Elle donne par la suite les exemples d'appareils détaillés (clous, rousture de mâts, voiles, dalots etc.) pour insister sur le fait qu'ils marquent la perception du navire, et donc sa représentation mentale. Il devrait pouvoir en être de même du château.

défensif remarquable : chaque pan de mur est percé d'archères dont la figuration est d'ailleurs excessive, donc essentiellement symbolique. Dans la première moitié du XIV^e siècle on ne trouve en effet pas de figurations d'un appareil défensif autre que par la pierre et la muraille, c'est-à-dire une défense passive. À partir de la fin du XIV^e siècle des motifs architecturaux défensifs reviennent régulièrement dans les représentations, preuve qu'ils ont fortement marqué les esprits contemporains. C'est d'abord le pont-levis et la herse, dont nous avons déjà parlé et qui connaissent dans le dernier tiers du XIV^e siècle une diffusion importante¹³⁶. En parallèle de l'apparition de ces éléments se trouve aussi un renforcement défensif spécifique aux portes : les châtelets d'entrée, qui avec les deux évolutions précédentes constitue une sorte de résumé de l'évolution architecturale au niveau des portes de château : « *Le dernier tiers du XIV^e siècle voit la France se hérissier d'un appareil guerrier très varié [...]. Les progrès les plus remarquables concernent les portes avec l'apparition du châtelet et du pont-levis à flèches* ¹³⁷ ». Il s'agit d'une fortification de la porte, par adjonction de deux tours qui permettent de mieux la défendre. A. Chatelain en donne une définition efficace : « *Le châtelet est un bloc massif commandant l'entrée d'une place, composé de deux tours cylindriques reliées par un corps de bâtiment, percé au sol et abritant à l'étage la chambre de manœuvre du pont-levis et de la herse* ¹³⁸ ». On les trouve déjà dans le ms. fr. 122 (fols. 1, 118v et 184, XIX à XXI) mais ils apparaissent plus clairement à partir du XV^e siècle. Des illustrations éloquentes peuvent être trouvées au fol. 523 du ms. Ars. 3479 (XXIX) ou au fol. 242 du ms. fr. 100 (XLII); le fol. 273v du ms. fr. 100 (XLIV) est encore un exemple parlant. Dans le ms. fr. 1460 il est présent sur de nombreuses représentations, et souvent accompagné de la herse et du pont-levis : ainsi des fols. 7 (LXI), 16v (LXIII), 63v (LXXX), mais aussi sans eux comme aux fols. 69v (LXXXV) et 92v (XCIII). C'est donc un élément architectural défensif qu'on retrouve dans de très nombreuses représentations du XV^e siècle. Dans la réalité archéologique, le châtelet va

¹³⁶CHATELAIN (A.), *op. cit.* p. 47.

¹³⁷*Ibid.*

¹³⁸*Ibid.*, p. 48.

toujours avec une herse et un pont-levis ; dans ces images le lien n'est pas du tout automatique, preuve s'il en fallait que l'important n'est pas le réalisme strict. Les châtelets sont apparus avec la Guerre de Cent ans, au sein d'un grand mouvement de fortification des châteaux. Mais cet affrontement a aussi vu se développer l'artillerie à feu, et son influence se retrouve dans ces images.

C'est un grand débat entre spécialistes de l'évolution castrale : l'impact de l'arme à feu (notamment du canon ou « bombarde ») sur l'architecture des châteaux. Nous n'entrerons pas dans cette discussion¹³⁹, mais nous voudrions simplement constater une chose. Si leur impact sur l'architecture militaire n'a peut-être pas été aussi important qu'on le croit parfois, ou qu'il s'est fait sentir très tardivement, la marque laissée dans la mentalité et dans les représentations culturelles au XVe siècle semble incontestable. Pour preuve, en plus de la présence de ces fortifications d'entrée, une importance particulière est portée aux évolutions de flanquement.

Elles sont de deux types, qui se rejoignent dans la réalité mais qui apparaissent parfois différemment dans les images : il s'agit des archères adaptées aux arbalètes et aux armes à feu d'une part, et d'autre part des espaces aménagés dans les murailles pour loger l'artillerie. On effectue ici une distinction qui n'a de fondement qu'à partir de notre corpus : le ms. fr. 1460 en particulier nous indique l'importance spécifiquement accordée aux aménagements pour l'artillerie à feu, comme on va le voir. L'attention doit d'abord se porter sur les archères, que nous pouvons repérer. On l'a dit, elles n'apparaissent que tardivement dans les images, alors qu'elles sont attestées depuis la fin du XIIIe siècle par l'archéologie¹⁴⁰. Elles sont d'abord une figuration symbolique de la défense active, par leur taille excessive. Dès le début du XVe siècle commencent à être figurées des archères qui se sont adaptées aux nouvelles contraintes de défense. Certaines permettent le tir à l'arbalète, et sont donc

139Pour G. Fournier et A. Chatelain, les pièces d'artillerie à feu qui apparaissent sur les champs de bataille de la Guerre de Cent ans ne sont pas encore suffisamment précises pour être de réelles menaces pour les murailles : mal maîtrisés, ces engins atteignent rarement leurs cibles et font souvent des ravages parmi ceux qui les actionnent. Avant la seconde moitié du XVe siècle, ces armes ne représentent pas un grand danger pour les châteaux. Voir FOURNIER (G.), *op. cit.* p. 235 et CHATELAIN (A.), *op. cit.*, p.104.

140CHATELAIN (A.), *op. cit.*, p. 97

terminées à chaque extrémités par deux fentes perpendiculaires : on peut observer ce type de dispositif dans plusieurs représentations, particulièrement sur les tourelles de la « Chauciée Norgalloise » au fol. 253v du ms. fr. 118 (XLIX) ou encore au fol. 254v du même manuscrit (XLIX) ; elles sont également repérables sur un certain nombre de châteaux du ms. fr. 97, aux fols. 211, 349v, 359, 454 et 506v (XXXV à XXXIX). Le ms. fr. 1460 présente aussi quelques cas, comme aux fols. 3v (LVIII) et 16v (LXIII). Elles ne correspondent a priori pas à une organisation attestée par l'archéologie : le type qui s'en rapproche au mieux est dit « cruciforme », mais la fente perpendiculaire est au milieu¹⁴¹. On a donc ici une forme imaginaire, très proche de ce qui se fait mais pour autant inventée (on comprend mal comment deux arbalétriers pourraient tirer simultanément, l'un depuis la fente du haut et l'autre depuis celle du bas, pendant qu'un archer tirerait depuis le milieu) : l'important dans ces images n'est pas la crédibilité technique, mais l'impact symbolique. C'est cette même intention symbolique qui préside à la figuration d'archères excessivement grandes comme on l'évoquait tout à l'heure, ou bien qui justifie le rendu de meurtrières à fentes multiples, pourtant attestées, mais avec six fentes au fol. 7 du même manuscrit (LXI) : le nombre apparaît globalement exagéré, pour souligner la menace. Le rendu des archères adaptées à l'usage des armes à feu est quant à lui beaucoup proche de la réalité, sans toutefois lui correspondre toujours.

On trouve en effet, dans le ms. fr. 100, au fol. 273v (XLIV), un aménagement défensif attesté : l'archère-canonnière. Il s'agit d'une meurtrière, donc une grande fente verticale, à la base de laquelle on a percé un trou circulaire pour y loger une bouche d'arme à feu¹⁴². Cette forme est présente aussi dans d'autres manuscrits, très clairement au fol. 189v du ms. fr. 118 (XLVII) et sur les murs de la prison où Gauvain se trouve enfermé, au fol. 288 du ms. fr. 118 (LII). On en trouve une adaptation dans les fols. du ms. fr. 1460 : l'artiste a choisi une forme imaginaire qui fusionne les adaptations à l'arbalète dont nous parlions plus haut et les aménagements liés aux bombardes. On trouve aux fols. 3v (LVIII), 4

141 Voir annexe « Types d'archères attestées par l'archéologie », p. 217.

142 *Idem*.

(LIX), 5 (LX), 7 (LXI) , 16v (LXIII), 23 (LXIV) et 50 (LXXIII) cette forme inexistante d'archère. Il est curieux de remarquer ici que l'artiste s'est relativement appliqué pour les premières représentations du manuscrit puis, à partir du fol. 23 et malgré un dernier « effort » au fol. 50, il a abandonné la figuration explicite pour préférer représenter des paires de traits verticaux ; ainsi des fols. 61 (LXXVIII) et 57v (LXXVI), mais on pourrait prolonger longuement la liste. Cet élément est également repérable dans d'autres représentations, entre autres au fol. 188 du ms. fr. 118 (XLVI). Il ne correspond à rien d'attesté dans la réalité, mais semble au contraire représenter une menace vague, mystérieuse et d'autant plus inquiétante (et donc austère) : on distingue mal (pour ne pas dire pas du tout) ce que c'est, mais on sait instinctivement qu'il s'agit d'un organe de défense et que par lui vient le danger. On ne sait pas identifier, on ne comprend pas ce que c'est, et pourtant c'est une menace : peut-il y avoir meilleure expression de l'austérité, de la défense ?

Il nous faut enfin aborder un dernier élément figuratif : le trou circulaire seul dans la muraille. Ces petits ronds noirs que l'on retrouve très régulièrement dans le manuscrit des *Enfances Garin* paraissent étranges et énigmatiques par l'utilisation iconographique qui en est faite. S'il est possible de comprendre leur utilité dans une image comme celle du fol. 3v (LVIII) où, entourant une archère ou défendant manifestement une tour ou un pan de muraille, leur fonction apparaît fondamentalement défensive, certaines représentations comme celles du fol. 55 (LXXV) relativisent fortement les tentatives d'explication. Leur représentation est la plupart du temps cohérente avec l'ensemble du bâtiment, et on comprend généralement leur fonction : celle-ci apparaît clairement dans de nombreux folios, particulièrement aux fols. 50 (LXXIII), 63v (LXXX) ou encore 64v (LXXXI), où ils défendent d'une manière pertinente (bien que non attestée) l'entrée du château. On peut donc raisonnablement considérer qu'ils figurent des aménagements pour artillerie à feu, d'autant qu'on peut trouver dans l'archéologie des cas similaires, surtout à la fin du XVe siècle¹⁴³. Pourtant, ces figures apparaissent aussi dans d'autres fols. du ms. fr. 1460, ainsi que dans une partie du reste de notre corpus. Leur fonction défensive, liée à

143 Voir annexe « Des canonnières en haut des tours », p. 216.

l'apparition de l'artillerie, est alors beaucoup moins évidente : que dire des orifices qui percent les murs des fols. 25 (LXV) et 25v (LXVI) du ms. fr. 1460 ? Que dire aussi de ces mêmes éléments qu'on retrouve, isolés, sur un pan de mur en arrière plan des fols. 91 (XLI), 242 (XLII) et 269 (XLIII) du ms. fr. 100 ? L'utilité défensive n'est plus vraiment l'essentiel dans ces représentations, et il serait difficile de conclure qu'on a figuré des canonnières à ces endroits-là. Néanmoins, d'une manière générale, le caractère défensif (donc lié aux armes à feu) apparaît assez clairement dans la plupart des cas : on peut encore citer dans le ms. fr. 1460 le fol. 53 (LXXIV), où ces orifices défendent manifestement les murs ; il nous faut conclure, peut-être hâtivement, que le trouble vient pour nous d'un code iconographique qui fait représenter de la même manière une canonnière qu'on apprend encore à maîtriser (l'apparition est relativement récente) et un trou destiné à faire entrer la lumière ou on-ne-sait-quoi¹⁴⁴.

Le château est intimement lié à un contexte guerrier, lui-même découlant d'une société où la violence physique et la crainte surnaturelle tissent un environnement de peur, d'angoisse. La guerre est un constituant essentiel du château. S'il a plusieurs fonctions et qu'il ne se résume pas à elle, la guerre est malgré tout incontournable lorsque l'on cherche à comprendre ce qu'il incarne dans la mentalité médiévale. Le conflit franco-anglais de la Guerre de Cent ans remobilise les esprits et rappelle qu'à travers les châteaux il en va de la sécurité de tous. Les aménagements qui apparaissent renouvellent la défense : herses, pont-levis, archères, châtelets, armes à feu sont autant de nouveaux signes de l'austérité du lieu, autant de nouveaux repoussoirs. Mais, comme on le suggérait en introduction de partie en nous plaçant sous le principe de prolifération, ils n'ont pas pour nous valeur de traces archéologiques. Leur richesse est culturelle, elle nous permet de saisir les éléments architecturaux, réalistes certes mais remodelés par l'imaginaire de l'artiste, tels qu'ils apparaissent à l'esprit de l'Homme des XIVe et XVe siècles. Ils sont l'expression de la représentation culturelle du château, ils sont ce qui

144La conclusion peut paraître sèche, mais il ne nous semble de toute façon pas pertinent de chercher ici à aller plus loin dans la discussion. Cela nous éloignerait de ce qu'on veut réellement dire dans cette partie.

remonte à la surface lorsque, devant une page blanche, on doit dessiner un château. Ces éléments sont particuliers parce qu'ils occupent une place importante dans les images, c'est ce qui nous a semblé justifier un tel focus. Ils sont effectivement ici l'expression iconographique d'une crispation, d'une crainte et sont donc le reflet d'une mentalité troublée par la guerre, désireuse de voir dans le château un refuge, une protection, un repoussoir austère.



Fig. 34 : Paris, BNF, Ms. Français 118, fol.189v
Lancelot prenant la Douleuse Garde, *Lancelot du Lac*, début XVe, Paris (atelier du maître des cleres femmes).



Fig. 35 : Paris, BNF, Ms. Français 118, fol. 253v
Combat de Gauvain à la « Chauciee Norgaloise », *Lancelot du Lac*, début XVe, Paris (atelier du maître des cleres femmes).



Fig. 36 : Paris, BNF, ms. Français 122, fol.1
 Combat de Lancelot et de Méléagant, *Lancelot du Lac*, Hainaut, 1344.



Fig. 37 : Paris, BNF, Ms. Français 1433, fol. 104.
 Arrivée d'Yvain au Chastel de Pesme aventure, *Chevalier au lion*, 1e-2e quart XIVe, Nord France.



Fig. 38 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 7.

« Comment la dame se part d'Acquitaine a grant annoy par la trayson de Ostrisse la faulse sorchiere. » (phylactère), *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille.



Fig. 39 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 64v.

Départ pour Pavie, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille.

Les représentations du château-bataille

Pourtant, il faut bien rappeler que le lien qui unit le château et la guerre est primordial, et qu'on trouve ainsi des représentations de château comme cadre de batailles, « réelles » lorsqu'on illustre une guerre, fictives lorsqu'il s'agit de mettre un tournoi en images, de manière récurrente. Ces cas sont pour nous d'autant plus nombreux que nous avons choisi la littérature chevaleresque, qui par sa nature même se prête facilement à représenter le combat, lieu de la prouesse.

On a déjà évoqué précédemment les premiers cas de notre corpus, les représentations du XIVe siècle notamment où le château sert de cadre spatial à des combats singuliers entre chevaliers, et qui voient s'exprimer toute la valeur des héros mis en scène. Le duel est effectivement un motif récurrent. Ses représentations commencent pour nous avec le ms. fr. 1433 et le combat de Calogrenant contre le garde de la fontaine (fol. 65, VI), puis deux des quatre parties de l'image figurant les exploits d'Yvain au château de Pesme aventure (VII, fol. 104) ; elles se poursuivent ensuite notamment avec les illustrations des exploits de Lancelot, à la Douleuse Garde (ms. Ars. 3479 fol. 415, XXVIII ; ms. fr. 118 fol. 188, XLVI, fol. 189v, XLVII) ou à la Roche aux Saisnes (ms. fr. 118 fol. 280v, LI) ; d'autres manuscrits présentent aussi des face-à-face chevaleresques, comme le ms. fr. 1453 au fol. 39 (XV), le ms. fr. 338 au fol. 213v (XXIII) et le fol. 42v du ms. fr. 119 (LIV). Pour terminer, on peut également citer, avec une légère nuance, le fol. 242 du ms. fr. 100 (XLII), où il ne s'agit pas d'un combat à deux mais à quatre (deux contre deux), et le fol. 254v du ms. fr. 118 (L) ; la différence ne semble pas significative par rapport aux autres duels, et surtout elle ne change pas grand-chose à notre propos. Il n'y a pas de différence chronologique manifeste, c'est-à-dire qu'on représente a priori le duel autant au XIVe siècle qu'au XVe siècle : le déséquilibre dans notre corpus vient du succès de l'épisode de la Douleuse Garde, qui compte à lui seul trois représentations. Il ne semble donc pas qu'on puisse caractériser ces images en fonction de périodes précises. Le ms. fr. 1460 n'accorde pas une place très importante au duel : l'affrontement entre Garin et le Géant Narquillus est le seul qu'on puisse mentionner aux fols. 57 (LXXVI), 59 (LXXVII) et 61 (LXXVIII) ; le

miniaturiste a insisté davantage sur les représentations de batailles ou de tournois, ce qui nous intéressera par la suite. Le duel est donc présent dans tout notre corpus comme une constante du château. Ce dernier lui sert de cadre, de lieu à défendre ou à conquérir : le duel a généralement pour enjeu le gain d'un château pour l'un, la perte pour l'autre. Lancelot, par exemple, doit s'emparer du château de la Douleuse Garde, et se débarrasser de son défenseur : dans ce cas l'enjeu du combat est la délivrance du château de la Douleuse Garde, qui deviendra par la suite la Joyeuse Garde lorsque Lancelot l'aura gagné. Le combat lui-même, par son enjeu, est lié au château qui se trouve souvent au centre des intérêts. Il s'agit la plupart du temps de protéger le château et son équilibre : pour exemple, Garin sort affronter le géant parce que ce dernier menace la sécurité de la cité. Le duel est donc un moyen de rétablir l'équilibre, de rendre sa stabilité à la situation, et cette stabilité englobe souvent le château, qui est au cœur des enjeux de l'action.

Outre le duel, le thème de la bataille peut aussi être associé au château. Il faut d'emblée faire remarquer une limite à ce propos. Les représentations dont nous disposons sont dépendantes des histoires qu'elles accompagnent et, par conséquent, on trouvera plus souvent des scènes de duel, qui mettent en avant la valeur du chevalier, que des scènes de batailles qui impliqueraient le mouvement de grandes armées et royaumes ; les récits chevaleresques se concentrent davantage sur la prouesse individuelle que sur l'exploit collectif. Ceci explique donc que l'on trouve dans notre corpus une proportion de duels supérieure à celle des batailles. En effet, les scènes de batailles sont très peu présentes : les *Enfances Garin* mises à part nous n'avons qu'une seule représentation identifiable, celle du fol. 219 du ms. fr. 12556 (LVI, fig. 40). La rubrique explicite le contenu de l'image :

« Comment les ostes des deux princes s'assamblèrent et de la grande bataille ».

Dans cette miniature le château, qui s'apparente à une ville selon une construction symbolique que l'on a déjà vue par ailleurs, ne joue a première vue

qu'un rôle paysage : il marque sa présence dans le contexte militaire en ceci que l'affrontement se déroule au pied de ses murs. Mais la manière dont il est intégré à l'image est également révélatrice de son importance : il a été figuré en hauteur afin que la lecture de l'image s'oriente vers lui, et il se situe précisément au centre de la scène, c'est-à-dire au point d'impact des deux armées ; symboliquement, il est donc ici le cœur, et au cœur du combat.

Le manuscrit des *Enfances Garin* présente quant à lui deux folios concernés par une scène de bataille : le fol. 14v (LXII) et le fol.16v (LXIII), qui tous deux représentent chacun un moment de l'assaut des armées de Pavie sur le château du duc d'Aquitaine¹⁴⁵. Le premier folio ne concerne d'ailleurs pas une bataille au sens où on l'entend généralement : il s'agit plutôt d'un assaut des murs par ruse, et non d'un affrontement massif et frontal comme le suggère pour nous le terme la bataille. Le fol. 16v correspond mieux à ce qu'on cherche : deux troupes (dont le nombre est suggéré par deux groupes de lances qui s'élèvent au dessus des armées) se font face et se rencontrent dans un affrontement violent. Au passage, on peut remarquer que le château représenté sur cette image, qui normalement correspond au château aquitain de Rochemont¹⁴⁶, présente tous les éléments défensifs remarquables qu'on a pu identifier précédemment¹⁴⁷. En ce qui concerne les scènes de batailles à proprement parler, notre corpus est globalement très pauvre : on ne peut en compter véritablement que deux, ce qui donne une proportion insignifiante par rapport à l'ensemble.

Ce que l'on trouve par contre en plus grand nombre, ce sont les représentations de tournois. On peut en compter cinq en tout, dont deux dans le manuscrit fr. 1460. Le premier cas de tournoi se rencontre au fol. 80v du ms. fr. 122 (XVIII), identifié comme le tournoi dit « du Chastel del Molin » ; le corpus s'étoffe ensuite d'une scène simple, sans aucune autre précision que « tournoi », dans le ms. fr. 97 au fol. 506v (XIX), puis d'une autre

145Voir annexe « Synopsis des *Enfances de Garin de Monglane* », p. 196.

146Le texte sur ce point n'est pas clair mais, puisque la bataille occupe deux illustrations et que la première est identifiée comme Rochemont, on considérera qu'il s'agit du même château.

147Châtelet, pont-levis, herse, archères et archères-canonniers.

représentation, dans le récit de *Tristan de Léonois* également, au fol. 269 du ms. fr. 100 (XLIII). En ce qui concerne le ms. fr. 1460, deux scènes aux fols. 36v (LXX) et 40 (LXXI) figurent un tournoi où Garin va se faire remarquer par ses premiers faits d'armes. Le tournoi est un des lieux d'entraînement à la guerre, avec la chasse il permet à la noblesse combattante de maintenir une aptitude au combat. C'est un élément central de la vie de la noblesse médiévale pour plusieurs raisons et M. Pastoureau, cité par H. Martin, explique même qu'il s'agit du lieu par excellence de la vie militaire: « *Plus que la guerre -- où les affrontements sont rares-- ils [les tournois] constituent l'essentiel de la vie militaire et le moyen le plus sûr pour acquérir renommée et fortune. Aussi les romans de chevalerie, et particulièrement ceux de la Table Ronde, leur consacraient-ils une bonne moitié de leur propos*¹⁴⁸ ». Ils étaient donc l'occasion pour les chevaliers de prouver leur valeur au combat, et si les miniaturistes choisissent ces moments pour mettre en images les personnages, c'est autant pour souligner leurs prouesses héroïques que pour raviver, chez la noblesse qui constitue le public de ces manuscrits, le souvenir de sa raison sociale : la guerre. Même si le fol. 506v du ms. fr. 97 (XXXIX, fig. 45) figure une scène qui, dans sa simplicité et en même temps sa brutalité, donne une image sans doute crédible de ce que devait être un tournoi au Moyen-Âge (deux troupes qui s'entrechoquent violemment, frontalement), les scènes qui nous sont présentées dans ce corpus sont effectivement moins révélatrices des méthodes d'entraînement des nobles que des témoins du lien étroit qu'entretiennent château, noblesse et valeur chevaleresque. De ce point de vue il n'est peut-être plus tout-à-fait pertinent de distinguer les représentations de combats « réels » de celles figurant des tournois : ce dernier possède certes un degré dramatique de moins que la bataille, mais ce qui compte fondamentalement c'est la correspondance culturelle entre le château et la vie militaire.

En termes de proportions notamment, si l'on considère les tournois et les batailles ensemble on obtient à peine sept représentations sur la totalité d'un corpus de 95 folios : c'est bien peu (7%) pour un lieu généralement considéré

148PASTOUREAU (M.), *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table Ronde, XIIe-XIIIe siècles*, cité dans MARTIN (H.), *Mentalités médiévales T1, représentations collectives du XIe au XVe siècle*, Paris, PUF, 2001, p. 333.

comme celui de la guerre. La proportion de duels est légèrement supérieure (15%) mais n'occupe pas non plus une place incontournable. Il semble donc qu'il faille se détacher un peu de la vision militariste du château : les différentes scènes de combats, qui s'incarnent dans des duels, de rares batailles rangées et quelques tournois, ne sont pas à grande échelle la préoccupation principale des miniaturistes. La fonction militaire du château ne doit pas obscurcir notre lecture de ce symbole de la société médiévale, qui ne doit pas être réduit à cette seule existence guerrière. S'il est parfois considéré, même par certains contemporains, comme un lieu de violences, et qu'on l'a longtemps observé essentiellement sous l'angle militaire, il faut veiller à le dégager au maximum de représentations culturelles qui brouillent sa lecture : « *Il [le château] fait partie, tout comme le chevalier, de l'attirail moyenâgeux de la mythologie romantique qui empoisonne aujourd'hui encore si souvent les représentations médiévales. Les multiples représentations fausses et anachroniques du Moyen-Âge ainsi que le militarisme propre au XIXe ont ainsi largement contribué au brouillage du sens du château médiéval, réduit à une fonction militaire [...]. Le sens social des châteaux médiévaux était dès lors illisible* ¹⁴⁹ ». Ainsi il n'est pas particulièrement étonnant que nous n'ayons que si peu de représentations du château militaire : il est bien d'autres choses dans la mentalité médiévale, et cet aspect n'obscurcit pas le reste.

Il reste cependant une récurrence insistante et particulièrement prégnante dans certaines des images du corpus. Le château apparaît effectivement comme le lieu d'une grande violence, un lieu où jaillit le sang et où s'exalte la brutalité guerrière. Cette remarque peut paraître aller un peu à l'encontre de l'explication précédente sur le château qu'on ne doit pas réduire à la guerre. Il faut effectivement préciser qu'il s'agit de développer ici un trait particulier aux représentations guerrières du corpus, sans pour autant qu'elles soient considérées comme plus importantes. On cherche à se placer maintenant d'un point de vue qualitatif : les représentations de château guerrier sont peu nombreuses, mais elles sont souvent très violentes. De plus, il faudra considérer d'autres images du corpus qui n'ont pas été retenues jusqu'ici : des

149MORSEL (J.), *op. cit.*, p.4-5

images qui font du château le cadre de l'expression d'une grande brutalité, en dehors de celle des batailles et des tournois.

Le manuscrit des *Enfances Garin* est particulièrement expressif en la matière. Commençons par reprendre les images déjà citées : le fol. 16v (LXIII, fig. 41) figure une scène de bataille particulièrement sanglante ; sans avoir besoin d'entrer dans trop de détails sordides, on peut constater assez facilement (au premier plan notamment) que l'enlumineur ne s'est pas contenté de représenter un chevalier tombé au combat, mais qu'il a insisté fortement sur les flots de sang qui jaillissent de lui (ou de son cheval, la scène étant tellement « emmêlée » que l'on ne distingue plus vraiment qui saigne). Plus loin dans le récit, on assiste au fol. 25v (LXVI, fig. 62) à une scène se déroulant cette fois à l'intérieur des murs du château, dans une salle : les deux frères de Garin s'émancipent de la (mauvaise) tutelle du sénéchal d'Aquitaine, chez qui ils étaient écuyers. A droite de l'image ils mettent au point leur plan, et l'exécutent à gauche, dans un bain de sang. Le duel opposant Garin au géant Narquillus a déjà été évoqué : que ce soit au fol. 61 (LXXVIII) ou aux suivants (fol. 61v, LXXIX et fol. 63v, LXXX) on assiste là non seulement à un affrontement violent mais surtout, comme c'est déjà le cas pour le folio précédemment étudié, à l'impression d'un certain plaisir dans la mise en image de ces scènes sanglantes. Sur l'ensemble de ces trois images prises par ordre croissant du récit, on a un géant estropié qui saigne abondamment d'une jambe qu'on devine coupée, puis on peut admirer son corps en « pièces détachées », expression morbide d'une défaite totale puisque, comme il était parfois de coutume au Moyen-Âge pour certains délits, on écartelait ; enfin, dans une scène où manifestement la joie prend le pas sur la peur et où la liberté retrouvée après la mise à mort de l'ennemi redonne vie à la cité, deux personnages semblent tenter d'enterrer ce qu'il reste du corps sanguinolent du géant pendant qu'un troisième exhibe vers la place forte libérée la tête encore sanglante de l'ennemi vaincu. D'autres scènes encore, dont le détail n'aurait pas vraiment d'intérêt supplémentaire, marquent l'attention portée par le miniaturiste au sang (fol. 88, LXXXIX et fol. 50, LXXIII). Le château est alors le lieu d'expression d'une violence virile, brutale, sanglante, qui ressemble

davantage à une explosion de bestialité parfois qu'à un rétablissement de la justice (et pourtant c'est par elle, dans le récit des *Enfances Garin*, que se rétablit la justice). Il semble bien que l'enlumineur du ms. fr. 1460 ait été fortement attiré par le sang, lui ou bien le commanditaire du manuscrit (peut-être aussi les deux). Mais ce serait leur faire un mauvais procès, car le reste du corpus insiste aussi parfois sur les scènes sanglantes. Deux représentations permettent d'étoffer cette réflexion : il s'agit du fol. 558 du ms. Ars. 3479 (XXXI) et du fol. 335 du ms. fr. 100 (XLV). Dans le premier cas on peut apercevoir une légère trainée de sang, comme ruisselant d'une blessure unique ; c'est avec la même finesse esthétique que quelques blessures saignent de l'amoncellement de chevaliers morts (mourants ?) devant Tristan dans l'autre cas. Comment expliquer un tel déchaînement de sang ? Même si la société médiévale est globalement violente et ne craint ni les démembrements, ni les massacres sanglants, il nous semblerait un peu rapide d'arrêter là nos conclusions. Il faut d'abord repartir aux sources de la littérature épique, et notamment de la chanson de geste puisque c'est dans le ms. fr. 1460 qu'on a trouvé les scènes les plus crues. La littérature épique doit représenter l'idéal chevaleresque, elle est destinée à montrer la voie de la chevalerie (et donc le degré ultime de valeur morale, chrétienne) aux seigneurs qui parcourent des yeux ces récits glorieux : ce chemin passe aussi par la réduction des obstacles, à savoir tuer un certain nombre de personnages présentés comme mauvais. Comment en effet un récit épique pourrait-il être crédible sans violence alors que son public est constitué de guerriers dont la violence constitue, sinon l'essentiel de leur vie, du moins une caractéristique fondamentale ? La chanson de geste notamment est très souvent le lieu d'une grande violence, parfois gratuite, parce qu'il s'agit aussi d'exalter la force du guerrier au combat : « *une dimension essentielle du genre reste d'abord vouée à l'exaltation de la force guerrière et de la caste des chevaliers. Bien des chansons de geste et non des moindres (Raoul de Cambrai, le « Cycle des Lorrains ») ou certaines chansons du « Cycle de Guillaume » déploient une violence gratuite, sûre d'elle-même, qui s'achève, dans le cas de Raoul de Cambrai, dans la démence et le*

*blasphème*¹⁵⁰ ». La représentation d'une telle violence est donc aussi un effort fourni par les producteurs de manuscrits pour faciliter le travail de l'imagination du destinataire, elle est une composante incontournable de la vie chevaleresque parce que sans force, sans violence, pas de chevalier. Au milieu de tout cela, le château fournit un cadre qui correspond aux représentations culturelles de l'époque : il est le lieu à défendre, à reprendre, à protéger ou à purifier ; celui où la force des chevaliers prend une dimension supplémentaire.

La fonction militaire du château n'écrase donc pas le reste de ses aspects. Les représentations de batailles ou même de tournois, qui sont des batailles en quelque sorte « simulées », sont loin d'être majoritaires dans ce corpus pourtant épique. Mais duels, exploits individuels, tournois et batailles pris ensemble, reliés par la violence qui s'exprime par eux, occupent alors une place plus considérable. Il ne faudrait pas pour autant chercher à attribuer au château une place que les images ne lui accordent pas : sa fonction défensive, dérivée de sa fonction militaire, s'incarne essentiellement dans ses murs mêmes, dans les éléments architecturaux qui lui sont culturellement reliés, bien plus que par la fréquence des scènes de guerre. Là encore le propos appelle à nuance : si les images jouissent d'une certaine marge de liberté par rapport aux textes, elles doivent conserver avec lui un minimum cohérence ; or, la littérature dont est issu ce corpus met en avant les exploits individuels des chevaliers davantage que les grandes batailles. Pourtant, au final, les châteaux laissent découvrir dans ces images une richesse autre que celle qui les lie à la guerre : le château militaire est une typologie, un faisceau seulement du symbole qu'est le château. La fonction défensive, génératrice d'austérité, ne condamne absolument pas le château à rester cloisonné dans une image de guerre. Dans la mentalité des XIV^e et XV^e siècles, il est bien plus que cela.

150BAUMGARTNER (E.), *Histoire de la littérature française : le Moyen-Âge (1050-1486)*, Paris, Bordas, 1988, p. 81.

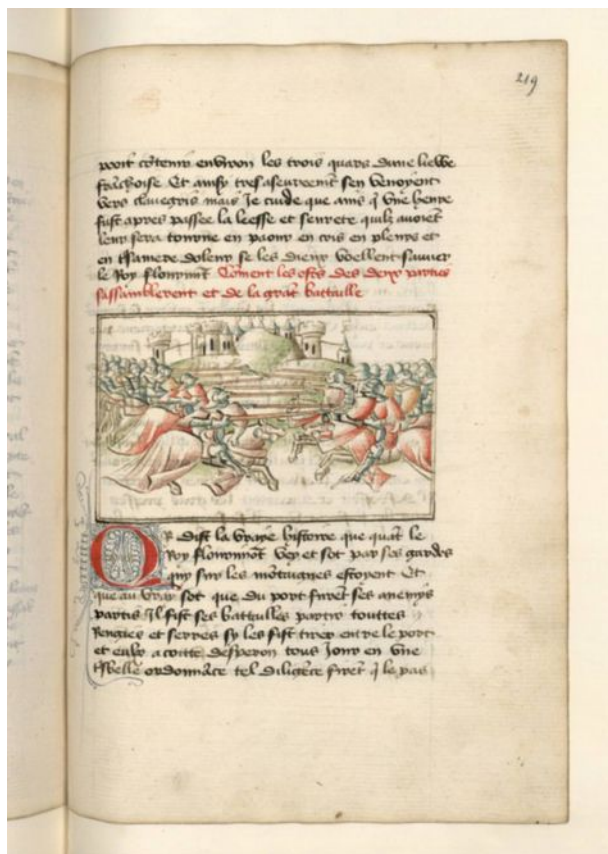


Fig. 40 : Paris, BNF, Ms. Français 12556, fol. 219
 Bataille de clavegris, *Roman de Florimont*, milieu XVe, Lille. (maître Jean de Wavrin)



Fig. 41 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 16v.
 « Comment le roy Thiery de Pavye assailly le duc d'Acquitaine en armes » (phylactère), *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille.



Fig. 42 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 88.

Garin mettant fin à la tyrannie de Driamadan, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille.



Fig. 43 : Paris, BNF, Arsenal 3479, fol. 558

Combat de Gauvain à la Chauceie Norgaloise, *Histoire du Saint-Graal (Joseph d'Arimathie)*, 1405, Paris.



Fig. 44 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 61v.

Garin vs Narquillus, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille.



Fig. 45 : Paris, BNF, Ms. Français 97, fol. 506v
Tournai, *Tristan de Léonois*, 1er quart XVe, Paris.



Fig. 46 : Paris, BNF, Ms. Français 100, fol. 335
Tristan secourant Palamède, *Tristan de Léonois*,
1er quart XVe, Paris.

III/ Le château-prison

Lorsqu'on parle du château militaire on est automatiquement amené à aborder les combats, la guerre. On a dit qu'il ne fallait pas réduire le château à une fonction guerrière qui n'était pas si présente que cela. Cependant il y a un élément important, qui est très fortement lié au château médiéval et qui fait partie intégrante du monde guerrier, qui découle de la guerre : il s'agit de la prison.

Comment reconnaît-on la prison ?

Dans notre corpus la prison est effectivement une constante, un élément souvent visible même s'il n'est pas dans le cœur de l'action (parfois même il n'est pas du tout question de prison, mais la fonction est présente malgré tout). Elle répond à un code iconographique relativement clair et repérable, et qui nous permet parfois de mettre du sens à la symbolique d'ensemble du château.

La première question qui s'impose avant d'aller plus loin, c'est de savoir comment on reconnaît la prison lorsqu'elle est figurée dans l'iconographie qui nous occupe. Comment savoir qu'une prison est représentée, et comment affirmer avec certitude qu'elle est bien là ? Il faut évidemment commencer par les cas où la prison est explicitement identifiée. C'est le cas du fol. 288 du ms. fr. 118 (LII), daté du début du XVe siècle et qui représente Gauvain prisonnier, captif d'un autre chevalier qui le maintient enfermé. Un recours aux premières lignes qui suivent l'image nous permet de confirmer qu'il s'agit bien ici d'une prison :

« Et prist la voulte (?) ci la pendi au bout de la perche et la tendi a monseigneur Gauvain mais a moult grant painne la pot il prendre car il navoit en la chartre point de clarté...¹⁵¹ ».

151Fol. 288, colonne de droite. La miniature termine la première des deux colonnes du folio, le texte suivant commence ainsi. Le terme « *voulte* » m'est inconnu (je suppose qu'il s'agit d'une sorte de seau ou de boîte), mais comme la question n'est pas ici essentielle je laisse le problème en suspens.

La prison peut effectivement être désignée par plusieurs termes, bien sûr celui de *prison* mais aussi celui de *geôle*, ou encore par le mot *chartre*¹⁵² : de manière certaine, il s'agit donc bien d'une prison sur ce folio. En termes de figuration, il semble que la fonction carcérale soit essentiellement induite par la présence de la grille en fer, lourd obstacle empêchant le prisonnier de sortir, et qui semble également être la seule ouverture dans le bâtiment. Dans une représentation contemporaine très proche (probablement de la même main) on trouve une figuration similaire : Guenièvre et Lancelot à Gaihom¹⁵³, au fol. 327 du ms. fr. 119 (LIII, fig. 8). Il nous est impossible de déterminer s'il s'agit précisément d'une prison, néanmoins la présence de la même grille que dans la représentation précédente souligne l'enfermement, à défaut de la prison elle-même. Le ms. fr. 1460 présente quant à lui de nombreuses figurations de prisons, et tout d'abord au fol. 3v (LVIII, fig. 28). Le phylactère confirme la présence de la prison :

« Comment la trahison se fait de Ostrisse de sa fille et du prisonnier sur la ducesse ».

Le prisonnier en question se trouve dans la bâtisse à gauche de l'image, derrière une grille très dense qu'on devine être l'équivalent de ce qu'on a pu identifier dans les cas précédents. Le texte nous assure définitivement du sens de la scène :

[136] La vielle vient a lui en la prison tout droit.

152FRITZ (J. M.), « Écrire la prison, écrire en prison », *Réalités, images, écritures de la prison au Moyen-Âge*, sous la dir. de FRITZ (J. M.) et MENEGALDO (S.), Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2012, p. 5-10 : « Revenons brièvement au lexique : l'ancien français a essentiellement deux termes pour désigner le lieu qui enferme. Le premier est le mot *chartre* [...]. Le second est *prison* », p. 7-8.

153Une rapide recherche internet a indiqué, sans aucune certitude et surtout sans références, que Gaihom pouvait être une appellation possible du royaume ou du château de Gorre, un lieu plus facilement identifiable dans la légende arthurienne.

Dans cette représentation comme dans la suivante, celle du fol.4 (LIX), on distingue les traits du prisonnier qui pactise avec Ostrisse en échange de sa libération¹⁵⁴ : plusieurs folios nous indiquent que cette grille est un symbole de la prison. Au fol. 36v (LXX) on peut apercevoir un prisonnier, dont rien n'est dit dans l'histoire, mais qui profite du spectacle du tournoi (dans la tour centrale) ; les compagnons de Garin sont emprisonnés au château de Rochefort derrière ces mêmes grilles au fol. 76 (LXXXVIII), tout comme au fol. 91 (XCII), bien que cette dernière miniature leur ménage une courte ouverture. Il semble donc qu'il faille tenir cette grille pour l'équivalent de ce qui est clairement figuré dans les fols. 288 du ms. fr. 118 et 327 du ms. fr. 119. Elle est le signe de la prison. Pour autant, dans le ms. fr. 1460, ces grilles sont très souvent figurées mais la plupart du temps vides, comme si elles étaient là pour rappeler en permanence la présence menaçante de la prison. L'énumération serait fastidieuse, sur l'ensemble des folios du ms. fr. 1460 on peut compter 18 cas où la prison est représentée grille vide : les fols. 23 (LXIV), 25 (LXV), 53 (LXXXIV), 55 (LXXV), ou même le fol. 73 (LXXXVII) bien qu'elles y soient figurées plus petites, illustrent cette récurrence. C'est également un motif qui saute en quelque sorte aux yeux lorsqu'on parcourt le manuscrit, il est parfois petit mais il attire le regard et ajoute une austérité à l'ensemble du bâtiment : sans même savoir ce qu'il représente, sa figuration n'est pas très engageante.

La fonction carcérale est donc reproduite par ce petit motif qui se répète très souvent sur les châteaux du manuscrit des *Enfances Garin*. Cette répétition souligne l'importance de la prison dans la conception culturelle du château à la fin de l'époque médiévale. Mais les images ne sont pas seules à mettre l'emphase sur la prison : le texte également. Le récit des *Enfances Garin* n'est jamais aussi prolifique en termes reliés au château que lorsqu'il aborde le thème de la captivité : le plus bel exemple en est donné au vers 4796 ;

[4796] Au chastel trouveréz le duc mis en prison.

154 Il sera trompé et exécuté sur ordre de cette même Ostrisse, qui pourtant lui avait promis la vie sauve (c'est lui qu'on voit au fol. 3v sur le point d'être exécuté sur la droite).

Garin, à qui l'on donne cette indication, s'en va délivrer ses compagnons. L'arrivée au château, la libération des prisonniers ainsi que les joies qui s'ensuivent font l'objet des laisses CLIX, CLX et CLXI, et ce sont précisément celles où, des plus de 5000 vers du texte, on trouve la plus grande densité de termes liés au château :

[4880] Et dessus ung chastel alloit son nyt faisant¹⁵⁵

[4890] Sont venus au castel les barons souffisant (*dignes*)

[4892] Vint pardevant les autres au chastel accourant

[4896] Et dist li chastellains : « Alléz oultre passant ! »

[4903] Castellains, dist Garin, le duc nous délivrés !

[4905] Oÿ le chastellain, fu moult espoantéz (*épouvanté*) ;

[4910] Au chastel enterrés affin que me jurés

[4951] Grande fu le joye ou chastel la ou je dis

[4954] Et puis sont du chastel sevré et party.

Dans les mots comme dans les images, la prison est intimement liée au château. Elle en est une des constantes, un aspect très fort qui ressort dans la mise en image. Elle n'en est cependant qu'une petite partie, même si elle prend beaucoup de place dans l'iconographie.

On peut dire au passage un mot rapide sur les geôliers. Dans le récit des *Enfances Garin* on les retrouve par deux fois : la première fois lorsque le duc

¹⁵⁵Pendant leur captivité, Savary et les jumeaux échangent leurs sentiments sur leur situation. Gérin raconte son rêve à Savary, celui d'un oiseau venant annoncer leur libération, d'où le nid (*nyt*).

d'Aquitaine Savary est sorti temporairement de prison et la seconde lorsque, on vient d'en parler, Garin libère ses compagnons. Dans l'extrait que l'on a cité précédemment, le geôlier est désigné directement par le mot *châtelain* (*chastellain*), qui le ramène au château lui-même, effectuant du même coup le rapprochement entre le château et la prison. Dans la pratique les prisonniers étaient placés sous la responsabilité de leurs geôliers, dont le rôle ne se limitait pas à les surveiller : ils devaient veiller à ce que les prisonniers ne meurent pas de faim ni de soif notamment¹⁵⁶. C'est peut-être ce genre de scène qui est représenté au fol. 327 du ms. fr. 119 (LIII, fig. 8). Au fol. 69v du ms. fr. 1460 (LXXXV), le geôlier est représenté ouvrant la porte de la prison, mais la manière dont il est désigné est intéressante. On l'appelle le *tourier*, c'est-à-dire celui qui garde la tour :

[3741] Au tourier est venue et se le va saluer

[3749] Le tourier est venus toudroit a la prison.

Il est d'ailleurs bien figuré se dirigeant à gauche vers sa prison, sa « tour » donc : une prison qui se trouve réduite à une tour. C'est justement ce qui, du point de vue de l'iconographie et de la symbolique, doit attirer notre attention.

Si l'on reprend le vers 4796 cité plus haut (p. 118), on comprend que la prison est une partie du château. D'un point de vue figuratif le même constat peut se faire, puisque dans la plupart des cas la grille figurant la prison se situe dans une tour et souvent à « mi-hauteur », comme s'il s'agissait d'une salle spécifique à un étage particulier. On sait par ailleurs que durant la période médiévale la prison ne constitue pas un bâtiment en soi, mais qu'elle utilise un lieu autre : souvent une salle d'un château, parfois aussi une cave, un puits ou même une simple maison¹⁵⁷. Cependant, dans l'iconographie, et comme nous

156GONTHIER (N.), *Le châtement du crime au Moyen-Âge (XIIe-XVIe siècles)*, Rennes, PUR, 1998, p. 116 : « Les recommandations faites au geôlier de « quérir aux prisonniers criminels, et aultres qui n'ont de quoy vivre, pain et eaue »[...] ».

157FRITZ (J. -M.), *op. cit.* « Écrire la prison... », p. 8 : « La prison est donc d'abord un lieu, situé dans un château, dans la ville, dans une grotte ou un espace souterrain ».

l'indique l'appellation *tourier*, la prison se trouve souvent symboliquement réduite à la tour.

On a déjà évoqué le fait que beaucoup de grilles se situent dans une tour en particulier, comme si la prison était en fait une salle de cette tour : pour rappel on peut encore citer le fol. 55 du ms. fr. 1460 (LXXV). Le texte qui accompagne le fol. 3v (LVIII) indique encore la présence d'une tour :

[139] Tu serroyes délivré et miz hors du beuffroit (*beffroi*).

De même le fol. 288 du ms. fr. 118 (LII, fig. 6), très proche du fol. 91 du ms. fr. 1460 (XCII, fig. 5), figure un château qui n'assume que l'unique fonction carcérale, et qui se retrouve de fait sous les traits d'une tour à laquelle on aurait simplement rajouté une enceinte. Les cachots pouvaient effectivement être aménagés dans des tours, et certaines n'avaient pas d'autre fonction que celles d'accueillir des prisonniers : « *Mais, le plus souvent, les cachots étaient ménagés dans une tour, quitte à occuper la totalité du volume de celle-ci* ¹⁵⁸ ». Ceci peut expliquer la correspondance qui se fait en images entre un château-prison et une tour qui vient en exprimer l'essentiel. Le château prend donc souvent les traits d'une prison, parfois en partie et parfois entièrement, mais cette fonction le réduit dans l'iconographie au motif de la tour. Une tour qui devient en réduction le symbole d'une prison dont on ne s'échappe pas, un endroit où l'on est enfermé et qui n'a d'autre souci que de nous y garder enfermés. C'est un schéma récurrent que cette réduction à une simple tour, qui vient souligner l'inaccessibilité du lieu et l'enfermement : « *La tour et le labyrinthe représentent, dans l'imaginaire médiéval, et en particulier dans l'imaginaire artistique et littéraire médiéval, deux lieux symboliques de l'enfermement* ¹⁵⁹ ». Nous trouvons dans notre corpus plusieurs expressions

158MESQUI (J.), *op. cit. Les châteaux forts...* p. 123.

159MENEHETTI (M. L.), « La tour et le labyrinthe, quelques observations sur l'écriture carcérale au Moyen-Âge », *Réalités, images, écritures de la prison au Moyen-Âge*, sous la dir. de FRITZ (J. M) et MENEGALDO (S.), Dijon, Etudes Universitaires de Dijon, 2012, p. 13- 25. La couverture même de cet ouvrage illustre bien ce qu'on cherche à dire dans cette partie : voir annexe « Miniature servant à la couverture de... », p. 218.

très claires sur ce phénomène symbolique : qu'il s'agisse des fols. 288 du ms. fr. 119 (LII), 69v du ms. fr. 1460 (LXXXV) ou 91 (LXXXV), la prison est bien figurée sous les traits d'une tour isolée, et la fonction carcérale s'y exprime parfaitement ; dans la plupart des autres représentations la prison est rattachée à une tour en particulier.

Le château abrite donc la fonction carcérale qui, par l'intermédiaire de la tour, vient à symboliser un enfermement définitif. Pour renforcer encore cette inaccessibilité, qui génère des signes d'austérité, les miniaturistes ont parfois rajouté des douves remplies, comme c'est le cas au fol. 50 (LXXIII) du ms. fr. 1460. Cette image nous permet d'approfondir le sens de la symbolique du château-prison. La scène qui est censée être représentée ici est la libération, par Garin, du roi de Sicile Aïmer qui était prisonnier des Sarrasins. Nous avons déjà parlé de cette image : ici le texte parle d'un campement de campagne fait de tentes (*trés*) sur un mauvais terrain (*larris*, friche). Ce qui ressort pourtant de la scène, c'est un château puissant dont à première vue la fonction est pour l'essentiel la prison, puisqu'on voit immédiatement la grille sur la gauche et qu'on sait qu'il s'agit d'une libération : l'essentiel de l'intérêt de la scène tourne donc autour de la prison. On figure cet endroit parce que c'est celui où le roi était enfermé et où il a été libéré par le jeune Garin : la prison, sous les traits de la tour ou du château, devient le lieu de l'exploit chevaleresque, un lieu réputé imprenable, impénétrable et où pourtant les héros parviennent à secourir leurs compagnons ou à se sortir eux-mêmes, comme d'une épreuve parmi d'autres¹⁶⁰. On comprend alors qu'il ait mieux valu ici représenter un gros château (ou est-ce une grosse tour, puisqu'il n'y a pas de créneaux et manifestement peu voire pas d'autre bâtiment dans l'enceinte ?) plutôt qu'un campement militaire fait de tentes : la dimension épique aurait manqué à l'exploit de Garin. La tour fait de la prison, toutes deux des parties du château symboliquement détachées de lui pour en renforcer le sens, un lieu d'expression de la valeur des chevaliers, une étape dans leur parcours guerrier dont ils ressortent fortifiés, qu'ils soient eux-mêmes traversés par

160FRITZ (J. -M.), *op. cit.* « Écrire la prison... », p. 8 « La prison n'est pas qu'un espace; c'est donc aussi et surtout une épreuve, un état, une expérience d'un personnage [...] confronté à son geôlier, au portier, au seigneur qui le retient ».

l'emprisonnement ou qu'ils en délivrent leurs compagnons. Deux des grands exploits de Garin dans le récit de ses *Enfances* mettent en scène la prison : délivrer Aïmer des geôles sarrasines, délivrer Savary et ses frères de leur injuste captivité. La prison a donc une fonction en quelque sorte initiatique, une fonction épique qui fait d'elle un lieu d'aventure. Elle est souvent réduite à une tour pour souligner son inexpugnabilité, une qualité fortement présente dans le château lui-même : si l'on remonte le fil symbolique, la tour donne à la prison la notion d'enfermement, la prison intègre cet aspect au château qui s'en trouve lui-même renforcé d'une austérité par une fonction carcérale dissuasive, omniprésente dans ses représentations.

Il reste deux représentations du XVe siècle qui figurent des scènes d'emprisonnement et que nous avons volontairement laissées de côté jusqu'ici. Il s'agit d'abord d'un folio qui nous a déjà occupés dans une partie précédente, à savoir le fol. 90 du ms. fr. 1460 (XCI, fig. 20), et d'autre part du fol. 454 du ms. fr. 97 (XXXVIII, fig. 49). Tout ce qui vient d'être développé sur la tour comme réduction symbolique de la prison paraît remis en question par ces deux miniatures. L'une ne s'encombre pas d'un passage par la tour pour signifier l'emprisonnement, puisqu'Ostrisse et sa fille Yderne sont figurées directement dans un château dont la fonction d'enfermement est induite par les grilles ainsi que les douves. Pour Tristan emprisonné par un chevalier, la scène campe des personnages entrant dans un château n'ayant pas l'air particulièrement effrayant ou carcéral : l'emprisonnement est indiqué par les chaînes avec lesquelles on lie les pieds (et les mains ?) de Tristan. Ces deux cas de figure sont différents de la majorité de ce qu'on trouve dans le corpus : pas de grille, pas de tours ; la captivité y paraît beaucoup moins oppressante. Ces images sont peut-être le relais d'une différenciation qui existe dans la pratique de l'emprisonnement médiéval : la justice distinguait effectivement la captivité ouverte de la captivité fermée.

Un détenu incarcéré en prison « ouverte » pouvait circuler dans un espace restreint, sous condition de ne pas en sortir et de se présenter le jour indiqué devant son tribunal : « *autres personnes incarcérées en prison « ouverte »*,

pouvant aller et venir dans l'espace carcéral ¹⁶¹ ». La seule condition était de rester à l'intérieur de l'espace défini (ville, château, étage etc.) : « *ils subissent ce que le Moyen-Âge nommait prison « ouverte »*. *Retenus dans une cité où ils sont libres de circuler, ils n'ont cependant pas le droit d'en franchir l'enceinte* ¹⁶² ». La surprenante tranquillité qui se dégage de la captivité des deux femmes au fol. 90 du ms. fr. 1460 (XCI), qui semblent presque prendre l'air paisiblement, est certainement le reflet de cette pratique carcérale. La représentation de Tristan semble plutôt se rapprocher de ce qu'on a précédemment vu, à savoir une prison « fermée », puisqu'on sait que contrairement aux détenus « ouverts », les prisonniers « fermés » étaient souvent retenus par des chaînes en fer, les maintenant immobiles aux murs : « *C'est en effet le sort des détenus « criminels », retenus par le col ou les chevilles à un anneau scellé dans le mur, contrairement aux autres personnes incarcérées en prison « ouverte » [...] qui gisent ès chaines [...] qui sont prisons fermées* ¹⁶³ ». Cette miniature semble représenter l'emprisonnement un temps en avant des autres cas : le moment de l'entrée dans la prison, celui de l'enchaînement. Mais on peut se demander pourquoi ces deux représentations ont eu droit à un traitement figuratif particulier, surtout dans le cas du fol. 90 du ms. fr. 1460 (XCI), où l'ensemble du manuscrit figure des nobles emprisonnés derrière d'épaisses grilles (prison fermée) : pourquoi Ostrisse et sa fille, qui sont les véritables fautives et par qui toute l'histoire se déclenche, seraient-elles autorisées à profiter paisiblement de la prison ouverte ? Il sera difficile de retenir un motif réaliste (pour coller à la réalité), d'autant que le rang serait le seul critère pour améliorer les conditions de détention, mais les autres prisonniers sont aussi tous nobles et pas moins enfermés. Il faut peut-être croire que le miniaturiste a choisi ici de les montrer clairement, de les exposer visiblement avant leur châtement ; il se peut aussi, puisque nous évoquons en première partie la possibilité que l'artiste n'ait pas su quoi représenter ici, qu'il

161GONTHIER (N.), *op. cit.*, p.116.

162FÜG-PIERREVILLE (C.), « *Claris et Laris, les prisons du roman arthurien* », *Réalités, images, écritures de la prison au Moyen-Âge*, sous la dir. de FRITZ (J. M) et MENEGALDO (S.), Dijon, Etudes Universitaires de Dijon, 2012, p. 49-57.

163GONTHIER (N.), *op. cit.* p. 116.

ait effectué cette mise en image avec moins de contraintes que les autres. Au final, l'intérêt de ces images n'est de toute façon pas de donner un aperçu de la réalité telle qu'elle fut ¹⁶⁴.

La prison est donc omniprésente dans les représentations iconographiques de châteaux telles que nous les observons. Elle est souvent suggérée par la présence de détails figuratifs qui permettent d'en déceler la présence. Le lien qui unit le château et la prison se trouve renforcé par la symbolisation de la fonction carcérale en une tour imprenable. Ce phénomène iconographique, fréquent et symbolique, rajoute à l'austérité générale du château car c'est essentiellement lui qui assure cette fonction d'enfermement : ce sont ses salles qui servent de cachot, ses murs qui représentent la limite à ne pas franchir. Les images confondent souvent château, tour et prison dans cet objectif d'imposer la crainte, de menacer, jusqu'à parfois réduire les trois éléments ensemble : une tour isolée (tour), percée d'une seule ouverture grillagée (prison) et dont l'apparence est rendue très castrale par l'ajout d'une enceinte supplémentaire (château). Par la fonction carcérale, le château rejoint un élément essentiel de son sens dans la culture médiévale : l'impugnabilité, l'enfermement.

164 FÜG-PIERREVILLE (C.), *op. cit.* p. 49 : « La vocation du roman médiéval n'est pas d'offrir un témoignage sur la réalité des prisons et des emprisonnements au Moyen-Âge. On y trouvera fort peu de détails sur les véritables conditions de détention de l'époque, sur le rôle des geôliers ou les différents types de captivités pratiqués alors. Si le motif de l'emprisonnement apparaît dans cette littérature, c'est donc moins pour produire un « effet de réel » qu'à des fins dramatiques et symboliques ».



Fig. 47 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 76.

Driamadan et Yderne à Rochefort, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille.



Fig. 48 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 69v.

Savary hors de prison, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille.



Fig. 49 : Paris, BNF, Ms. Français 97, fol. 454.
Tristan emprisonné par un chevalier, *Tristan de Léonois*, 1e quart XVe, Paris.



Fig. 50 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 90.
Ostrisse et Yderne emprisonnées, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille.

Le château, lieu de justice seigneuriale

On s'est jusqu'à présent intéressé au rendu figuratif de la prison, en tâchant de comprendre comment on pouvait la reconnaître et comment elle était représentée. En prenant un peu de recul par rapport aux images, sans toutefois s'en détacher, le château apparaît dans ce corpus comme le lieu par excellence de la justice seigneuriale.

La partie précédente s'est focalisée sur la peine, sur la sanction, c'est-à-dire sur l'après-justice, la réparation. Mais le processus de jugement est aussi pour l'essentiel inscrit dans le cadre du château. À quel type de justice correspond le cadre castral dans ces images, quels sont les délits et les peines correspondantes, quelles sont les conditions de capture ?

Des différentes juridictions de la justice médiévale¹⁶⁵, deux sont présentes dans ce corpus : la justice royale et la justice seigneuriale. Il faut noter que ce qui est représenté ne cherche pas à donner une image exacte de ce qui était, et que bien souvent la justice mise en image va à l'essentiel. C'est le cas par exemple du fol. 15v du ms. fr. 790 (III, fig. 21), une scène extraite du *Roman d'Alexandre* et qui illustre l'épisode de l'exécution du duc de la Roche. Il est probable que la Roche en question soit une appellation pour son château¹⁶⁶, que l'on peut voir sur la partie droite de l'image. C'est Alexandre qui rend ici justice, en faisant exécuter un duc de manière infamante, non seulement pendu mais cela devant même les murs de son château. C'est l'expression d'une justice royale expéditive, stricte et exemplaire, car la pendaison est au Moyen-Âge une condamnation infamante en raison de l'exposition du corps mort, jusqu'à pourrissement et sans sépulture ; une peine normalement réservée aux gens de rien¹⁶⁷. Dans de très graves cas de trahison, les nobles peuvent aussi se voir infliger un tel traitement : « *La pendaison concerne les roturiers ; aux nobles on réserve la décapitation, mais des pendaisons infamantes peuvent être*

165 Justice royale, justice seigneuriale ou municipale, justice ecclésiastique. BILLORE (M.), MATHIEU (I.) et AVIGNON (C.), *La justice dans la France médiévale (VIIIe-XVe siècle)*, Paris, Armand Colin, 2012, particulièrement p. 32 à 54.

166 Nous avons parfois trouvé sur internet l'appellation "Roche orgueilleuse", dont le châtelain aurait méprisé Alexandre en le provoquant : il l'aurait payé de sa vie.

167 GONTHIER (N.), *op. cit.* p. 146.

imposées aux cadavres [...] particulièrement méprisés. C'est le cas [...] des traîtres au prince, que leur haute extraction nobiliaire ne protège nullement contre pareil traitement ¹⁶⁸ ». Cette miniature souligne la sévérité de la justice royale, son implacabilité et, surtout, la construction de l'image exprime sa supériorité absolue : duc ou pas duc, château ou pas château, la justice royale est au dessus de tout pouvoir et de toute manifestation de puissance. Le château n'est ici d'aucun secours pour le duc, et sa présence souligne même que malgré la puissance du vassal, la justice du roi le domine sans réserve ; pas même celle de lui accorder une mort décente en raison de son rang. Les autres représentations du corpus se concentrent plutôt sur des scènes d'emprisonnement. Hors ms. fr. 1460, les cas n'indiquent rien sur la cause de l'enfermement : Guenièvre semble prisonnière, Gauvain l'est sans aucun doute, Tristan également mais rien n'est précisé ; et puisque nous n'avons pas les transcriptions nous ne pouvons rien ajouter à ce constat. Par contre, le manuscrit des *Enfances Garin* présente quelques situations qui méritent attention. Lorsqu'au fol. 3v dont nous avons déjà parlé, le prisonnier reçoit la visite d'Ostrisse qui vient manigancer avec lui, on apprend par le texte qu'il s'agit d'un sergent de la ville emprisonné après une tentative de vol :

[133] Si advient que ung sergent qui a court repairoit

[134] Fu prins de larrechin de jueaulx qu'il embloit.

(*elle a repéré un sergent qui fut prit pour larcin : il a volé des bijoux*)

Sa peine ne fait aucun doute :

[135] Sy quil estoit certains que pendre lui failloit.

168GONTHIER (N.), *op. cit.* p. 146.

On retrouve ici la pendaison, qui correspond cette fois mieux à la réalité de son application puisqu'elle est très souvent appliquée aux voleurs¹⁶⁹. Le sergent est donc emprisonné pour vol, et sa peine d'incarcération semble temporaire, dans l'attente d'une exécution. La prison au Moyen-Âge n'est effectivement pas une peine en soi, et peut-être prononcée comme on l'a expliqué dans la partie précédente pour maintenir un individu sous contrôle. L'enfermement de ce sergent est donc logique, il est dans l'attente de sa peine parce que la prison n'en est pas une en soi : « *L'incarcération ne figure pas dans les pénalités judiciaires* ¹⁷⁰ ». Les autres cas d'emprisonnement dans ce récit du ms. fr. 1460 découlent tous de situations de guerre. C'est d'abord l'enfermement du roi de Sicile, Aïmer, dont la captivité on l'a dit sert surtout de terrain d'expression au courage de Garin. Prit au combat, il est capturé et ramené au campement sarrasin :

[2596] Et le roy de Sézille a Jhesus réclamé

[2597] Dollant (*affligé*) fu qu'il se voit ensemment (*ainsi*) atieré (*mis à terre*)

[2598] Et les Sarrasins sont entour lui assembléz,

[2602] « Prennez ce Cristïen qui j'ay cy ravisé !

[2605] Car puis que je l'auray prins, j'aray (*avoir au futur*) ma volenté. »

[2608] Prins l'ont retenu et a cheval monté.

Il est alors détenu non pas en raison d'une peine qu'on veut lui faire subir, comme une vengeance ou une trahison, mais il est simplement retenu en guise de monnaie d'échange, comme l'exprime clairement le vers 2605. De la même

169GONTHIER (N.), *op. cit.* p. 147: « Le registre dijonnais du Papier Rouge [...] témoigne de la fréquence de cette peine pour les voleurs « professionnels », « crocheteurs et larrons », « coupeurs de bourses impénitents » ».

170*Ibid*, p. 115. On peut ajouter, quelques lignes plus tôt : « une justice qui n'utilise pourtant pas, en général, la prison comme une peine », p. 114.

manière Savary et les jumeaux Anthiaume et Gérin tombent dans une embuscade tendue par Driamadan :

[3933] Mais si tost que le duc (*Savary*) en la duchee (*dans le duché*) entra,

[3934] A l'issue d'un bos (*bois*) la ou passer cuida (*croire à tort*)

(*il crut pouvoir passer le bois mais se trompait sans le savoir*)

[3935] La vint Driamadan qui illec le aguetta.

[3936] Et Anthiaume et Gerin point ne lui eschappa.

Tous ces prisonniers sont donc retenus au titre d'ennemis qu'on veut garder pour négocier ou, dans le cas de l'arrestation du duc d'Aquitaine Savary, pour l'empêcher de reprendre son duché (usurpé par Driamadan, d'où l'embuscade¹⁷¹). Les détenus apparaissent alors non pas comme des criminels en attente de jugement, mais comme des biens très précieux. L'expression en est donnée des vers 4080 à 4084 :

[4080] « Je te livre, dist-il, le plus noble joyel

[4081] Qu' aime mieulx a garder, car par saint Daniel,

[4082] Mieulx aimeroye a estre en mer et en battel

[4083] Qu' à perdre ces prisons (*prisonniers*). pour ce me soy loyel

[4084] Que bien y prenez garde ! ».

Les détenus ne sont donc pas conservés pour être jugés. On pourrait croire que, selon une pratique attestée et courante pour l'époque, on les conserve pour rançonner. Le terme de rançon est pourtant quasiment absent du texte et

171 Voir annexe « Synopsis des *Enfances de Garin de Monglane* », p. 196.

on ne le trouve qu'à de très rares occasions, et dans une utilisation très vague qui ne correspond pas à une action précise du récit :

[4813] Bien cuidiesmes (*crûmes*) que fust morte sans nulle raençon (*rançon*).

De pareils otages auraient sans nul doute servi à obtenir une importante somme d'argent, ou peut-être mieux encore à négocier politiquement. Mais les récits littéraires n'ont pas pour objectif de décrire l'exercice de la justice ou de la politique, ils sont focalisés sur l'aventure, l'action, l'intrigue. Encore une fois, il s'agit de camper des personnages emprisonnés pour permettre au héros de se révéler. Le reste n'importe pas vraiment dans le registre épique.

L'absence de logique de rançon réduit les possibles à deux solutions : la libération ou la mort. On a déjà parlé de la première, et le fol. 93v du ms. fr. 1460 (XCIV) permet de dire un mot de la peine de mort. Il s'agit de la scène d'exécution d'Ostrisse et Yderne, qui prend place à proximité du château¹⁷². Tout comme dans le cas de l'exécution du duc de la Roche, c'est devant le château même où les méfaits ont été commis que les coupables sont mis à mort, à savoir devant le château d'Aquitaine où Ostrisse a organisé son complot et qu'elle a perverti (elle en a fait le siège d'une tyrannie). Le duc gît devant les murs de son château, tout comme elle brûle devant les murs du château où elle a orchestré sa tromperie. Sur la droite de l'image du fol. 93v on peut apercevoir le bûcher qui met un terme à ses agissements. Sa peine est logique : on la brûle vive pour sorcellerie. Mais l'important n'est pas tant la peine que, comme pour le duc de la Roche, la supériorité de la justice. Et pour ce qui nous concerne, l'essentiel est encore que le château serve de cadre à ses exécutions, et souligne selon les cas l'impuissance des seigneurs face à leur

¹⁷²Sur ce folio en particulier, on peut remarquer qu'il est construit autour de cette mise à mort : le château est représenté, avec les personnages à l'intérieur, et le bûcher des deux femmes est figuré sur la droite de l'image. La partie extérieure gauche du château n'a pas fait l'objet d'une mise en image, pas même une ébauche, ce qui indique bien que dans l'intention du miniaturiste l'important se situe de l'autre côté. Et de l'autre côté, c'est le bûcher.

suzerain justicier, soit la disparition du Mal qui quitte le château par l'exercice de la justice.

Par ailleurs, on peut remarquer que les prisonniers sont majoritairement issus des rangs de la haute noblesse. Mis à part le sergent, dont la présence permet de déclencher la chaîne narrative sans qu'il soit besoin de donner de l'importance à ce personnage et de revenir sur son cas au cours de la suite de l'histoire (il sert en quelque sorte de soupape), tous les autres détenus sont de haut parage : Savary est duc, les jumeaux Anthiaume et Gérin sont ses fils, le roi de Sicile ensuite, puis Ostrisse et Yderne qui sont respectivement femme et fille du sénéchal d'Aquitaine. Leur rang justifie l'enfermement dans un château, non seulement pour correspondre à leur mode de vie habituel mais aussi pour mettre en valeur leur importance : enfermées dans une maison en ville ou dans une cave d'auberge, leur détention serait moins impressionnante et surtout la valeur de leur libération, le cas échéant, serait réduite de beaucoup. De plus, la prison n'étant pas une peine, il est logique qu'on permette aux aristocrates d'être enfermés dans un milieu qui leur correspond ; la prison n'étant pas une sanction elle n'est pas infamante en elle-même, il n'est alors pas besoin d'imposer un lieu de détention dégradant pour eux. C'est en tout cas le parti pris symbolique des miniaturistes : « *Le lieu de détention de ceux qui peuvent être considérés comme des élus, en raison de leur rang ou de leurs qualités morales, se définit très souvent par les caractéristiques [...] des lieux habituels de l'isolement aristocratique, à savoir le château, la forteresse* ¹⁷³ ». Le lieu d'enfermement, ici le château, correspond donc symboliquement au lieu de vie des personnages incarcérés. Enfin, la noblesse n'est pas exempte de justice ou protégée : ici elle faillit parfois, mais elle est systématiquement jugée et condamnée ; dans ces images, le rang ne protège pas contre une justice qui existe aussi pour les puissants, il y a une justice pour tout le monde, qui s'applique de la même manière au sergent reconnu coupable de vol que pour le duc irrévérencieux, ou la duchesse complotiste. Voir ici une sorte de critique sociale serait peut-être un peu excessif (voire anachronique), mais on peut

173MENEGETTI (M. L.), *op. cit.* p. 20.

néanmoins noter au passage que dans ces récits et les images qui vont avec, la justice concerne tout le monde.

L'exercice de la justice est une prérogative du seigneur : c'est lui qui reçoit les plaintes et décide de la peine à appliquer. Il n'effectue cependant pas seul cette tâche. Lorsqu'un futur vassal prête serment de fidélité et accomplit la cérémonie d'hommage, il obtient un certain nombre de droits mais aussi d'importants devoirs : aider militairement son suzerain en cas de besoin, et l'assister dans l'exercice de la justice. C'est le devoir de conseil (*consilium*) qui comprend l'obligation pour le vassal de siéger aux côtés du seigneur entre autres pour rendre la justice¹⁷⁴. Cette dernière est donc une action collective, même si la décision en revient à un seul homme. Cette collégialité trouve son expression dans l'iconographie des châteaux : sont en effet figurées plusieurs scènes de délibérations entre seigneurs.

On l'a évoqué, il ne s'agit pas toujours de l'exercice de la justice. Le fol. 65 du ms. fr. 1460 (LXXXII, fig. 10), ainsi que le fol. 73 du même manuscrit (LXXXVII) représentent deux scènes où s'exprime le devoir d'assistance des vassaux en matière militaire. Dans le premier cas, où le roi de Pavie Thierry a eu vent du retour des jumeaux Anthiaume et Gérin pour libérer leur père, s'en inquiète fortement¹⁷⁵. Le texte nous indique qu'il fait appel à ses vassaux :

[3509] Et son pallais monta le roy incontinant (*vite*)

[3510] Ses chevalliers manda, qui la les voit servant.

L'image n'accorde pas beaucoup de place à la représentation du palais, mais on peut néanmoins discerner le roi (au milieu), sa fille sur la droite de l'image ainsi que, derrière eux, deux chevaliers qui symbolisent la fonction de conseil. Dans une figuration différente, lorsque Driamadan prépare l'embuscade qui lui

174Ce devoir concerne également les délibérations en matière militaire, les prises de décision concernant l'organisation de la seigneurie et, plus généralement, toute question sur laquelle le suzerain décide de consulter ses vassaux.

175Voir annexe « Synopsis des *Enfances de Garin de Monglane* », p. 196.

fera prendre Savary et les jumeaux prisonniers, il fait venir à lui ses hommes pour leur exposer le plan (c'est un tyran, rien d'étonnant donc à ce que la délibération soit un peu tronquée) : l'image présente l'usurpateur, bien plus grand que ses hommes, ces derniers assemblés en armes prêts à exécuter le plan. Ce sont ici deux expressions de ce devoir de conseil. Une troisième s'impose différemment : le fol. 210 du ms. fr. 105 (IX, fig. 55) campe un groupe de personnages en pleine discussion. Parmi eux, l'un est le roi ou le seigneur, puisqu'il est couronné, et il devise avec les trois autres. Ce qu'ils se disent concerne certainement le château auquel ils sont accolés, mais plus simplement cette miniature illustre le « conseil des saxons » : on trouve donc ici une illustration claire de la fonction de conseil que doivent les vassaux, et qui est en lien étroit avec le château ; ici, soit il est le lieu où discutent les seigneurs, soit il est l'objet de leurs échanges.

En ce qui concerne plus précisément la justice, deux cas sont présents dans le corpus. Le premier au fol. 5 du ms. fr. 1460 (LX, fig. 30), lorsque Savary empoisonné fait venir à lui sa femme Flore et est sur le point de la bannir. Au fol. 23v suivant (LXIV) c'est au tour de Savary de se trouver face au roi de Pavie, Thierry, prêt à l'emprisonner. Dans ces deux images, le seigneur est représenté en avant d'un groupe d'autres seigneurs, certainement ses vassaux, toujours en grande discussion ; derrière Savary au fol. 5 c'est une discussion de messes basses, mais autour de Thierry les avis vont bon train. Même lorsqu'au début de l'histoire Savary s'en vient voir le sergent emprisonné pour entendre ses dires (fol. 4, LIX), il y va accompagné de ses hommes qui échangent, discutent et l'entourent. On trouve donc l'expression iconographique de cette fonction de conseil de justice qui est un devoir fondamental des vassaux envers leur suzerain. Un suzerain par ailleurs constamment représenté armé de son sceptre, qui symbolise autant la puissance en général que la fonction judiciaire ; c'est effectivement à lui que revient en dernier lieu la décision.

Une dernière scène évoque fortement le lien qui unit le château et l'exercice de la justice. Il s'agit, toujours dans le manuscrit des *Enfances Garin*, du fol. 88 (LXXXIX, fig. 42), où Garin met fin à la tyrannie de Driamadan. Lorsque Garin

rentre en Aquitaine, au cours de la partie finale du récit, il rencontre un paysan qui lui décrit tous les méfaits de la tyrannie de Driamadan sur le duché :

[4597] Seigneur est du paÿz par sa losengerie (*tromperie*) ;

[4598] Par sa grant maiseté (« *mauvaiseté* ») a la terre honnye (*souiller*).

[4599] Il desrobe les gens et fait grant tirannye.

C'est au château que Driamadan organise ses mauvaises actions, c'est là qu'il rend sa justice tyrannique, dans la salle qu'on sait à présent représenter une partie symbolique du château. Et c'est précisément là que Garin, qui s'impose en tant que héros comme celui qui va rétablir la justice, celui qui vient mettre fin à la tyrannie, vient punir l'usurpateur. Le châtement du tyran lui est donc imposé directement dans le lieu où s'exerçait sa domination, qui donc est tuée en plein cœur. Tout comme le châtement d'Ostrisse, l'exécution de Driamadan (qui est réalisée directement, sans emprisonnement ni procès ; on le tue sans attendre) nettoie en quelque sorte le château d'Aquitaine, qui était perverti par le mauvais gouvernement. Garin, héros justicier, vient mettre fin à l'injustice qui régnait sur l'Aquitaine à la source même de son existence : dans le château. Un tyran impose sa loi depuis le château, le héros vient rendre justice et rétablir l'ordre directement dans ce château, pendant l'exercice même de cette justice injuste.

Le détail pratique dans lequel on est parfois rentré ici n'a pas d'importance en tant que tel. Il ne doit pas faire oublier que ce qui importe ici sont les images. Le château s'y affirme alors comme un lieu de justice où l'on emprisonne l'aristocratie, en correspondance avec son mode de vie quotidien et puisqu'il ne s'agit pas d'une peine particulièrement infamante. Il n'y a pas ici de calcul politique, pas de négociations pour obtenir des rançons, parce que la prison sert davantage à exprimer ou révéler la force des héros épiques qu'à rendre compte d'une réalité pratique : c'est en maîtrisant et en surpassant l'inaccessibilité du château et de son superlatif en la matière, la prison, que le héros accède au rang de chevalier accompli. Cependant, malgré sa symbolique

de puissance, de renfermement, le château ne suffit jamais à protéger de la justice ultime : qu'il s'agisse de la justice d'un roi modèle comme Alexandre¹⁷⁶ ou de celle, plus prosaïque, des seigneurs « normaux », aucune forteresse ne protège contre cela. Plus encore, la présence du château dans certaines scènes de châtement souligne qu'être châtelain ne dispense pas de la justice. Le château sert donc de cadre à la justice seigneuriale, à son rendu par le devoir de conseil dû par les vassaux et à son application par l'enfermement dans ses cachots.

176Au Moyen-Âge, Alexandre représente un modèle pour la royauté chrétienne, ses exploits étant romanisés sans considération de la vérité historique. D'où ce *Roman d'Alexandre* et toutes les légendes qui ont couru durant la période médiévale sur ses exploits légendaires.

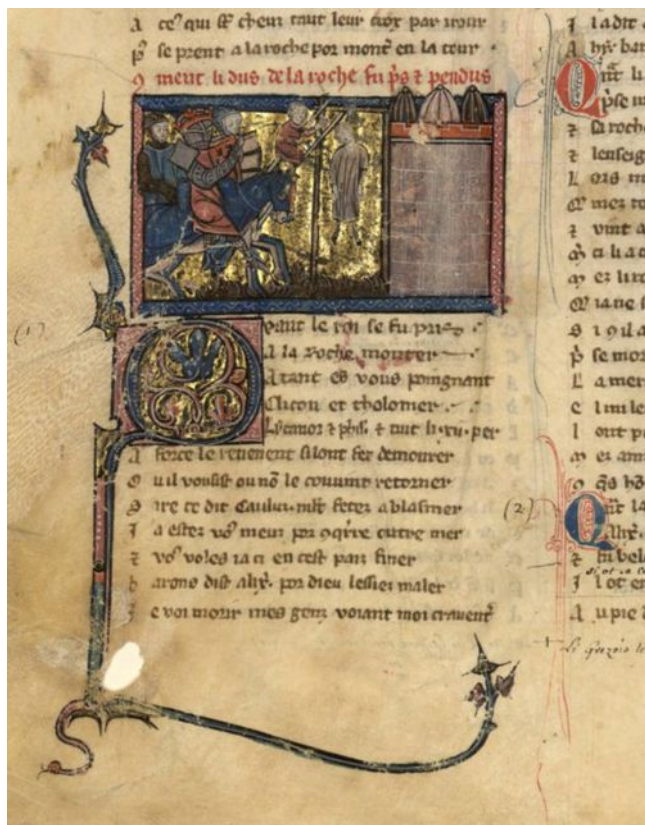


Fig. 51 : Paris, BNF, Ms. Français 790, fol. 15v.
 Exécution du duc de la Roche, *Roman d'Alexandre*, 1er quart XIVe, Paris.



Fig. 52 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 93v.
 Retour à l'équilibre, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille



Fig. 53 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 23.
Savary devant Thierry, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié Xe, Lille.



Fig. 54 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 73.
Driamadan préparant une embuscade, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié Xe, Lille.

aille si volent
toute la terre
il vont et ar
o nant lausse
es aparler de
uen fait men
droit. auois
due commec
ens le departi
rent
Luz dist li co
tes que qui
sonquides
li ueues
maglaan
se fu par
de loit en
ere comme u
que nuz adue
la hertan
li dist vians
us conueira
onnis t en or
la terre au roy
mez de ma ge
alente de ceul

mans. et de minadus t
des autres comment li
roy des selues estoient
a grant conseil les uns ac
autres t admet il succede
ret a Clarence fust prise
Luz dist li co
tes que qui
sonquides
li ueues
maglaan
se fu par
de loit en
ere comme u
que nuz adue
la hertan
li dist vians
us conueira
onnis t en or
la terre au roy
mez de ma ge
alente de ceul



prfous. li estoit li mares
moult grant t moult lez
tant comme .i. arc poroit
leter en touz sens a vne
fois t entre la uile et les
fossez estoient li mur laur
moult t moult enoient
prfous. li estoit li mares
moult grant t moult lez
tant comme .i. arc poroit
leter en touz sens a vne
fois t entre la uile et les
fossez estoient li mur laur

ruiere conta
aus coltes en
re t le mares
noit la uile
que nuz ho
meire siege
t de cele par
pue de fute
fous. t lez
mares si gra
me vne ar
leter long
fu li sieges fi
nes que il du
ny. lieues pi
vout tant to
quele mane
engn il la p
li enuamem
grant concu
dent lun ala
que il empo
quar il veon
ar pertemen
manere du
puer estre pa

et espes. et luteilherres

Fig. 55 : Paris, BNF, Ms. Français 105, fol. 210.
Conseil des Saxons, *Histoire de Merlin*, 1^e-2^e quart XIV^e, Paris.

Conclusion de partie

La fonction défensive se transforme avec l'apparition de divers éléments figuratifs sur lesquels insistent les images, et qui se complètent pour maintenir l'aspect austère et dissuasif du château. Figurativement parlant, les images insistent davantage sur les éléments architecturaux défensifs tels que la porte, les archères ou les diverses fortifications qui passent dans l'iconographie au cours du XVe siècle, que sur les combats. La protection et l'idée d'enfermement va jusqu'à aboutir à une représentation stéréotypée du « château-porte » qui dit bien la séparation symbolique entre le monde castral et le reste du monde : le château est un lieu dans lequel il est difficile d'entrer, son espace est protégé symboliquement par une sorte de mystère, et pratiquement par une architecture pensée au moins pour impressionner. Les scènes de batailles sont présentes mais ne constituent pas l'essentiel de l'aspect défensif du château, qui se trouve en cela bien mieux servi par l'architecture générale ou par un nom destiné à faire passer un frisson. La fonction défensive ne s'exprime donc pas uniquement dans la guerre, elle est constamment présente dans les miniatures. Ses expressions sont le signe qu'elle reste fondamentale d'un point de vue culturel : lorsqu'un miniaturiste veut représenter un château, et même sans que le texte ne l'y oblige, il fera figurer des fortifications, insistera sur la porte défendue ou sur les grilles de prison. La défense est bien sûr intimement liée aux impératifs militaires, et d'eux découle en partie la prison puisque qui dit guerre dit prisonniers. L'incarcération, tout comme la porte et les systèmes de défense, exprime une préoccupation de préservation qui se traduit par l'austérité générale du bâtiment. Il est le cœur de l'exercice de la justice seigneuriale, le cadre de jugements et de châtiments qui rétablissent l'ordre. Le château est un lieu destiné à impressionner jusqu'au frisson, un lieu où s'exprime plus qu'ailleurs la valeur des chevaliers. Du pont-levis à la grille de prison, il porte en lui les signes

d'une fonction fondamentale qui s'adapte et évolue, et qui laisse des traces profondes dans les esprits de ses contemporains.

Troisième partie

Châteaux et prestige aristocratique

Lorsqu'il est le cadre des combats individuels ou collectifs, le château exprime la fonction d'une noblesse qui retrouve son sens social ; la guerre. Lorsqu'il est prison, il souligne les devoirs dus par chaque noble en matière de justice. Il met ainsi en scène différentes dimensions de l'enfermement : la prison dans le château n'est jamais qu'un autre enfermement, par réduction, de celui que vit au quotidien une noblesse parfois touchée par l'ennui de la vie castrale. Mais l'important n'est pas tant la qualité réelle de vie à l'intérieur des murs du château que la puissance symbolique de la « maison ». La justice et la guerre n'ont effectivement de sens que parce qu'elles participent du prestige de la noblesse : le château devient alors, au quotidien comme dans les images, l'expression la plus aboutie du prestige aristocratique.

I/ Littérature et prestige

Pour capter ce prestige et chercher à comprendre comment il s'incarne dans le symbole qu'est le château, il faut d'abord revenir sur des considérations d'ordre un peu plus général, à propos du lien entre château et aristocratie. Les supports notamment, qui sont des manuscrits de luxe puisqu'ils sont mis en images, renforcent une volonté d'ostentation.

Des manuscrits prestigieux

Les images qui constituent notre corpus sont en effet extraites de manuscrits prestigieux. Ils sont mis en image souvent avec plusieurs

miniatures, et l'on peut en effet remarquer que la plupart du temps nous n'avons pas une image isolée d'un manuscrit, mais au moins deux folios issus du même manuscrit et ceci même dès le début du XIVe siècle : ainsi du ms. NAF. 6579 (fol. 103v et 224v, I et II), du ms. fr. 761 avec trois folios ; dans le troisième quart du XIVe siècle avec le ms. fr. 122 et les fols. 80v (XVIII), 1 (XIX), 118v (XX) et 184 (XXI) ; au XVe siècle le ms. fr. 97 présente 6 miniatures de châteaux, le ms. fr. 118 sept et, plus encore, le ms. fr. 1460, le manuscrit des *Enfances Garin*, 38 miniatures sur les 96 folios de la chanson¹⁷⁷. L'intervention d'un miniaturiste coûte cher en temps de travail, en salaire et en matériel : il faut payer les peintures notamment donc faire venir des pigments qui augmentaient considérablement le prix du manuscrit. De plus, beaucoup d'enluminures sont réalisées avec des feuilles d'or qui leur donnent un éclat supplémentaire, essentiellement au XIVe siècle : l'or peut être ajouté directement dans l'image, comme c'est le cas dans le manuscrit d'Artus de Bretagne (ms. fr. 761) avec trois images aux fols. 11v (X, fig. 24), 35 (XI) et 123v (XII, fig. 56), où il remplit les espaces vides de la représentation, ou bien servir dans le cadre ou les décorations autour de la scène, comme cela semble être le cas du ms. fr. 122, notamment au fol. 80v (XVIII). Il s'agit donc ici de productions de haute qualité et qui ont demandé une grande dépense aux commanditaires¹⁷⁸ : la couleur, l'utilisation de l'or ainsi que le nombre de folios enluminés sont les signes de cette qualité supérieure. Ce sont également des manuscrits mis en page dans le but de faciliter leur lecture : si l'on excepte le ms. fr. 1460, où l'image tient une place particulière (on y reviendra plus loin), la plupart des manuscrits dont nous disposons présentent une écriture régulière parfois accompagnée de rubriques fluidifiant la lecture de l'image. C'est le cas ms. fr. 335, avec le fol. 210v (XXVI, fig. 23) globalement aéré et complété par une rubrique présentant la scène. Non pas que la lecture soit totalement aisée, le fol. 1 du ms. fr. 3479 (XXVII, fig. 12) devait même, au milieu de la richesse de son ornement, se révéler particulièrement exigeant pour le lecteur, et ce malgré la rubrique. Ce

177Nous n'avons compté ici que celles qui représentent un château, mais il y en a plus encore si l'on veut répertorier toutes les images des 96 folios.

178VANWIJNSBERGHE (D.), *op. cit. De fin or et d'azur*.

qui apparaît lorsqu'on compare ces manuscrits avec celui des *Enfances Garin*, c'est que ceux-là font beaucoup plus cas de la présentation générale que celui-ci, où les images et les mots se chevauchent parfois, et où l'écriture est moins soignée.

Ces manuscrits sont donc des productions luxueuses, destinées à une clientèle fortunée ou, du moins, aristocratique¹⁷⁹. Pour comprendre le sens de la présence du château dans l'iconographie épique, il faut donc voir d'abord dans quel contexte ces manuscrits étaient utilisés. L'image médiévale doit être considérée dans sa réalité plastique (rendu des couleurs, qualité esthétique de l'image etc.) mais sa pleine dimension symbolique ne s'exprime efficacement qu'au milieu des interactions sociales et des enjeux culturels qui lui sont liés. L'image n'atteint son véritable sens que lorsqu'on la considère avec son support et dans son contexte d'utilisation, c'est-à-dire avec les éléments dont on vient de parler : « *Ce sont donc les pratiques dans lesquelles ces objets sont activement engagés qui sont susceptibles de donner leur pleine signification aux images*¹⁸⁰ ». Il faut donc replacer les miniatures dans leur contexte social, voir dans quels actes elles prenaient place : « *Les images médiévales ne sauraient être considérées comme de simples représentations ou comme des messages transmis à la manière d'un enseignement. Ce sont des images-objets, engagées dans des actes sociaux et investies de formes variables d'efficacité*¹⁸¹ ». La compréhension de la symbolique de ces châteaux ne pourra apparaître dans son entièreté sans le recours aux enjeux sociaux qui les traversent, elles et les manuscrits qui les renferment.

179VANWIJNSBERGHE (D.), *op. cit.* « *De fin or...* » p. 155 : « l'émergence d'une clientèle d'intellectuels, de bourgeois et d'aristocraties qui, pour des raisons diverses [...] se procure des livres et les fait enluminer, parfois très luxueusement. ». C. Van Coolput-Storms nuance cependant en ajoutant que, s'il est toujours réservé à l'aristocratie, la richesse n'est plus un critère discriminant dans la possession de livres : « Au XIVE siècle, il n'était plus nécessaire d'être riche pour se procurer des ouvrages. », VAN COOLPUT-STORMS (C.), « Entre Flandres et Hainaut : Godefroi de Naste (? -1337) et ses livres », *Le Moyen-Âge*, 2007-3 Tome CXIII, p. 529-547, citation p. 542.

180BASCHET (J.), « De l'usage des images en histoire médiévale », article consulté sur le site Ménestrel.fr, le 15/01/2013.

181BASCHET (J.), *op. cit.* *L'iconographie médiévale...* p. 155.

Les comptes d'exécution testamentaires montrent que posséder une bibliothèque, durant les deux derniers siècles du Moyen-Âge, constituait pour l'aristocratie un marqueur essentiel de supériorité. C. Van Coolput-Storms utilise en effet l'inventaire après décès d'un seigneur des anciens Pays-Bas bourguignons pour mettre en valeur la nécessité pour l'aristocratie même moyenne (ce seigneur n'est pas des plus riches) de « tenir son rang » par la possession de livres : « *Comment se constituer une bibliothèque lorsqu'on est un aristocrate [...] partagé entre le désir de tenir son rang et la nécessité de ne pas se conduire en panier percé ?* ¹⁸² ». La question principale est donc bien celle du prestige apporté par le livre à l'aristocratie. Cette dernière s'accapare le livre qui devient un signe de son état : D. Vanwijnsberghe résume bien cette nouvelle dimension symbolique dont s'empare la noblesse : « *Il semble que la possession de livres accompagne l'émergence sociale d'une classe dont elle constitue l'un des atours* ¹⁸³ ». Ces manuscrits et les miniatures sont donc engagés dans un processus culturel de maintien de la domination, d'affirmation de la supériorité : seuls les aristocrates possèdent des livres, et ne ils ne se contentent pas d'un seul mais réunissent plusieurs dizaines de volumes ¹⁸⁴. Symbole fort de cette distinction sociale qui s'opère par le livre : la richesse ne fait plus la possession de manuscrits, car les seigneurs les moins fortunés peuvent y accéder. Il n'est donc pas uniquement question de supériorité par le savoir, la connaissance ou la richesse matérielle, mais il s'agit plus directement d'une supériorité par la seule possession de livres. Le manuscrit est donc engagé dans une logique culturelle de domination et de prestige, à tel point qu'il peut devenir une marque d'attention, d'amitié ou encore un moyen de tisser des liens par une logique de dons : le prêt notamment était non seulement un moyen pour les nobles moins fortunés de disposer d'un livre ¹⁸⁵, mais il marquait

182VAN COOLPUT-STORMS (C.), *op. cit.* p. 542.

183VANWIJNSBERGHE (D.), *op. cit.* « *De fin or...* », p. 68.

184C. Van Coolput-Storms compte par exemple 24 ouvrages pour Godefroid de Naste, tout en précisant que c'est un seigneur « moyen » dans la hiérarchie. À l'autre bout de l'échelle, la bibliothèque de Charles V (1364-1380) comptait 900 volumes : GENEST (J. F.), « L'usage du livre », *Le livre au Moyen-Âge*, sous la dir. de GLENISSON (J.), Paris, CNRS Editions, 2002p. 82-114.

185*Idem*, p. 543-545.

également la considération du prêteur envers le prêté. De la même manière, on peut penser, dans l'iconographie toujours, aux nombreuses scènes de dédicaces où l'auteur témoigne sa révérence envers son seigneur en lui offrant un livre de sa main.

Les deux derniers siècles du Moyen-Âge sont donc la période où le livre manuscrit s'impose comme un objet symbolique de l'aristocratie¹⁸⁶. Les manuscrits dont nous disposons sont tous richement enluminés et montrent tous une préoccupation à exécuter un produit de luxe. Compte tenu de ce contexte culturel et des logiques sociales symboliques qu'on vient d'aborder, et à plus forte raison puisqu'il s'agit de manuscrits précieux, il n'est pas illogique de trouver des représentations iconographiques de châteaux dans ces livres. Si déjà le manuscrit en lui-même est un symbole fort du mode de vie aristocratique, que dire alors du château qui, lui aussi, marque la distinction fondamentale entre la noblesse et le reste de la société ? Représenter un château dans un manuscrit précieux c'est, pour le miniaturiste, faire figurer dans un objet de prestige symbolique un autre objet de prestige symbolique : le château et le manuscrit se mettent en quelque sorte l'un l'autre en relief dans une relation mutuelle de mise en valeur. Pour le lecteur médiéval, qu'il s'agisse du commanditaire ou de l'acheteur¹⁸⁷, c'est une manière de doubler la dimension ostentatoire du livre : la supériorité symbolique de l'aristocratie se trouve ainsi doublée. Lire, et plus encore lire dans un manuscrit précieux une littérature divertissante telle que la littérature épique, et la voir émaillée de châteaux, c'est enraciner profondément dans la mentalité des nobles une séparation nette d'avec le reste du monde, non seulement par le livre et la lecture, privilège de ceux qui ne travaillent pas, mais aussi par la célébration iconographique de leur lieu de vie. L'effet psychologique d'une telle lecture (des mots comme des images, les deux se complétant) ne pouvait que renforcer la conscience de la noblesse.

186Depuis longtemps déjà il était un objet précieux et onéreux, mais il dépasse aux XIVe et XVe siècles les questions pécuniaires pour se charger d'une connotation « socialement discriminante ».

187Au XVe siècle se développe un marché de l'occasion et une production de moins bonne qualité qui permet aux seigneurs les moins riches d'accéder aux livres. C'est ce qui faisait dire à C. Van Coolput-Storms que la richesse n'est plus indispensable.

Les princes et les seigneurs renforçaient leur prestige, ou l'acquéraient, en se faisant construire un (ou des) château(x) et en commandant des volumes enluminés. C'étaient là deux étapes importantes dans l'élaboration de la frontière symbolique avec le reste de la société, mais aussi dans la distinction d'avec les autres seigneurs : les ducs de Bourgogne et de Berry, notamment Philippe le Bon (1396-1467) et Jean de Berry (1340-1416) étaient de grands amateurs et soutiens des arts, et ils illustrent parfaitement ce qu'on cherche à dire ici. Philippe le Bon a fortement soutenu les arts du livre et a permis aux Pays-Bas bourguignons (dont fait partie Lille, le lieu de production du ms. fr. 1460) de devenir un espace de talent artistique considérable : il s'est surtout constitué pour lui une bibliothèque qui était le fruit d'une bibliophilie que ses successeurs ont prolongée. Jean de Berry est lui connu pour ses Très Riches Heures, dont le calendrier présente ses châteaux qui sont rendus avec un éclat et une esthétique qui souligne leur valeur. Ces deux souverains sont chacun à un bout du phénomène dont on parle : qu'il s'agisse du livre ou du château, ce sont là deux des principales œuvres de prestige de l'aristocratie. Aux XIV^e siècle et plus encore au XV^e siècle, la noblesse change progressivement de visage et se commence à se détourner de la fonction guerrière pour s'orienter doucement vers le commerce : la symbolique par les œuvres précieuses devient donc essentielle dans le maintien du statut social ; « *Avec un château, des terres et une maison à la ville, il semble qu'un tel livre richement illustré ait été la marque de la réussite sociale*¹⁸⁸ ». Se met donc en place une sorte de doublon symbolique où le prestige et l'ostentation sont doublés par eux-mêmes : c'est une mise en valeur de l'aristocratie à travers les objets qui la définissent comme supérieure, et notamment à travers les deux plus éclatantes expressions de sa domination.

Il nous faut enfin dire un mot de la place qu'occupent les images de châteaux dans les manuscrits. En ce qui concerne le ms. fr. 1460, on peut d'abord rappeler la grande quantité d'images présentes dans les 96 folios de la chanson. Dans sa thèse, D. Vanwijnsberghe semble s'étonner positivement de

188GARNIER (F.), SED-RAJNA (G.) et TOUBERT (H.), *op. cit.* « Autour du texte... », p.172.

la présence d'une centaine d'images dans un manuscrit ¹⁸⁹ : le manuscrit des *Enfances Garin* pris dans son ensemble en compte près de deux cents ¹⁹⁰ ; leur qualité est peut-être moyenne, mais leur fréquence est certainement de l'ordre de l'exceptionnel. Ce qui rajoute encore à la présence relativement impressionnante des images dans ce ms. fr. 1460, c'est outre la quantité la taille imposante des représentations. Elles occupent en effet systématiquement le même espace qui leur est réservé et conservé tout au long du manuscrit : la totalité de la largeur de la feuille, et un gros tiers vertical tout comme dans le ms. Ars. 3478 le fol. 1 (XXXIV, fig. 12). Lorsqu'on parcourt ce manuscrit, on est d'emblée attiré vers l'image, qui commande en quelque sorte au texte : l'attention est d'abord concentrée sur elle, comme si elle prenait un temps d'avance sur le texte. Le rapport texte-image semble donc pencher dans un premier temps vers l'image : « *Que regarde-t-on en premier sur un folio enluminé, le texte ou l'image ? À partir de quelle taille l'image éclipse-t-elle nécessairement, dans un premier temps, le texte ?* ¹⁹¹ ». Ce n'est effectivement pas anodin car la lecture et la compréhension du récit semblent orientées d'abord par l'iconographie ; de plus, on a vu que d'une manière générale cette dernière prend quelques libertés par rapport au texte. La quantité d'images dans ce manuscrit frappe, mais ce qui joue le plus grand rôle c'est bien leurs dimensions par rapport à un texte qu'elles dominent : dans la plupart des autres manuscrits dont nous disposons le rapport de force visuel est inversé, parfois même jusqu'à obliger le lecteur à se pencher pour voir l'image comme ce peut être le cas dans le ms. fr. 16999, avec le fol. 139 (XIII) et le fol. 52 (XIV) ¹⁹². Il semble donc possible de considérer que, malgré la qualité moyenne de leur facture, les miniatures du ms. fr. 1460 jouent un rôle directeur dans la lecture du

189VANWIJNSBERGHE (D.), *op. cit. De fin or...* p. 48-69.

190On rappelle ici que nous n'utilisons du ms. fr. 1460 que les 96 premiers folios sur les 260 qu'il contient.

191HERICHE-PRADEAU (S.) et PEREZ-SIMON (M.), « Du texte à l'image et de l'image au texte : en pratique et en théorie. », *Quand l'image relit le texte : regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, sous la dir. de HERICHE-PRADEAU (S.) et PEREZ-SIMON (M.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 11-38, citation p. 28.

192Evidemment, nous disposons de reproductions à taille réduite : mais l'équilibre visuel texte-image est clairement en faveur du texte.

livre et que, au moins dans un premier temps, elles orientent vers le texte et non pas découlent de lui ; préfiguration, peut-être, d'une évolution des pratiques de lecture.

Le château se trouve donc au croisement d'enjeux sociaux et de pratiques culturelles destinés à affirmer la supériorité de rang de la noblesse. Sa présence dans les manuscrits précieux, hautement mis en couleur et parfois même entouré de feuilles d'or, double en quelque sorte le prestige qu'il symbolise. Cependant, si l'on effectue cette mise en relief de l'éclat de la noblesse par le château et par le livre, c'est aussi qu'on sent quelque part ce même prestige s'effriter. Les images de châteaux mais aussi toute la littérature épique se font l'écho de cette évolution.



Fig. 56 : Paris, BNF, Ms. Français 761, fol. 123v.
Arrivée d'Artus à la Clere Tor, *Artus de Bretagne*, Paris, 2e quart XIVe siècle.



Fig. 57 : Paris, BNF, Ms. Français 338, fol. 112v.
Reine d'Ecosse arrivant au château, *Guiron le courtois*, Paris, 1380-1390.



Fig. 58 : Paris, BNF, Ms. Français 16999, fol. 52.

Lancelot apprenant la captivité de ses compagnons, *Lancelot du Lac*, Paris, 2e quart XIVe siècle.

L'importance du registre épique

Le registre épique revêt en effet une importance essentielle dans la mesure de l'évolution du rôle et des aspirations de la noblesse médiévale. Il est effectivement le registre littéraire qui permet d'approcher au mieux les valeurs essentielles de la société aristocratique. Les héros des romans épiques ou des chansons de geste sont des chevaliers en quelque sorte idéaux, des combattants justes qui représentent de véritables modèles pour une noblesse qui cherche à s'identifier à eux. On peut revenir en cela sur un bel exemple dont on a déjà parlé, le cas d'Alexandre le Grand : sa réalité historique est mise de côté et il est intégré dans une littérature d'imagination, de divertissement épique ; à partir de là, c'est le roi modèle qui compte, celui qui incarne un idéal de gestion pour tous les rois, et comme chaque noble ressent en lui cette aspiration au règne, qui est constitutive de son rang puisque c'est celui des dirigeants, il n'est pas étonnant de voir Alexandre se transformer en figure littéraire. Tout comme pour ce roi, le public cherche à trouver dans les aventures épiques des modèles auxquels se rattacher, qu'il s'agisse de rois ou de chevaliers : « *Le personnage épique est d'abord le support d'une action, d'un ton et d'une idéologie*¹⁹³ ». Le registre épique nous ouvre donc la porte aux aspirations de la noblesse des deux derniers siècles du Moyen-Âge ; c'est à elle que se raccrochent les nobles pour se souvenir des valeurs qui soutiennent leur ordre. Ces valeurs, dites « chevaleresques », les héros des romans épiques et des chansons de geste en sont les plus parfaits représentants, et nous les retrouvons exprimées en images dans notre corpus.

La première de ces valeurs c'est le courage, parfois le plus insensé, celui de héros qui ne doutent de rien et triomphent de tout, y compris de situations particulièrement défavorables. Si l'on cherche une représentation de cela, nous pouvons d'abord citer le combat de Lancelot à la Roche aux Saisnes¹⁹⁴, qui est mis en image au fol. 260v du ms. fr. 118 (LI, fig. 59). Nous n'avons pas le détail de l'histoire, seule la rubrique nous informe de l'action :

¹⁹³BOUTET (D.), *op. cit.* p. 850-891, p. 856.

¹⁹⁴Saisnes signifie saxons (DMF).

« Comment Lancelot délivra le roy arthur de la Roche aux Sesnes. »

Toujours est-il que le héros s'élançait manifestement seul à la rencontre d'une troupe innombrable d'ennemis qui bandent vers lui leurs arcs, eux qui sont repliés dans un château où Lancelot se trouvera donc bloqué, et qu'au passage il pourfend ce qui devait être leur champion ou leur roi. Il s'agit là d'une situation où l'on peut affirmer sans trop se tromper que peu voire aucun chevalier ne se lancerait dans une telle folie. C'est donc bien ici une insistance, exagérée mais symbolique, sur le courage du chevalier. Dans le ms. fr. 1460 se trouve également une représentation qu'on a déjà abordée : le fol. 50 (LXXIII, fig. 60). L'armée sarrasine est en campagne, elle vient de capturer le roi de Sicile, et Garin décide de partir, seul, secourir celui qui restera ensuite son ami. Son serment est immédiat, s'adresse à une armée entière et l'engage entièrement :

[2635] « Retournez contre moy, faulx sarrazins mauldiz !

[2636] N'enmenrez mon seigneur se je ne suyz ochiz (*occis, tué*),

[2637] Car je lui ay juré en convent et promis

[2638] Que lui aideray tant que seray vifz,

[2639] Mieulx ne le puis aidier, j'en sui certain e fis,

[2640] Que lui sauver la vie. »

L'exécution est immédiate : l'image qui suit figure Garin sur la droite triomphant au milieu du champ des morts qu'il vient de semer, tendant la main vers le roi de nouveau libre en un geste qui rappelle celui de l'hommage ; le jeune héros vient à lui seul de pénétrer dans le quartier général ennemi, d'occire les défenseurs et de libérer un roi aussi efficacement qu'une armée entière l'aurait fait à sa place. Ces deux exemples présentent des cas où le héros est doté d'un courage insensé donc total, qui lui permet de vaincre par la force autant

que par la valeur de son acte. Le registre épique permet alors de réveiller chez le lecteur noble du XVe siècle cette fibre chevaleresque qui fait le sens de son rang social.

Cette littérature est aussi celle de la solidarité chevaleresque, ou devrait-on dire chrétienne puisque les héros, comme toute émanation artistique médiévale, sont porteurs d'une dimension religieuse importante : « *La production artistique sous toutes ses formes (musique, peinture, sculpture, architecture) est elle aussi liée en priorité aux préoccupations religieuses et à la célébration du culte divin*¹⁹⁵ ». Le récit des exploits de Garin s'ouvre effectivement ainsi :

[4] C'est de vielle ystoire que Dieux tant ama (*aima*),

[5] Car peuples cristiens en crut et ammenda (*améliora*)

[12] De tous les sept enfans ung seul ne se lasqua (*s'occupa de*)

[13] D'essauchier (*d'exaucer*) nostre loy que Jhesu ordonna.

Ce genre d'introduction reste cependant relativement courante dans les lancements de récits de l'époque médiévale, et l'on trouve ce type d'annonce dans beaucoup de documents médiévaux dans tous les domaines. Mais les 5078 vers de la narration des *Enfances Garin* sont émaillés de rappels réguliers comme celui-ci :

[4079] Et Garin est d'illec (*de là*) sevrés et partis.

[4080] Et les clergiés (*clercs*) y va qui tout fu revestis

[4081] En faisant orison (*prière*) et loant (*louant*) Jhesu Crist

[4082] Et la Vierge Marie.

Ou encore de petites phrases telles que celle-ci :

195BAUMGARTNER (E.), *op. cit.* p. 38.

[4849] Anthiaume et Gerin que Jhesu Crist benye.

Il n'est pas question d'exprimer clairement, dans les récits épiques, une foi exacerbée. Mais par l'intermédiaire de leurs actions, les héros de ces romans portent des valeurs d'honneur, des vertus qui conduisent finalement à la divinité : c'est l'élévation de l'âme que cherchent les chevaliers, ceux de la Table Ronde avec le Graal mais les autres aussi. Une expression de ces vertus se trouve dans le secours que portent les chevaliers, que ce soit à leurs amis, aux femmes ou aux innocents. Lancelot à la Douleuse Garde en est l'exemple, celui d'un chevalier devant libérer les innocents de leurs souffrances. De même la représentation du tournoi du « Chastel aux pucelles », au fol. 269 du ms. fr. 100 (XLIII, fig. 61) : C. Blons-Pierre cite un passage de la *Queste del Saint Graal* qui nous donne un sens possible propos de ce château précis ; « *Par le chastel als puceles doiz tu entendre enfer et par les puceles les bones ames qui a tort i estoient enserrees devant la Passion Jhesucrist* ¹⁹⁶ ». Rien ne dit qu'il s'agisse du même sens que celui de notre image, mais on peut malgré tout le penser. C'est alors, tout comme dans le cas de Lancelot, au héros d'aller libérer les opprimés. Mais cette valeur de solidarité concerne aussi les autres chevaliers : Garin secourt Aïmer, il insiste ensuite pour combattre le géant qui lui mène la guerre ; alors qu'il n'est personne, il prend un cheval et une arme et apparaît sur le champ du tournoi pour porter secours à Anthiaume qui se trouve en difficulté. C'est le héros qui porte secours, y compris aux autres chevaliers sur lesquels il prend ainsi l'ascendant dans l'histoire¹⁹⁷. Cette solidarité permet également, dans certaines situations, de rétablir la justice et l'ordre naturel (donc christique) des choses, là où les ennemis de la foi (sorcières, Sarrasins) le déséquilibrent.

196BLONS-PIERRE (C.), *op. cit.* p. 56.

197À ce moment du récit Garin sort à peine de l'auberge où il a grandi. Il ne connaît pas ses origines, donc sa noblesse n'est connue de personne, ce qui devrait le placer dans une situation d'infériorité par rapport aux jumeaux qui, eux, sont « officiellement » nobles. Il n'est pas rompu à l'exercice des armes et n'a encore rien prouvé. Il faut donc, d'une manière ou d'une autre, qu'il prenne le dessus en matière de prouesse dès le début de l'histoire.

On ne veut pas dresser une liste des valeurs qui constituent la chevalerie, d'autant que pour une partie d'entre elles (le courage notamment) on a déjà abordé la question précédemment. Mais, dans la logique de notre propos, on cherche à repérer l'expression iconographique de valeurs liées à la noblesse, exaltées dans le registre épique qui est donc un reflet non pas de la noblesse elle-même, mais du tissu de valeurs qui la constitue théoriquement. Cependant, si l'on trouve cette expression avec autant de clarté dans les récits, et qu'elle se trouve donc répercutée dans les images, c'est qu'elle joue moins un rôle de miroir qu'un rôle de rappel. La littérature, a fortiori la littérature épique, ne doit pas être considérée comme un décalque parfait de la réalité d'une époque. D'abord, parce que comme le note M. Zink la plupart des histoires sont assez complexes, et elles sont « *toutes plus invraisemblables les unes que les autres* ¹⁹⁸ ». Ensuite, parce que la fonction de la littérature de divertissement est de combler certaines carences de son époque : « *Il est désormais admis que les œuvres littéraires expriment davantage les aspirations et les normes de la société médiévale [...]. Mais il faut sans doute aller plus loin et avancer que l'épopée, le roman de chevalerie et la lyrique courtoise répondaient aussi, de façon plus ou moins voilée, aux manques de la société féodale [...]* ¹⁹⁹ ». Ces romans et chansons de geste sont aussi le signe que la noblesse commence à perdre certains de ses repères historiques fondamentaux et qu'elle cherche à les retrouver dans la fiction. À la fin de la période qui nous occupe, les guerres privées sont de moins en moins nombreuses, et une nouvelle catégorie de population commence à se développer notamment dans les villes du Nord comme Lille : une classe de citadins bourgeois qui font prendre à l'aristocratie un virage décisif ; celui du commerce et de l'industrie. Le temps du noble guerrier s'achève petit à petit, et ce registre épique est en quelque sorte le dernier lieu d'une culture qui se tourne vers autre chose : A. Kostka-Durand l'avait pressenti déjà lorsqu'elle concluait son introduction sur l'intérêt du manuscrit des *Enfances Garin* en

198ZINK (M.), *op. cit.* p. 159.

199MARTIN (H.), *op. cit.* T.2, p. 300.

insistant sur cette page qui se tourne, celle d'une noblesse qui oublie progressivement la guerre²⁰⁰.

Néanmoins, n'oublions pas qu'une partie de notre corpus concerne le XIVe siècle, et que ce virage dont on perçoit les linéaments concerne essentiellement la deuxième moitié du XVe siècle. Avant d'exercer cette fonction de rappel, le registre épique vient combler les manques d'une société féodale en recherche de repères parfois :

« Le roman arthurien campe un roi soumis aux règles féodales, [...] toujours soucieux de gratifier ses vassaux, alors que les monarchies Plantagenêt et capétienne [...] n'ont pas de souci plus pressant que de mater les barons. L'univers de la Table Ronde, où règnent joie et largesse, échappe complètement à toute contrainte économique [...]. Chrétien de Troyes et ses émules n'ont-ils pas cherché, plus ou moins consciemment, à rassurer une société aristocratique inquiète, taraudée par le sentiment de son déclin inéluctable, en refoulant une réalité monarchique bourgeoise déjà menaçante ?²⁰¹ ».

Le registre épique sert donc à raviver la flamme féodale, l'univers chevaleresque de gloire au service de rois bons et surtout de Dieu. Mais il sert aussi, on le voit au milieu de tout cela, au rêve.

On veut effectivement rêver aux grandes heures de la noblesse, en revivant avec les chansons de geste telles que la chanson des *Enfances Garin* les exploits des grands lignages du passé. Le nouveau contexte économique qui se fait jour, à partir du XVe siècle essentiellement, voit l'émergence d'une noblesse toujours dominante mais dont la supériorité n'a plus pour fondement la guerre, et pour symbole son pendant, le château. Pour cette nouvelle catégorie de population, parcourir un livre dont les pages sont émaillées de châteaux permet de rêver à une vie qu'elle n'a pas ou plus, puisqu'elle est

200KOSTKA-DURAND (A.), *op. cit.* p. 8-9 : « Néanmoins, en proposant une lecture de ce texte hybride, nous espérons démontrer que les *Enfances Garin* peuvent être analysées comme une tentative pour faire vivre de nouvelles aventures aux héros surannés d'un genre en voie d'extinction, ou comme l'étrange résultat d'une démarche esthétique visant à perpétuer le vieux fond épique [...] dans l'espoir de répondre aux attentes des lecteurs ».

201MARTIN (H.), *op. cit.* p.300.

essentiellement urbaine et qu'à partir du troisième tiers du XVe siècle elle a plus intérêt à être dans une ville ouverte qu'à la campagne enfermée dans un château. Pour les nobles anciens, issus de vieilles familles et toujours marqués par cette fonction guerrière tout autant que par le cadre de vie qui était le sien pendant des siècles, contempler en image les prouesses d'antan sous les murs des châteaux, c'est ranimer une partie de son capital culturel.

C'est à cela que sert la littérature, à ouvrir une fenêtre sur le rêve et les fantasmes, à saisir ce qui divertissait, ce qui reconfortait, et pourquoi. Elle permet de faire ressurgir les valeurs chevaleresques, si l'on peut dire les valeurs historiques de la noblesse : la guerre mais aussi le cadre de vie et les pratiques culturelles qui étaient les siennes, tout ceci étant de plus en plus malmené par la montée de l'aristocratie marchande, qui n'a plus rien à voir avec l'aristocratie féodale. La présence, récurrente et prestigieuse, des châteaux dans l'iconographie des manuscrits épiques permet ainsi de saisir une partie des valeurs fondamentales de la chevalerie, le cadre d'expression de ces vertus étant le château lui-même. Ce registre littéraire révèle les peurs, les angoisses et les aspirations d'un groupe social en plein bouleversement. Parmi les rêves qui hantent l'ancienne noblesse féodale, il y a ces valeurs qui ont moins de sens à mesure que le temps passe ; il y a aussi un château qui perd progressivement de son importance puisqu'il est né dans la guerre et qu'il est principalement pensé à travers elle. Son rôle quotidien et militaire s'effrite, et avec lui la puissance protectrice qu'il incarnait. Dans les manuscrits, il conserve ou retrouve une importance culturelle, un prestige qui, lui, demeure malgré le temps. Progressivement dénué de toutes fonctions, il lui reste celle d'être un symbole fort, celui d'un temps qu'on cherche à rattraper, ou dont on tente de se souvenir.



Fig. 59 : Paris, BNF, Ms. Français 118, fol. 260v.

Combat de la Roche « as Saisnes », *Lancelot du Lac*, début XVe, Paris (atelier du maître des cleres femmes).



Fig. 60 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 50

Garin secourant Aïmer, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille.



Fig. 61 : Paris, BNF, Ms. Français 100, fol. 269
Tournoi du Chastel aux Puceles, *Tristan de Léonois*, Paris, 1er quart XVe.

II/ Le cadre de la vie aristocratique

La force évocatrice des châteaux n'est donc pas uniquement liée à la guerre, mais aussi au lieu de vie qu'il était. L'émergence d'une noblesse nouvelle, tournée vers autre chose et née dans un autre contexte, fait progressivement du château un élément en quelque sorte dépassé à partir de la deuxième moitié du XVe siècle. Cependant, si à cette époque la guerre l'abandonne petit à petit et que l'aristocratie prend une nouvelle dimension en ville, il n'en reste pas moins dans les esprits (et donc les images), tout au long des XIVe et XVe siècles, le cadre de la vie aristocratique.

Mobilier et décoration

La fonction résidentielle n'apparaît pas avec le XVe siècle, elle est inhérente au château depuis sa création même. La chronique de Lambert d'Ardres, *l'Histoire des comtes de Guines*, qui relate la construction d'un château au début du XIIe siècle par le seigneur d'Ardres, parle bien de l'établissement d'une maison de bois avec plusieurs chambres : le château joint toujours défense et résidence.

La vie castrale est parfois longue et ennuyeuse : aussi la chasse, les tournois et les réceptions sont trois passe-temps importants pour les seigneurs châtelains. Une forme de divertissement était donc les visites que se rendaient entre eux les seigneurs²⁰², et le faste du cadre de réception faisait partie d'une logique d'affirmation du rang : mieux le château est décoré, plus son châtelain se trouve renforcé dans son prestige et se démarque des autres seigneurs. Tout comme le vêtement, le château est à la fois protection et apparence. Le mobilier et la décoration jouent donc un rôle d'apparat essentiel au milieu de logiques sociales d'ostentation.

202CHARBONNIER (P.), « La vie dans les châteaux auvergnats à la fin du Moyen-Âge. », *Le château médiéval, forteresse habitée (XIe-XVIIe siècles)*, Actes du colloque de Lyon (avril 1988), sous la dir. de POISSON (J. -M.), Paris, Editions de la maison des sciences de l'Homme, 1992, p. 29-34, p. 34 : « Une première forme de distraction étaient les visites qu'ils [les seigneurs] se rendaient entre eux ».

Dans ces documents le mobilier est très rarement représenté, voire même quasiment pas. Il faut dire d'emblée qu'il n'était en général pas très présent dans les châteaux : des lits, quelques coffres, de quoi s'asseoir (coussièges ou bancs en bois), une table pour manger suffisaient au quotidien²⁰³. Une représentation du début du XIVE siècle, extraite d'un manuscrit de *Guiron le Courtois*, vient seule compléter les quelques cas du manuscrit des *Enfances Garin*. Il s'agit du fol. 1 du ms. Ars. 3478 (XXXIV, fig. 65), qui ouvre l'espace intérieur du château et où l'on distingue le seigneur installé sur un banc de bois, prenant manifestement son repas ou en tout cas se trouvant attablé ; on devine sous la nappe des tréteaux pour tenir la table, ainsi qu'à l'arrière-plan sur la droite, dans le fond du couloir, une autre pièce richement décorée bien que difficilement identifiable. L'ensemble est globalement sommaire, minimaliste et fonctionnel : pas d'autres meubles que ceux qui sont directement utiles pour l'action, pas de décorations visibles ; le seigneur assis à sa table prend la totalité de l'espace intérieur du château, rien d'autre n'est important que lui dans cette scène. Le ms. fr. 1460 est un peu plus généreux en la matière. Au fol. 5 (LX, fig. 30) est figuré sur la gauche un dressoir aux dimensions exagérées, sur lequel sont posés quelques objets de service, des sortes de coupelles et quelque chose ressemblant à une cruche ou une aiguière ; non seulement la place qu'occupe ce meuble dans l'image frappe, mais non content d'être aussi visible il est également parfaitement absent de l'histoire. À regarder l'image, on se dit qu'il doit apparaître un moment dans le récit, mais ce n'est pas le cas, et surtout aucun cas comme celui-ci ne se retrouve ailleurs ; on aurait pu mettre cela sur le compte d'une volonté de l'enlumineur de représenter dans quelques scènes d'intérieur un certain nombre de meubles, mais ce dressoir reste un cas isolé dans le manuscrit. Le miniaturiste avait peut-être prévu d'en faire figurer plus et peut-être a-t-il abandonné en cours de route, tout comme il a abandonné le remplissage des

203DE RAEMY (D.), « Le mobilier en bois des châteaux savoyards de l'ancien pays de Vaud et du Chablais entre 1360 et 1450 », *Le château médiéval, forteresse habitée (XIe-XVIe siècles)*, Actes du colloque de Lyon (avril 1988), sous la dir. de POISSON (J. M), Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992, p. 129-132, p.130 : « Le mobilier est peu varié et ne semble refléter que le strict nécessaire ; il se compose d'armoires, de coffres [...], de buffets, dressoirs, étagères, tables, chaises, bancs, et de châlités ou formes de lits ».

phylactères à partir du fol. 14v²⁰⁴ ; toujours est-il que la taille est destinée à insister sur sa présence, et que cette dernière devait certainement servir à souligner la richesse du châtelain. Le reste du manuscrit est représenté avec un mobilier modeste : on retrouve aux fols. 25 (LXV) et 53 (LXXIV, fig. 19) les mêmes éléments que dans le manuscrit de *Guiron le courtois* ; une nappe blanche sur une table placée devant un banc où s'assoient les convives (même si au fol. 53 le banc n'est que suggéré). Le fol. 25v (LXVI) comporte lui aussi un banc de même type, et le fol. 88 (LXXXIX, fig. 42) représente quant à lui ce qui s'apparente plutôt à un trône, en cohérence avec le récit puisque Driamadan était en train de rendre justice dans son palais, lorsqu'il se fait tuer par Garin. Dans les cas qu'on vient de citer, le mobilier indique simplement la fonction de la pièce : on s'assoit sur des bancs pour manger dans la salle dédiée à cela ; on s'assoit sur un trône lorsqu'on rend justice.

Pour preuve enfin de l'importance des réceptions dans la vie aristocratique, on peut se référer au fol. 33 (LXVIII, fig. 63), qui illustre une fête durant les préparatifs d'un tournoi (ce qui fait donc deux distractions en une), et où les personnages sont réunis dans une salle du château où l'on a dressé une sorte d'estrade ou de tribune derrière une tenture bleue, dégageant ainsi ce qui s'apparente à une piste de danse où un musicien donne le rythme :

[1708] Lors entra ou chastel sans point detryer (*retarder, hésiter*)

[1710] Ou pallais sont entré ou eubt maint chevalier

[1712] La sonnent instrumens pour eulx sollaisier (*réjouir*)

[1714] Dames et demoiselles, sergant et chevalier

[1715] Tenoyent main a main pour eulx enbasnoyer (*divertir*)

204Les folios suivants : 16v, 23, 25, 28, 33 et 40 présentent un phylactère vide. Au folio 23 le miniaturiste a tout simplement passé de la peinture dessus pour le faire disparaître, et au folio 40 il n'a même pas terminé de le tracer (ébauches sur la gauche de la scène).

[1717] Et Flourette dansoit, sy comme j'oyz nonchier (*annoncer; conter*).

En ce qui concerne le mobilier il faut revenir un instant sur le fol. 25v (LXVI, fig. 62). La partie gauche de l'image confirme l'utilisation de bancs, on l'a dit. Mais en termes d'ustensiles et de meubles c'est la partie droite qui doit attirer l'attention. Le miniaturiste a figuré là une cheminée avec une grande hotte, des crochets en tout genre, une marmite avec une louche trainant négligemment au sol ainsi qu'une broche et, à terre au centre, une sorte de grand plat dans lequel on semble mélanger²⁰⁵. Tout ceci paraît étranger dans un manuscrit où la plupart des pièces sont dépourvues de mobilier. Néanmoins, il peut s'agir d'un moyen de souligner l'aisance et la richesse du châtelain : D. Alexandre-Bidon dit quelques mots sur ce folio en particulier ;

« Parmi tous [les manuscrits dignes d'intérêt], le Ms Français 1460 de la Bibliothèque nationale de Paris [...] présentent (sic) un intérêt particulier [...]. Peu de meubles y sont représentés, moins que dans bien des intérieurs urbains. La cuisine, éclairée et aérée par une fenêtre localisée auprès de la cheminée, pour l'évacuation de la fumée, un large manteau abritant les ustensiles accrochés et une broche (indice d'un luxe minimal certain)²⁰⁶ ».

Tout comme dans le cas du dressoir au fol. 5, il doit s'agir d'insister sur la richesse du château, car tous ces éléments n'ont pas plus de sens par rapport à l'histoire au fol. 5 qu'au fol. 25v. Le mobilier tel qu'il est présent dans ce corpus est minimaliste : de quoi s'asseoir, une table qu'on dresse et qu'on retire pour le repas, et quelques ustensiles du quotidien comme de quoi préparer un repas ou servir à boire. Mis à part pour manger et s'asseoir, le château ne possède donc pas de meubles ou très peu, en tout cas s'il en possède on ne les retrouve pas dans cette iconographie : l'essentiel de la distraction seigneuriale se trouve en dehors de ses murs. Les pièces semblent

205L'identité de cet objet m'échappe, je suppose que le bâton qui y est plongé sert à touiller, et donc qu'il s'agit d'une sorte de plat... Ou alors d'un genre de balais ?

206ALEXANDRE-BIDON (D.), *op. cit.* p. 44.

effectivement bien grandes mais totalement vides de meubles : d'où la visibilité et donc l'importance de la décoration.

La décoration revient sur presque tous les folios du manuscrit des *Enfances Garin*, et de manière globalement stéréotypée. Dans le reste du corpus, les châteaux sont pour la plupart figurés d'extérieur, sauf pour le manuscrit de *Guiron le courtois* que l'on citait déjà précédemment, mais où le château est représenté très simplement, sans détails de décoration ou de meuble. Pour le ms. fr. 1460, les décorations murales sont très souvent de simples étoiles rouges parcourant les murs, comme c'est le cas sur des folios que l'on a déjà cités. Parfois les motifs varient, mais le modèle reste toujours la répétition de petits éléments géométriques sur un mur coloré. Les murs ne sont donc pas nus mais décorés de motifs et mis en couleur : parfois c'est une couleur grise peu engageante, comme au fol. 66v (LXXXIII, fig. 73), mais ce sont aussi des couleurs vives comme le jaune au fol. 93v (XCIV, fig. 52) ou orange vif voire rouge aux fol. 72 (LXXXVI) et 89 (XC, fig. 64) ; dans cette dernière notamment on peut apercevoir le détail des moulures du plafond, qui sont (rapidement) peintes en bleu comme cela pouvait se faire dans la réalité pour rappeler le ciel²⁰⁷. Les sols aussi sont figurés avec régularité, dans une sorte de carrelage sombre marqué de rouge qu'on peut retrouver au fol. 72 (LXXXVI). Lors de la fête durant les préparatifs du tournoi, au fol. 33 (fig. 63), l'importance de cette décoration murale colorée apparaît : lorsqu'on donne une fête, il faut sortir ses plus belles tentures et parer les salles de son château des couleurs les plus prestigieuses²⁰⁸. La décoration n'est donc pas anodine, elle est plus que du confort quotidien : elle permet d'étaler la richesse des châtelains et le prestige des lieux, là où le mobilier est absent.

Comme pour les éléments d'architecture militaire, ce qu'on cherche à saisir ici est moins une réalité pratique qu'une importance symbolique. Le

207PANOUILLE (J. P.), *Les châteaux forts dans la France du Moyen-Âge*, Rennes, Ouest France, 2010, p. 81-82 : « Les chambres peuvent être peintes [...]. On n'apprécie guère l'uni, aussi les voûtes sont-elles bleues avec un semis d'étoiles pour figurer la voûte céleste, les murs jaunes parsemés de tiges vertes imitant la végétation ou quadrillés de figures géométriques ».

208L'or et l'azur sont au Moyen-Âge deux couleurs prestigieuses (car/et chères). Le titre de D. VANWIJNSBERGHE, *De fin or et d'azur*, l'indique à lui seul.

quotidien tel qu'il est présenté dans ce corpus littéraire révèle d'abord les éléments importants de la vie aristocratique. Des détails apparaissent dans certains cas, qui n'ont rien à voir avec le texte qu'ils mettent pourtant en image : pas plus la cuisine que le dressoir n'ont de sens au vu du texte et pourtant ils sont là, figurés avec insistance. Ils semblent répondre à une volonté d'ostentation, tout comme les décorations luxueuses qui sont parfois figurées aussi : vivre en aristocrate c'est aussi vivre cette vie de réceptions, de paraître et renvoyer de soi une image prestigieuse par son château, par sa demeure c'est-à-dire par une émanation matérielle, une projection de soi. Le miniaturiste a peut-être cherché à faciliter le divertissement par l'imagination, en ajoutant des détails du quotidien qui évoquent immédiatement au lecteur quelque chose de sa vie.

L'abondance de la décoration ainsi que l'exagération du mobilier, soit en taille soit en densité dans une pièce alors qu'il n'est jamais figuré sur aucun des autres folios, est étroitement liée d'une certaine manière aux représentations culturelles qui accompagnent le château. D. Alexandre-Bidon remarquait que l'iconographie n'était pas d'un grand secours lorsqu'on cherchait à étudier l'architecture des châteaux, en invoquant une volonté trop souvent appuyée chez les enlumineurs à représenter plus et en plus grand ²⁰⁹. Mais le château est aussi un lieu d'abondance, c'est là que vit le seigneur et qu'il dispense ses largesses à ses chevaliers et à ses visiteurs : la noblesse féodale, tout comme la royauté depuis les mérovingiens et même peut-être avant, se doit de distribuer une partie de sa richesse, de récompenser les vassaux par des biens de toutes sortes, terres ou objets de valeur. Le château doit briller, de l'extérieur comme de l'intérieur, tout y est richement décoré parce que le seigneur châtelain se doit de montrer sa richesse, qui passe par du mobilier, des tentures de qualité, une décoration colorée, des objets chers. L'exagération peut être considérée d'une certaine façon comme le reflet de cette image d'abondance, de luxe et d'ostentation du château, et surtout du châtelain.

209ALEXANDRE-BIDON (D.), *op. cit.* p.44 : « La plupart du temps elles [les représentations iconographiques] sont l'occasion de représenter des châteaux trop somptueux pour être réalistes ».

Le décor quotidien de la noblesse féodale qui nous apparaît dans ces miniatures ne doit pas être pris au premier degré, mais considéré comme un révélateur de la mentalité nobiliaire de la période sur laquelle nous sommes centrés. Ainsi, au final, la faible présence du mobilier nous indique des salles essentiellement vides, donc impressionnantes par les volumes qu'on veut préserver. Mais ce vide dit aussi un milieu d'ennui où le temps est long, où les distractions sont rares et essentiellement hors des murs. La décoration, quant à elle, montre que ce qui est vrai pour l'extérieur du château l'est aussi pour l'intérieur : l'apparence doit dire le prestige de la maison.



Fig. 62 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 25v

Anthiaume et Gérin se libérant de Gauvain, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Fig. 63 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 33

Festivités au château, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Fig. 64 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 89
 Garin fait enfermer Yderne et Ostrisse, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Fig 65: Paris, BNF, Arsenal 3478, fol. 1
 Meliadus au « Chastel as Deux Serors (sœurs) », *Guiron le courtois*, début XVe siècle, France.

Un château courtois ?

L'agencement intérieur des salles du château répond donc, comme beaucoup de ce qui a trait au mode de vie de l'aristocratie médiévale, à un impératif d'affirmation du prestige, d'ostentation ; mais pas seulement. Plus concrètement, il s'agit aussi de définir et d'organiser un cadre à la vie quotidienne, un lieu où elle puisse se dérouler. Or, dans le registre épique, les choses du quotidien (repas, sommeil, rituels) sont pour l'essentiel passées sous silence afin de conserver une cohérence au fil de l'histoire, et ne pas l'alourdir par trop de détails inutiles à la narration. Les relations hommes-femmes font partie de ces rares choses de tous les jours à être intégrées aux aventures et elles occupent une place importante non seulement dans le récit, mais aussi dans leurs mises en image. Lorsqu'on cherche à rapprocher le château de tout cela, il apparaît ainsi ce qu'on peut tenter d'appeler un « château courtois », à savoir un lieu où s'exprime l'amour courtois, celui des chevaliers envers les dames des seigneurs.

Le genre du roman est l'un de ceux qui laissent la place la plus considérable aux scènes amoureuses. Les relations hommes-femmes deviennent même un élément essentiel des aventures, en particulier dans le registre épique où la valeur des chevaliers ne se mesure plus seulement à leurs capacités militaires, mais de plus en plus à un ensemble de vertus ; la courtoisie devient une attitude fondamentale pour le chevalier romanesque. Les héros de roman doivent donc aussi savoir séduire une dame et leur faire la cour, au château, et ces épisodes amoureux se multiplient ²¹⁰. Parfois responsable d'une certaine forme de relâchement ²¹¹, l'amour sert le plus souvent comme ressort poussant les chevaliers à multiplier les prouesses pour montrer leur valeur et attirer les dames.

210ZINK (M.), *op. cit.* p. 134 : « L'amour est dès ce moment la grande affaire du roman ».

211Dans Erec et Enide, celle-ci reproche à celui-là de s'oublier un peu, de ne plus s'aventurer et d'en perdre sa réputation : « Erec, très amoureux de sa femme, en oublie les combats, au point que sa réputation en souffre et qu'Enide lui en fait le reproche. », REGNIER-BOHLER (D.), « L'amour courtois a-t-il existé ? », *Chevaliers et châteaux forts*, recueil d'articles publiés dans la revue *L'Histoire*, Paris, Arthème Fayard, 2011, p. 225-229, citation p. 226.

Cet amour courtois n'est pas une création du Bas Moyen-Âge, il est au contraire connu dès le XIIe siècle ²¹², donc il n'apparaît pas avec le XIVe siècle. Il est une transposition fictive, symbolique, de la relation qui unit le vassal et son seigneur : le lien de féodalité étant basé sur la solidarité et le partage (des conseils, des armes, de la terre), le seigneur partage en quelque sorte une femme de son entourage, épouse ou enfant, sans toutefois donner forcément son consentement. Mais c'est aussi une inversion de la société féodale, la relation de vassalité se trouvant déplacée entre la femme mariée du seigneur et un chevalier : « *Le raffinement des sentiments entre deux êtres semblait confiné, dans la société virile et guerrière de l'âge proprement féodal, à l'amitié entre hommes* ²¹³ ». L'amour courtois dépasse cela. Ce qu'il faut noter ici, c'est que cet amour est intimement lié au sommet de la pyramide féodale, et qu'il est ainsi indissociable du château. Les images confirment ce lien très étroit : les femmes sont présentes dans une trentaine de miniatures, soit environ 30% de l'ensemble du corpus présenté ; sans être écrasante, cette proportion est tout de même considérable.

Quelques cas représentent des scènes où la femme, toujours de haut parage car coiffée constamment de hennins, accompagne plus ou moins activement les hommes. Dans le ms. fr. 1460, le fol. 33 (LXVIII, fig. 63), où apparaît avec éclat l'importance d'impressionner l'assistance lors de réceptions, campe une fête sur laquelle nous avons déjà insisté, mais où l'on voit bien que la réception au château peut être une occasion de rencontres et d'établir des relations courtoises ; c'est au cours de cette même fête que Garin rencontrera son premier amour impossible, Florette ²¹⁴. Une fois connaissance faite, et un rien suffit à déclencher une passion amoureuse²¹⁵, vient le temps des entrevues plus ou moins clandestines. La problématique de la discrétion est en effet parfaitement perceptible dans la mise en image de la visite rendue par Lancelot

212REGNIER-BOHLER (D.), *op. cit.* p. 225.

213LE GOFF (J.), *op. cit. La civilisation...* p. 322.

214Voir annexe « Synopsis des Enfances de Garin de Monglane », p. 196.

215Un regard, un baiser, une attention portée suffisent : il s'agit d'un amour d'abord sentimental ; « Le plaisir de cet amour se détruit quand le désir est rassasié, écrit Matfre Ermengau », PANOUILLE (J. P.), *op. cit.* p. 94.

à Guenièvre, au fol. 327 du ms. fr. 119 (LIII, fig. 8) : la reine ne peut se permettre de recevoir tranquillement le chevalier, ils doivent se contenter d'une courte fenêtre fermement grillagée²¹⁶. À l'inverse, servi par une figuration très simple rendant plus visible encore le lien qui unit les amants, le rendez-vous de Tristan et Yseut à la Joyeuse Garde²¹⁷, au fol. 349v du ms. fr. 97 (XXXVI, fig. 67), insiste par son style épuré sur la relation amoureuse, sur une scène apaisée. Au fol. 55 du ms. fr. 1460 (LXXV) et au fol. 76 du même manuscrit (LXXXVIII, fig. 11), les amants se retrouvent seuls dans une salle du château, dans une intimité qui s'exprime avec un peu plus de liberté dans ce dernier folio²¹⁸ ; Garin et Germaine, dans le premier folio, discutent seuls dans une salle du château. L'amour courtois semble cependant généralement perdu d'avance : après Florette, Garin tombe amoureux d'Yvoire et se marie avec elle au château de Thierry :

[3707] Syfaitement Garin son ante (*tante*) fiancha (*fiancer*)

[3708] En une riche chambre ou elle le manda.

Mais, comme le dit le texte, il épouse en fait sans le savoir sa tante, le mariage sera donc annulé.

Lieux de rencontres, de rendez-vous parfois interdits, les murs du château sont donc les témoins privilégiés de cet amour courtois qui parcourt ses couloirs. Le fol. 28 du ms. fr. 1460 (LXVII, fig. 66) en est sans doute la plus parfaite expression : Garin et Florette se retrouvent, loin du père de cette dernière qui empêchera par tous les moyens l'union²¹⁹, dans un jardin clôt où ils peuvent être seuls. Garin est agenouillé, en position d'humilité et tendant sa main vers

216 Les ruines du mur sur lesquelles passe Lancelot peuvent-elles être interprétées comme une victoire sur les obstacles à l'amour courtois ? Les transcriptions nous manquent pour répondre.

217 Il s'agit manifestement d'un épisode qui mixe les aventures de Lancelot (puisque c'est lui qui conquiert la Douleuse Garde, la rendant Joyeuse) et de Tristan.

218 La vigueur avec laquelle Driamadan et Yvoire s'étreignent contraste avec la distance gardée dans les autres scènes : peut-être un moyen de souligner leur brutalité, leur mauvaise vie en général.

219 À ce moment du récit, Garin n'est toujours pas officiellement noble.

celle de sa dame, qui tient dans sa main une touffe de fleurs qu'elle vient peut-être de cueillir ou de recevoir ; Garin a ôté son chapeau en signe de respect, Florette est debout et se laisse courtiser. Le jardin est un espace récurrent des amours discrètes, il symbolise une certaine fraîcheur alliée à un relatif isolement : la figuration le situe cependant clairement dans un cadre castral, marqué par des éléments architecturaux univoques (créneaux, canonnières, prison), le texte confirme ;

[1493] Garrins yssit du chastel, s'a s'amie laissie

(*Garin s'en va du château où il laisse son amie, sa mie*)

Cette rencontre iconographique entre le château et le jardin peut sembler paradoxale : ce sont a priori deux lieux contradictoires par leur nature, et l'archéologie n'atteste pas de verdure dans les châteaux. Cependant, la logique ici est d'ordre symbolique : l'amour courtois est un moment de suspension, un temps d'apaisement et de douceur qui prend forme dans le château même. Il ne faut donc pas chercher une correspondance historique, la cohérence est symbolique : « *Le château est un des trois lieux de l'amour, avec le jardin et la fontaine*²²⁰ ». Cette miniature exprime parfaitement les codes de l'amour courtois, ainsi que son contexte ; le château.

Les femmes sont parfois représentées hors de l'intimité, dans des situations où elles servent essentiellement de compagnie aux hommes, où elles n'ont pas d'utilité particulière et ne sont pas même mentionnées par le texte. Il en va ainsi des miniatures les figurant en spectatrices des tournois et des combats, comme c'est le cas du fol. 80v du ms. fr. 122 (XVIII), ou encore au fol. 269 du ms. fr. 100 (XLIII, fig. 61), aux fols. 36v (LXX, fig. 71), 40 (LXXI, fig. 72 et 57v (LXXVI) du ms. fr. 1460 ; dans une certaine mesure, c'est également le cas du fol. 189v du ms. fr. 118 (XLVII, fig. 34). Dans ces figurations elles

220DAUMAS (M.), « De l'amour au château au château d'amour », *L'amour au château*, Actes des rencontres d'Archéologie et d'Histoire du Périgord les 28, 29 et 30 septembre 2012, sous la dir. de COCULA (A. M.) et COMBET (M.), Bordeaux, Ausonius Scripta mediae valia 24, 2013, p. 11-23, citation p. 18.

apparaissent généralement sans l'appui du texte, comme s'il était normal qu'elles assistent aux affrontements : elles n'ont pas d'autre utilité que celle de mettre en valeur les exploits des chevaliers qui s'opposent, leur présence suffisant à impliquer que la victoire du héros les impressionne, renvoyant de lui une image de « séducteur » ; du moins, sa prouesse armée lui attire l'attention des dames. Cette fonction proche d'un faire-valoir se trouve également hors des champs de bataille, dans les réceptions et les repas organisés aux châteaux. Dans le manuscrit des *Enfances Garin*, les représentations de ce type reviennent à trois reprises, et deux d'entre elles expriment bien cette présence particulière des femmes aux côtés des hommes dans le quotidien. Il y a d'abord le fol. 25 (LXV), où deux femmes sont figurées sur la gauche de l'image, pas même assises à table, discutant entre elles comme totalement déconnectées de la scène : leurs mains indiquent le seigneur ainsi que la table sur laquelle il est installé, bien qu'elles se regardent mutuellement ; elles sont là, mais parlent des hommes et orientent la vue vers eux. Elles tiennent un rôle plus actif au fol. 53 (LXXIV, fig. 19) où on les voit cette fois-ci attablées avec les seigneurs, partageant leur repas ; l'une d'elles discute même avec Garin sur la gauche de l'image, d'une discussion qui s'étend des vers 2818 à 2830. Mais la teneur de cet échange ne laisse planer aucun doute : Garin occupe les treize vers et sa voisine ne lui répond rien, puisque lorsqu'il a terminé de parler la laisse se termine. Qui plus est, ces vers sont ceux où Garin atténue par modestie son exploit auprès d'Aïmer :

[2818] Belle, ce dist Garins, tout ce lassiez ester²²¹

[2819] Car j'ay fait ce que doy et rien demander.

[2820] Je doy bien faire au roy puis qu'il m'a fait donner

[2824] De servir mon seigneur jusqu'au membre coupper

[2825] Qui autrement fait, on le doit bien blasmer.

221 « N'y prêtez pas attention » (« tout cela, laissez le être »).

Le héros fait ici preuve de la modestie qu'on attend d'un chevalier, celle qui le met au service du seigneur au péril de sa vie ; mais la femme à qui il dit tout cela lui donne encore une dimension supplémentaire, celui du héros qui impressionne les dames par son humilité (valeur essentielle de la vassalité) et son courage, un héros qui a parfaitement intégré les codes de la chevalerie, si l'on se réfère au vers 2825. Mais, au milieu de tout cela, la femme ne sert qu'à souligner les exploits du héros ; ainsi, sa figuration d'accompagnatrice passive correspond parfaitement à sa fonction littéraire.

Ce corpus présente donc un château peuplé de nombreuses femmes qui portent attention aux seigneurs qui combattent, joutent ou sont conviés aux repas. Leur présence sert autant à induire la dimension amoureuse, courtoise dont les traits se dessinent derrière certaines situations, qu'à renforcer les chevaliers dans leur virilité chevaleresque. La société courtoise prend place au château, et son influence se ressent dans la présence des femmes auprès des hommes, même si elles n'ont de fonction qu'à travers lui. La courtoisie dont doivent faire preuve les chevaliers est également un ensemble de codes, un raffinement des mœurs et de la conduite. Cette ambiance particulière qui se crée trouve sa place naturelle dans le château²²², quitte à y implanter un jardin qui n'a certainement jamais existé entre les murs d'une forteresse. Ces représentations sont l'occasion pour le lecteur médiéval de suspendre le temps épique pour y raccrocher un moment plus doux : des miniatures comme le fol. 28 du ms. fr. 1460 (LXVII, fig. 66) ou le fol. 349v du ms. fr. 97 (XXXVI, fig. 67) expriment parfaitement ce temps de douceur qu'est l'amour courtois.

La réalité était cependant bien différente. L'amour courtois fournit un modèle de comportement amoureux, une esthétique de la relation homme-femme, mais il reste une création littéraire. Dans la pratique, la brutalité masculine était plus fréquente que la finesse des manières : les femmes, même de haut parage, étaient plus souvent violées, raptées ou violentées que courtisées dans les jardins. Les châteaux sont le lieu de cette violence quotidienne, tout comme ils sont dans la littérature celui de l'amour courtois.

222DAUMAS (M.), *op. cit.* p.18 : « Le château est l'écrin naturel où s'épanouit l'art du chant courtois et de la fin'amor ».

C'est entre ses murs que les hommes se livrent parfois à leurs instincts : « *A Montailou, Beatrice de Planissole avoue avoir été violée dans sa chambre, du vivant de son mari, à l'abri d'une cloison* ²²³ ». La littérature, une fois encore, doit être comprise comme un équilibre idéal et donc fictif : « *L'amour courtois propose une délicatesse de traitement très probablement inconnue des femmes du temps, qui pouvaient subir la brutalité, le rapt, le viol* ²²⁴ ». Globalement, on a vu que les femmes, même lorsqu'elles sont figurées en position respectable, n'ont d'autre utilité que de mettre en relief la masculinité des chevaliers, et on comprend qu'elles sont malgré tout sous domination perpétuelle des hommes et de leur agressivité. Cette infériorité de fait trouve son expression dans les représentations iconographiques, où dans certaines situations les femmes apparaissent en position nette de soumission, voire de crainte.

Pour commencer, la domination du seigneur sur sa femme est particulièrement sensible au fol. 91 du ms. fr. 100 (XLI, fig. 68). Le roi Marc, surprenant Tristan et Yseut dans une salle de son château, chasse immédiatement Tristan de Tintagel : deux temps de l'action sont figurés, de part et d'autre d'un axe horizontal ; en haut la découverte, en bas l'expulsion. Comme on le disait, cet amour courtois est rarement agréé par le mari. Mais on comprend surtout dans cette mise en image la soumission d'Yseut, qui ne peut rien contre la décision de son mari, et qui d'ailleurs ne se rend pas dire un dernier adieu à son amant ; la volonté implacable du roi s'exprime, et la femme apparait ici totalement impuissante devant la fermeté et la puissance de la décision du seigneur. Dans le ms. fr. 1460, trois représentations campent des femmes dont la position du corps exprime à elle seule leur situation. Il s'agit du fol. 5 (LX, fig. 30), du fol. 43v (LXXII, fig. 70) et du fol. 93v (XCIV, fig. 52). Les deux premiers figurent des femmes soumises à la colère de leur seigneur, et notamment lorsqu'au fol. 5 Flore, alors enceinte de Garin, se trouve face au duc d'Aquitaine ensorcelé, qui

223SIROT (E.), « Les lieux d'amour dans les châteaux et les maisons nobles du XIIIe au XVe siècle », *L'amour au château*, Actes des rencontres d'Archéologie et d'Histoire du Périgord les 28, 29 et 30 septembre 2012, sous la dir. de COCULA (A. M.) & COMBET (M.), Bordeaux, Ausonius Scripta mediaevalia 24, 2013, p. 27-37, citation p. 30.

224REGNIER-BOHLER (D.), *op. cit.* p. 227.

veut la faire exécuter. Son corps penché en arrière évoque la crainte autant que l'incompréhension face à un comportement inexplicable²²⁵, elle joint les mains et son regard même semble empreint de frissons de stupeur et d'angoisse. Face à elle Savary, implacable, droit, puissant, semble l'écraser totalement. Les échelles disent d'ailleurs la hiérarchie de la scène : Flore est plus petite que Savary, ce qui signifie que ce dernier a l'ascendant sur l'action, et qu'elle ne peut que subir sa volonté. Le phylactère ne laisse aucun doute :

« Comment le duc d'Aquitaine mande sa femme pour puniement de la trayson ».

Autre scène moins agressive, Florette face à son père, au fol. 43v (LXXII, fig. 70). On l'a dit, le premier amour impossible de Garin, c'est Florette, qu'il rencontre au cours des festivités préparatoires au tournoi. Dans une salle de son château, le seigneur fait appeler à lui sa fille pour lui interdire de revoir Garin. Tout comme Flore, Florette est agenouillée en humilité devant son père, représenté plus grand qu'elle : elle le regarde en supplication, ne semble pas craindre particulièrement son père mais sa décision ; Flore est penchée en arrière devant la colère de son mari, mais Florette reste droite et exprime plutôt la peine que la crainte. Cette scène est moins brutale que la précédente, mais la finalité est la même : c'est le mari qui fait selon sa volonté, et la femme doit s'y tenir. Enfin le fol. 93v (XCIV, fig. 52) est quant à lui dénué de toute brutalité : Ostrisse est en train de brûler à l'extérieur des murs, et sa fille terminera bientôt ses jours en prison. En attendant, elle est agenouillée devant le duc Savary qui a repris son trône, assisté de Garin, et semble attendre son sort sans se faire d'illusions. Dans ces trois miniatures, la soumission de la femme, son infériorité et la domination des seigneurs sur elles s'exprime par la position du corps agenouillé, mains jointes en attente et dans une passivité totale. Les proportions jouent aussi un rôle symbolique : les trois femmes sont plus petites que les autres personnages, et il ne s'agit pas d'une transcription de la réalité

225L'incompréhension se lit également dans le personnage debout à côté de Flore, qui semble légèrement gêné et baisse le regard.

physique ; dans la réalité les femmes sont certes plus petites que les hommes, mais dans les images cette infériorité signifie la soumission, tout comme au fol. 73 (LXXXVII, fig. 54) l'assemblée des chevaliers souligne la domination exercée par le seigneur.

Pour terminer, on parlera brièvement d'une forme de brutalité particulièrement attachée au château, mais qui reste essentiellement imaginaire. Au fol. 42v du ms. fr. 1456 (XVI, fig. 69) et au fol. 1 du ms. fr. 1455 (IV) sont mises en image deux scènes d'enlèvements imaginaires, manifestement à l'aide d'un cheval ailé. On a parlé de la brutalité des conduites masculines face aux femmes, et l'idée d'enlèvement est très présente dans la littérature et dans la représentation qu'on associe au château : « *Le comportement amoureux que l'imaginaire associe le plus au château est l'enlèvement. Mais qu'il s'agisse de « rapt de violence » ou de « rapt de séduction », rien n'est moins imaginaire que l'enlèvement* ²²⁶ ». Ces images se font donc les témoins de l'idée de rapt qui est associée au château, même si cela reste de fictif ; on voit parfaitement ici l'alliance de l'imaginaire et du château, par l'enlèvement.

Le château est donc le cadre de développement de l'idéal d'amour courtois. Il est d'abord le lieu de vie des protagonistes : le seigneur et sa femme y vivent, les chevaliers qui deviennent amants y expriment leur valeur. C'est entre ses murs que les jongleurs chantent les histoires d'amour, c'est dans ses salles que se retrouvent les amants, à l'abri des regards ; c'est même parfois dans des jardins qui n'ont certainement jamais eu leur place dans l'organisation castrale. Ces mœurs de raffinement sont aussi l'occasion d'associer au château autre chose que la guerre. Malgré tout, la réalité apparaît aussi derrière le modèle littéraire : le château reste un lieu où la masculinité s'exprime pleinement, un lieu où l'homme implacable domine la femme, elle qui oscille entre soumission et faire-valoir. Le château et la femme semblent jouer, de loin, le même rôle symbolique : celui de souligner la puissance des hommes, la

226DAUMAS (M.), *op. cit.* p. 18.

valeur des chevaliers et le prestige de leurs exploits ; ils sont deux éléments symboliques de la grandeur des hommes²²⁷.

227Le lien entre le château et l'amour semble plus profond encore lorsqu'on s'attarde sur la littérature allégorique : DAUMAS (M.), *op. cit.* p. 19 ; « Comme sur certaines enluminures, on y voit les dames, assistées du dieu Amour, défendre leurs tours, les courtines et les portes de leur château. Du haut des murailles, elles bombardent de roses les chevaliers, qui agitent vers elles leurs grandes épées : les fleurs de la virginité données en pâture aux armes phalliques, telle est l'alléchante promesse du combat d'amour ».



Fig. 66 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 28
 Garin et Florette, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.

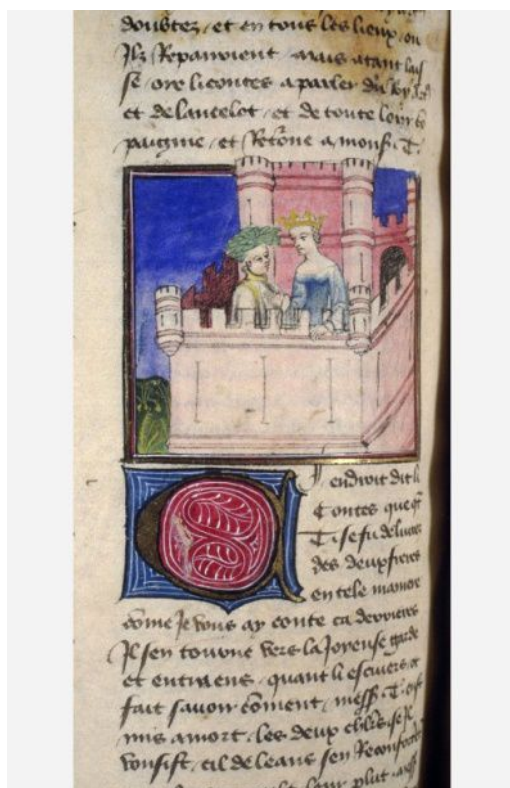


Fig. 67 : Paris, BNF, Ms. Français 97, fol. 349v
 Tristan et Yseult à la Joyeuse Garde, *Tristan de Léonois*, Paris, 1e quart XVe siècle.



Fig. 68 : Paris, BNF, Ms. Français 100, fol. 91
 Marc surprenant Tristan et Yseult, *Tristan de Léonois*, 1er quart XVe siècle, Paris.



Fig. 69 : Paris, BNF, Ms. Français 1456, fol. 42v
 Enlèvement de Clarmondine par Cleomadés, *Cléomadés/Adenet le roi*, 1e moitié XIVe Paris.



Fig. 70 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 43v.
 Florette face à son père, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe, Lille.

Le château comme cadre

On le voit, le château est donc un cadre au quotidien, un cadre aux relations hommes-femmes tout comme aux relations féodo-vassaliques, aux réceptions, loisirs et décisions qui tous ont le château pour épice. Cette fonction d'encadrement est essentielle et possède une dimension symbolique réelle. Comment expliquer qu'un chevalier fasse, par sa prouesse, changer le nom d'un château comme c'est le cas de Lancelot ; de péjoratif avant sa venue (Douleuse Garde), il devient même un endroit connoté positivement après le passage du héros (Joyeuse Garde) ? Comment comprendre l'incendie d'un château entier, alors que l'arrestation ou le massacre de ces habitants, le nettoyage de la place aurait suffi ? Il y a dans ce cadre quelque chose de symbolique, une force évocatrice puissante qui tient d'abord à la nature du lieu :

« C'est certainement parce que le château est le centre d'un pouvoir seigneurial qu'il est un symbole de domination, et non parce que des aristocrates y résident. C'est la raison pour laquelle ce qui importe n'est pas tant l'identification [...] que la compréhension de l'usage du lieu en question, l'éventuelle identification des habitants n'ayant d'utilité que pour cela ²²⁸ ».

C'est le château qui donne à ces habitants le prestige dont ils jouissent au quotidien, c'est lui qui justifie et soutient le pouvoir seigneurial en lui donnant l'aura qui provoque le respect.

Le château, qu'on l'observe de l'extérieur ou que l'on parcourt ses couloirs et ses salles, sert toujours de cadre à une mise en scène du pouvoir. Notre corpus présente de nombreuses miniatures figurant les seigneurs dans de grandes pièces aux volumes importants, mais pourtant vides comme on a pu le voir dans les parties précédentes : c'est que le cadre castral suffit à symboliser la supériorité du châtelain. Dans ces images, le pouvoir est effectivement incarné par le seigneur seul dans son château, les deux éléments « seigneur » et « château » suffisant à signifier la puissance du pouvoir féodal. Les scènes d'intérieur mettent en scène une sorte de théâtralité du pouvoir : les

228MORSEL (J.), *op. cit.* p. 98.

murs du château servent à l'expression de la volonté seigneuriale, ils sont le lieu de la justice, c'est-à-dire celui où le suzerain décide, ils sont le lieu du divertissement et de la compagnie galante, ils sont le lieu des conseils et des manigances. L'architecture, tout comme l'image, cherche à souligner toujours cette symbolique, et on retrouve une volonté de créer un cadre qui soit d'abord une mise en scène : « *L'architecture ne doit pas seulement signifier l'autorité, elle doit imposer la distance nécessaire à la mise en scène théâtrale du roi* ²²⁹ ». Ces images fonctionnent donc comme des scènes où s'exprime la supériorité des seigneurs, elles possèdent une dimension théâtrale par la mise en scène de l'exercice du pouvoir, comme peuvent en témoigner de très nombreuses représentations que l'on a déjà eu l'occasion de citer. Ce qu'il semble important à retenir, c'est qu'il y a par l'architecture comme par les images une mise à distance, du spectateur dans le livre et des non-nobles dans le récit : le château est un espace qui enrichit par lui-même les puissants et qui discrimine le reste de la population, qui n'entre jamais au château. C'est pour cette raison que les scènes d'intérieur que nous pouvons trouver sont toujours complétées par la présence d'un prince ou d'une dame de haute noblesse, parce que le château est le lieu du pouvoir, de la domination ; il est le lieu symbolique de l'aristocratie. Une représentation comme celle de Meliadus au « château as Deux Serors ²³⁰ », au fol. 1 du ms. Ars. 3478 (XXXIV, fig. 74), illustre parfaitement cette aura donnée par le château au seigneur. Ce dernier est figuré dans un cadre castral très épuré, sans encombrement de détails architecturaux défensifs particuliers, il est de plus campé en hauteur, comme sur une sorte d'estrade. Il est plus grand que les autres personnages et prend toute la hauteur de la salle ainsi qu'une bonne partie de sa largeur ; il semble donner ses ordres aux domestiques qui s'affairent pour le satisfaire. Le château légitime le seigneur dans sa position, son architecture ne cherche pas à exprimer un prestige particulier parce que lui seul suffit à cela, et que la présence du seigneur figuré dans une telle position de domination complète impeccablement le symbole de la scène. Ni Meliadus ni le château ne sont particulièrement détaillés, parce que

229SALCH (C. L.), *op. cit. Le château symbolique II...* p. 23.

230« Le château aux deux sœurs », DMF.

ce qui importe dans leur présence n'est pas dans le détail ; le sens s'exprime fondamentalement par le cadre et la seule présence du seigneur, et l'essentiel de la symbolique de l'image est occupé par ce cadre castral. Il s'agit ici d'un château où l'on suppose la présence de deux femmes, à qui appartient le château ou bien qui y habitent de façon à ce qu'on ne puisse y rentrer sans les voir (sinon, à quoi bon l'appeler le château aux deux sœurs ?) : Meliadus, qui n'est donc normalement pas dans son château, semble pourtant comme chez lui. Le duo château-seigneur surpasse tout autre pouvoir.

Ce folio de *Guiron le courtois* nous met sur la voie d'un élément d'organisation figurative qu'on retrouve dans le ms. fr. 1460. D'un point de vue strictement géométrique, le château est clairement représenté comme cadre d'une part, mais aussi comme scène où se déroulent des événements auxquels on assiste comme si l'on était devant une pièce de théâtre²³¹. Deux folios particulièrement attirent notre attention, deux mises en images du premier tournoi de Garin : le fol. 36v (LXX, fig.71) et le fol. 40 (LXXI, fig. 72). Dans le premier cas, le château sert de cadre horizontal à la scène : la lice séparant les combattants court d'un bout à l'autre des murs, délimitant ainsi deux champs de combat dont la superposition montre peut-être une certaine maladresse dans la gestion de la perspective²³². Tout en bas du folio, à moitié effacée ou recouverte par la peinture, sous les deux chevaliers du premier plan, apparaît une seconde lice qui permet de compartimenter l'image : la perspective ne semble donc pas avoir été la priorité de l'artiste sur ce folio. Toujours est-il que ni la lice, ni les sabots arrière des chevaux ne dépassent du cadre implanté par la base des murs du château. Le folio suivant est encore plus significatif. Garin affronte le chevalier qui vient de mettre à terre Anthiaume : il est sur la droite et vainc son adversaire. Non seulement nous retrouvons la délimitation de la lice par les murs, mais cette scène est également organisée comme sur estrade : ce qu'on considère à défaut de mieux comme une lice sert en fait ici, volontairement ou par maladresse, de scène sur laquelle joutent les chevaliers. Si, dans le premier

231Le théâtre au Moyen-Âge n'a pas la forme que nous lui connaissons, donc il s'agit ici de dire que l'image est organisée sous forme de petites saynètes, comme une scène de théâtre.

232Encore que l'artiste ne semble pas avoir essayé d'intégrer une perspective comme il a pu le tenter ailleurs.

folio, la lice ne couvre pas les murs (leur couleur ressort d'entre ses barreaux), dans le second le château est comme posé dessus. On pourrait penser qu'il s'agit d'un moyen iconographique, pas forcément très adroit, pour mettre en valeur le combat des chevaliers en cherchant à les rapprocher des créneaux du château, comme s'ils offraient leur combat au châtelain ; mais il semble que l'essentiel de cette organisation ait surtout servi au miniaturiste pour se retrouver dans ses images, et respecter les proportions. En effet, si l'on prend le fol. 66v du même manuscrit (LXXXIII, fig. 73), on remarque que les personnages sont figurés en fonction de repères donnés par les créneaux inférieurs et la fenêtre : le personnage de gauche est strictement contenu entre le bord intérieur du deuxième créneau inférieur et le bord intérieur du quatrième créneau de la même ligne, les jumeaux au centre sont figurés dans la limite du bord gauche de la fenêtre et du bord extérieur du septième créneau inférieur, avec la main de Thierry qui, à partir de son poignet, est contenu par le bord droit de l'avant-dernier créneau (voir p. 189). L'artiste s'est très certainement servi de ce genre de repères pour élaborer ses miniatures, donc il peut aussi s'agir simplement de repères techniques destinés à lui faciliter la tâche²³³. De telles observations sont faisables sur d'autres folios, mais la liste serait lourde et inutile²³⁴. Organisation symbolique, mise en valeur du combat, expression du cadre ou simples repères techniques ? Difficile de trouver une réponse satisfaisante, et même si cela paraît facile il semble qu'il s'agisse d'un peu tout à la fois : une volonté de montrer que ce qui se passe au château ne sort pas de ses murs, qu'il n'y a pas de ligne de fuite ; une volonté également de mettre sur estrade la gloire des chevaliers, de la montrer et de la rapprocher des murs du château, qui sont la première apparence de ce lieu de gloire. Mais l'explication technique ne nous éloigne pourtant pas de toute symbolique : elle nous dit que le château a été premier dans ces images, que c'est lui qui par ses

233La facture générale des miniatures de ce ms. fr. 1460 n'étant pas exceptionnelle, on peut penser que l'artiste ait eu besoin d'un secours de ce genre.

234Voir par exemple le fol. 28 (LXVII, fig. 66) avec le pied arrière de Garin et la base de la robe de Florette, également le fol. 59 (LXXVII) avec les trois personnages enserrés entre les tours au-dessus de la porte et la dame figurée sur la droite, et dont la taille correspond à au moins deux des trois tours qui l'encadrent.

proportions et son organisation a conditionné le reste de la représentation ; une nouvelle fois, et jusque dans la pratique de l'enluminure, le château sert d'étalon à tout le reste.

D'autres explications ont pu être avancées pour justifier la présence de ce cadre et pour comprendre son sens. H. Martin, passant en revue les diverses théories qui ont émaillé la recherche en symbolique médiévale, rappelle les théories d'A. Scobeltzine sur les éléments architecturaux. Dans l'iconographie, le cadre constitué par les bâtiments, qu'il s'agisse des maisons nobles ou des châteaux à proprement parler, sert à rappeler le poids familial, l'importance du lignage en particulier dans les scènes qui, comme les nôtres, concernent l'aristocratie. La lignée familiale s'incarne en effet dans les murs du château, puisqu'on a vu avec Lancelot que le chevalier peut à lui seul modifier l'aura d'une forteresse et que, à l'inverse, un mauvais seigneur met en péril sa vie autant que l'existence de son château. Le cadre est là pour rappeler que les personnages issus de la noblesse ne peuvent agir sans prendre en considération ce que leur ont légué leurs ancêtres, entre autres les murs du château : « *La règle essentielle est celle de la soumission au cadre [...] La prééminence du cadre sur l'autonomie et le réalisme des figures renverrait au poids de la famille, des lignages, des structures seigneuriales et des règles monastiques, tous réseaux où l'individu pouvait se trouver pris* ²³⁵ ». Dans ces images, qui concernent l'aristocratie féodale, cette hypothèse prend un sens particulier en ceci qu'on sait l'importance des aïeux dans la société féodale, qui est une société du souvenir : souvenir de la gloire des aînés, souvenir des exploits passés, souvenir des legs qui restent des parents ; préoccupation qui s'exprime parfaitement dans l'essence même des chansons de geste, qui proposent de revivre les exploits d'antan des fondateurs grandes lignées, comme Garin de Monglane.

Enfin, à balayer le corpus de la représentation la plus ancienne à la plus récente, le château s'ouvre petit à petit. Les images du XIV^e siècle sont fermées, et le château n'est la plupart du temps figuré que d'extérieur : il joue

235MARTIN (H.), *op. cit. Mentalités médiévales Tome I*, p. 112.

son rôle de cadre, mais en tant que marqueur de contexte, un cadre en quelque sorte paysager. Puis, principalement dans le courant du XVe siècle, les représentations s'ouvrent progressivement, mettant fin aux barrières symboliques qui faisaient du château un endroit où même le lecteur ne rentrait étonnamment pas. Ce mouvement se poursuit pour aboutir, à la fin du XVe siècle, à une présence beaucoup plus importante des scènes se déroulant à l'intérieur du château. Du XIVe siècle au XVe siècle, c'est un enrichissement considérable non seulement artistique mais aussi symbolique, car on a vu que la complexification des représentations générait parfois des ambiguïtés qui n'apparaissaient pas dans les formes « archaïques » de château. Il s'agit certainement d'une expression de l'évolution générale des mentalités au cours de cette période du Bas Moyen-Âge. Le château, on le sait, passe globalement d'une fonction essentiellement défensive, protectrice, à une fonction majoritairement résidentielle et ostentatoire. La mutation culturelle qui s'effectue durant la période qui nous concerne, bien aidée il est vrai par la transformation des moyens de guerre (l'artillerie notamment), est retranscrite dans les représentations iconographiques des châteaux : d'un endroit totalement fermé, replié sur lui-même et très défensif dans son aspect, il passe progressivement à un endroit moins repoussant bien que toujours austère, avec un début d'ouverture, puis ne cherche plus à se cacher mais au contraire à exhiber, à partir du XVe siècle, l'intérieur de ses salles avec leur décoration leur ameublement sommaire, leurs lieux de pouvoir ou de secrets. Le château comme cadre dans l'iconographie est fondamentalement issu de cette mutation culturelle qui a ouvert le cœur du bâtiment, et placé ses habitants sous son influence prestigieuse. Plus on avance dans le XVe siècle, plus les mentalités s'ouvrent et délaissent l'enfermement au profit de l'ostentation de la domination, exprimé par l'exhibition des salles castrales : ce mouvement est celui qui mène aux châteaux de la Renaissance, aux châteaux démilitarisés et agrémentés de jardins, d'éléments architecturaux destinés à impressionner par leur richesse. En attendant, le château est devenu, en plus du cadre paysager qu'il a toujours été dans l'iconographie depuis le XIVe siècle, un cadre symbolique du quotidien et de l'exercice du pouvoir.

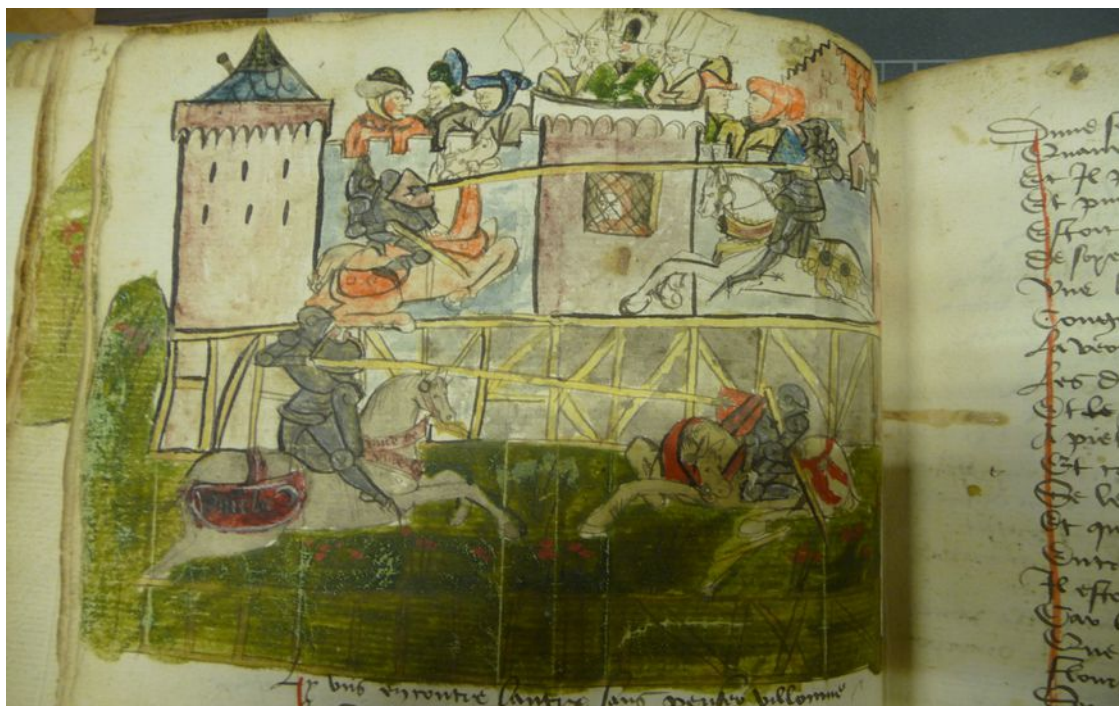


Fig. 71 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 36v.
Garin au tournoi, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Fig. 72 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 40.
Garin face à Galerant de Mommort, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



... ne sui faultz ne le vis ne le r...
The bonne venoison ne bons chapons lardz

Fig. 73 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 66v
Les 3 frères devant Thierry, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié Xe siècle, Lille.



Fig. 74 : Paris, BNF, Ms. Arsenal 3478, fol. 1
Meliadus au « Chastel as Deux Serors », *Guiron le courtois*, début Xe siècle.



Quisquis in tu
He bonne veno.

Conclusion de partie

Le château est le cadre de la vie aristocratique. Il n'en est pas le lieu exclusif, puisque la noblesse peut aussi vivre en ville ou posséder une maison forte, mais il est le lieu où s'expriment avec le plus d'éclat le prestige et la domination de la noblesse. Sa présence dans des manuscrits de luxe met l'emphase sur l'importance symbolique qui est la sienne : il est un signe de supériorité, le symbole par excellence d'une aristocratie guerrière mais également intégrée dans des logiques sociales qui donnent au château son importance. Élément incontournable de la littérature épique, il est le témoin privilégié des inquiétudes et des complexités d'un temps où l'ancienne noblesse commence à douter d'elle-même, de sa raison sociale, de son avenir : elle cherche à retrouver ce qui a fait sa gloire. Dans ce contexte, le registre épique joue un rôle fondamental en fournissant aux chevaliers et aux seigneurs des modèles de comportement et de valeurs, ainsi qu'un idéal de relation homme-femmes qui est, d'abord, une transposition de ce qui devrait être entre vassaux et seigneurs. Le château est intimement lié au prestige de l'aristocratie. Une aristocratie autrefois guerrière, chevaleresque, preuse et qui souffre en cette fin de Moyen-Âge de l'émergence d'un nouveau contexte économique qui ne lui correspond plus. Le château, lui, a su abandonner la guerre et devenir autre chose, se transformer pour s'adapter à un quotidien plus doux. Il n'en est devenu que plus fortement symbolique.

Conclusion générale

« Dotées d'une haute valeur symbolique, les demeures des nobles affichaient clairement l'état de leurs propriétaires [...]. Le château se distinguait nettement de la maison forte, par son donjon, son enceinte, sa basse-cour et l'importance du système fossé-pont-levis. La Guerre de Cent ans lui a rendu sa fonction militaire, son rôle de protection des hommes et des biens, et donc toute sa force symbolique. Ces silhouettes altières comportent un excédent de sens -fierté, puissance, domination, inexpugnabilité- qui les arrache à la banalité du quotidien, pour les inscrire dans l'ordre symbolique. »

H. Martin, Mentalités médiévales T. 2, p. 383

Le château est un lieu hautement symbolique sous de multiples aspects. Ses images telles que nous les avons parcourues nous ont fait apparaître un bâtiment traversé par de nombreuses thématiques, dont la guerre n'est qu'une parmi d'autres : il est tout autant un lieu d'apparat qu'un espace de courtoisie où les femmes accompagnent les hommes pour les mettre en valeur, et les observent avec gourmandise malgré une soumission inévitable ; il est aussi un lieu d'enfermement à plusieurs titres, qu'il s'agisse de l'emprisonnement, de la protection et du repli sur soi ou d'une vie de tous les jours qui s'y déroule avec son ennui, ses distractions et ses obligations. Son enracinement dans la culture aristocratique le place à la croisée d'interactions sociales destinées à maintenir symboliquement la domination de la noblesse sur le reste de la société médiévale : le message porté par des manuscrits comportant des miniatures où l'on figure un château affirme clairement une prétention à l'ostentation qui est un des piliers de la mentalité nobiliaire. Son poids dans les mentalités de l'époque est tel qu'il s'installe parfois dans des contextes ou dans des figurations où l'on peine à le lire : c'est qu'il remonte de lui-même à la surface de la conscience lorsqu'on entre dans un thème qui lui correspond. Sa lecture

est alors brouillée au milieu de figurations où l'on distingue avec difficulté ville et château, palais ou salle castrale ; lorsque les textes ne lui accordent aucune place, il s'impose malgré tout et renforce par là même l'autonomie des images par rapport à un texte qu'elles décident de ne plus suivre parce qu'il oublie un élément essentiel du paysage culturel. Mais malgré cette difficulté qui complique un temps l'appréhension du château dans l'iconographie, lorsqu'on parvient à dissiper le voile qui entoure nécessairement tout symbole, son sens apparaît plus riche encore derrière ses ambiguïtés, qui parurent certainement moins surprenantes aux lecteurs médiévaux qu'elles nous ont paru énigmatiques. Une typologie se fait progressivement jour : celle d'un lieu profondément marqué par la guerre et le métier d'armes, celle donc aussi d'un lieu essentiellement viril où s'expriment la force et les vertus des chevaliers et des seigneurs, parfois dans la brutalité la plus totale. Le château-militaire est certes incontournable, mais il ne monopolise pas pour autant les images : le château paysage enrichit considérablement la symbolique du bâtiment en l'imposant dans la campagne et en exprimant sa supériorité sur la nature même, elle qui devient parfois une sorte d'avant-garde du château, comme un premier obstacle à franchir ; le château-prison renvoie aux différents aspects du cloisonnement judiciaire, quotidien ou défensif ; le château-porte souligne la séparation symbolique entre intérieur et extérieur, en insistant sur le franchissement des murs comme entrée dans un univers différent ; le château courtois permet d'introduire un espace de douceur dans un lieu saturé de masculinité, ainsi que de mettre en relief les prouesses des héros par le regard de femmes qui leur sont soumises.

Nous voulions saisir de quelle manière la culture médiévale répondait à l'appel du château, quels étaient les éléments qui transparaissent de lui lorsque, devant une espace blanc, on devait représenter un château sans aucune autre contrainte que celle de l'imagination. C'est dans cette quasi-instantanéité que l'on a pu voir se dessiner les contours du contenu culturel du symbole « château » : un bâtiment qui marque et transforme profondément le paysage, un bâtiment qui ne se défait jamais de sa nature foncièrement militaire mais qui sait aussi s'adapter à d'autres contextes, positifs comme négatifs ; un bâtiment

qui par son essence même représente à lui seul la société féodale. Tout comme le château tient debout grâce à la solidarité de ses pierres unies entre elles par un lien se voulant indestructible, et qu'il impose ainsi sa puissance à la vue de chacun en maîtrisant le territoire et les hommes, la société féodale repose sur une solidarité théoriquement indéfectible censée maintenir l'ensemble de la structure sociale. Les pierres, solides et solidaires entre elles résistent, dominant, exhibent fièrement leur puissance et surpassent ; peut-il y avoir meilleure allégorie de l'idéal féodal ?

Documents annexes

Synopsis des Enfances de Garin de Monglane

(ms. fr. 1460)

L'histoire débute en Aquitaine, où le duc Savary gouverne en bonne intelligence. Il est marié à Flore, la fille du roi de Pavie, de qui il a deux jumeaux nommés Anthiaume et Gérin. Yderne, la fille du sénéchal de Savary, Gaudin, est présentée comme la plus belle jeune femme du pays. Elle a été maîtresse du duc, et jalouse donc Flore maintenant qu'elle est mariée à lui. Avec l'aide de sa mère, Ostrisse, qui est rompue aux pratiques de sorcellerie, elle organise l'empoisonnement de Savary afin qu'il en vienne à détester Flore et retomber amoureux d'Yderne. Non seulement il délaisse Flore, mais se met à la battre et à la maltraiter sans raison.

La situation dure plusieurs mois, jusqu'à ce qu'un sergent soit emprisonné pour vol, et qu'Ostrisse lui propose liberté et argent s'il fait un faux serment : il doit affirmer que Flore lui a ordonné d'empoisonner le duc. Une fois le duc mis au courant de cette (fausse) nouvelle, il décide de la faire exécuter. Ses barons l'en dissuadent : elle est fille de roi et de plus enceinte (du futur Garin) ; elle sera donc conduite à Pavie, et le retour en Aquitaine lui est interdit sous peine de mort. Sur le chemin qui la conduit vers la Lombardie, Ostrisse lui a tendu une embuscade et Flore est prise, les soldats ont pour ordre de l'exécuter sans plus attendre. Un soldat la reconnaît et, au dernier moment, fait renoncer ses compagnons : ils craignent les représailles du duc et du roi Thierry de Pavie, son père. Flore s'engage à ne plus jamais reparaitre ni à Pavie ni en Aquitaine et de ne jamais divulguer son identité.

Elle parvient à un pauvre village où on la loge dans une humble auberge et où, quelques jours plus tard, elle accouche de Garin qui grandit une dizaine d'années sans que personne ne sache rien de lui. Pendant ce temps, Savary et Yderne se sont mariés : Thierry déclenche une guerre et réclame vengeance pour la mort supposée de sa fille (puisqu'il ne l'a pas vue revenir et que ses

compagnons de voyage sont morts, il en déduit qu'elle aussi est morte). Il met le siège sur la place forte d'Aquitaine, le château de Rochemont, durant des mois et des mois. Il prend finalement le château par la rue, en faisant déguiser ses soldats en diables et en les lançant à l'assaut par une nuit d'orage : les défenseurs sont terrorisés et abandonnent la place. Quelques temps plus tard, Thierry est devant le palais de Savary et la bataille s'engage. Savary est fait prisonnier et envoyé captif à Pavie, son sénéchal Gaudin obtient la régence et repousse finalement par trahison les lombards, qui rentrent chez eux. Anthiaume et Gérin, les deux jumeaux de Savary et Flore, et qui sont donc les petit-fils de Thierry, sont asservis et servent de marmitons ; la situation dure ainsi jusqu'à leurs quinze ans. A cette époque, sur les conseils de leur ancien précepteur révolté par le traitement dégradant que leur inflige Gaudin, ils assassinent le sénéchal à son retour de chasse. Poursuivis, ils s'enfuient vers Pavie.

Au village, Garin a grandi et se distingue par sa beauté et son intelligence. Le seigneur local donne un tournoi pour marier sa fille aînée, mais sa cadette, Florette, est amoureuse de Garin. Il décide donc de participer au tournoi pour avoir peut-être une chance de pouvoir épouser Florette, sa mère l'en dissuade : s'il lui arrive quelque chose lors du tournoi, nul ne le protégera car nul ne sait qui il est, et personne ne doit le savoir. Pendant ce temps, les jumeaux arrivent à l'auberge où vivent Garin et Flore et décident de participer au tournoi (et aux festivités préparatoires) avec Garin, sans pour autant savoir qu'ils sont frères ni que Flore est leur mère, puisqu'elle ne les a pas reconnus. Durant le tournoi, Anthiaume est vaincu par Galerant de Mommort, mais Garin le bat à son tour, ce qui lui vaut l'admiration de l'assemblée. Mais le père de Florette n'est pas pour autant décidé à offrir sa fille à un non-noble : il menace de tuer Garin de ses propres mains. Accompagné d'Anthiaume et Gérin, il s'en va vers Pavie.

Arrivés à proximité de la Sicile (?) ils trouvent la cité assiégée par les armées sarrasines, menées par un géant du nom de Narquillus d'Alexandrie. Les trois frères (qui ne savent pas qu'ils le sont) décident d'aider le roi Aïmer dans son combat : les sarrasins sont vaincus mais Aïmer est emmené ; il est immédiatement libéré par Garin, qui s'introduit dans le campement ennemi et

libère, seul, le roi. Mais il faut encore en finir avec le géant : Garin l'affronte seul et, non sans difficultés, a finalement raison de lui. Ils poursuivent ensuite leur route vers Pavie, où Thierry leur fait croire à la mort de leur père (Savary). Mais la sœur de Flore, Yvoire, leur révèle le mensonge et fait discrètement libérer Savary, qui s'enfuit avec ses fils vers Aquitaine, où ils apprennent qu'Yderne s'est remariée avec un certain Driamadan, qui usurpe donc le trône. La nouvelle du retour de Savary parvient jusqu'à Yderne, qui conseille à Driamadan de leur tendre une embuscade avant qu'ils n'arrivent en Aquitaine. Du piège, seul Garin parvient à s'enfuir : Anthiaume, Gérin, Savary et leurs compagnes sont emprisonnés à Rochefort. Il décide de demander l'aide d'Aïmer, mais auparavant il retourne voir sa mère, qui devant l'ampleur de la situation lui révèle son identité : il comprend qu'il est le fils de Savary et le frère des jumeaux.

Fort de son identité il fait prévenir Driamadan de sa vengeance prochaine, et se rend dans son palais : il le tue, lui et ses barons qui tentaient de s'interposer. Il demande ensuite Yderne et Ostrisse, qui avouent l'endroit où son cachés les prisonniers. Arrivé devant Rochefort, Garin force le geôlier à relâcher les prisonniers. Garin leur révèle leurs liens de parenté et raconte tout à Savary : que Flore n'est pas morte, qu'il est leur fils et que c'est Ostrisse qui a tout manigancé. Le retour en Aquitaine se fait dans la joie, Ostrisse est brûlée et Yderne recluse à vie. Flore et Savary se retrouvent et se pardonnent, Garin décide de quitter l'Aquitaine pour aller servir Charlemagne : pour l'heure, il s'apprête à conquérir le fief de Monglane.

Transcription du fol. 237v du ms. fr. 118

Hector des Mares à l'Étroite Marche (XLVIII)

[1e colonne] Ci monta tout contremont* la
Roche a pie Si fut moult chaut
et moult les ains quil veuilt
ou millieu de la Roche et tant
chemina quil ne pot en avant
aller a pie si monta sur son che-
val et ala a quel peine que ce fust et vint a la
porte si entra ens* et la chevauchant tout con-
treval* les rues et aussi tout comme les gens
le veoient si fermaient leurs huis* et il sen mer-
veilla moult si ala a lautre porte par devers
le pont et quant il vouldt issir* hors si la trouva
fermee et hurta* et appella moult durement mais
nulz ne li respondi et il maudit moult estortement (?)
les gens et le chastel comme les plus sauvages
gens quil oncquemais* veust et dist que maux fux
peust ardoir* la ville par dedans aussi comme
celle estoit par dehors arder et que autant le
haust dieux comme il faisait elle seroit encores
fondue. Lors vint a la porte si rapela moult
longuement mais nulz ne li respondi si fut

moult esbahis* et ainsi comme estoi retournoit
vers lautre porte comme cil qui ne savoit quil
peust faire si vit venir un vilain qui venoit
de buiche* coper si estoit entrez par une fuasse
posterne si avoit a son col une **conigaie** (?) et si
tost comme il vit estoi si tourna fuiant a une
maison qui estoit pres dune porte a senestre
et estoit commença a poindre aprs lui des espe-
rons si a conduy le vilain ainchois* qui fust en-
très en la maison car luis estoit ferme et il la
hurt par les temples et dit que mors est sil ne
lui enseigne pas comment il pourra issir du chastel
et le vilain li dit quil nen istroit* huymais* no (?)
feroit le roy artus sil estoit et pourquoy fait
il ne veuillent ces gens pier (?) a moi pour ce fait
il quilz se doubtent que vous ne peussiez hebergier
avec eulx et nulz nest si hardis en ce pays qui
heberge chevalier errant ains les convient tous he-
bergier en celle grant tour en ce palays com-
ment fait estoi si me convenra* ennuyt heber-
gier en ce chastel ou vueille ou non certes fait
li vilains voire et si nen pourriez issir ie ande
fait estoi que si feray ou ie y trouveray autre
deffense. Lors li esracha la corngne (?) du colet
vint a la porte et le vilain ala apres si li deman-
da sa **cornigine** (?) et il li dit que sil ne sen aloit quil

[2e colonne] le fendront tout de la **corngine** (?)
armeure ne doit vilain moire (?) et le vilain ot* pa-
our* si sen tourna et estoit descendi de son cheval si
latacha a un croc devant une maison prs de la
voye* et puis vont a un des bras de la porte a tout
le **comgine** (?) et si commença a ferir* grans cops a deux
mains de la **comgnie** (?) et dit qui en istroit mau-
gré aux felons gens qui leurs huis lui cloient*
ores. Lors vint un varlet a luis qui li dit quil ne
faisoit mie bien quant il coupoit la porte car
de lissir nest il une huymais temps mais venez
en au seigneur du chastel ca oncques* lui vo... ?...
convient huimais hebergier et estoir qui le doub-
toit de trahison dit quil ny porteroit ia ses pies
ne il ne le hebergera encore en piece et quant
le varlet vit ce si ala au cheval et saillies avrois*
puis dist que le cheval en menroit il au moins
et quant estoz le di ne pouvoit plus et dist que ia
pouire ne le laisoit il quil ne fase tant de mal a
la ville comme il pourra et sen revint au bras
de la croix et commença a couper et lors escouta
li oyt dessuz lui moult grant noyse si se regarda
et vit que on destachoit une grant porte couleisse
qui dedans estoit et il recula pour lengin si sailli
arrière et dit que diables ayent part en tant

de portes car il navoit oncques veu porte couleisse
dedans chastel le dehors non [fin de laisse]
[début de laisse] Hors si gecta* la **comgme** (?) a terre p (?) malta
lent si ala vers le palais que le vilain
li ot monstre et quant il fut montes
sus si vit assez de chevaliers casmoissiez (?) de leurs haubers
et vit en un lieu seoir un vielz* chevalier qui moult lam-
bloit* bien preudhomme et moult avoit esté beau
chevalier et estoz salua le preudhomme et la compaignie
mais il ne li rendi mie son salut a sire chevalier
fait il sont telz chevaliers de vre (?) pais qui estes de-
venu charentier pour ma porte despecier* que
deshait* ait la terre ou vous le preustes* car aussi
sage comme vous estes avons-nous fait telz vil-
lenie comparer et aussi ferons nous a vous
ains que vous nous eschapiez sire fait estoz ie*
suis un chevalier errant et sachiez que iay* moult grant
besoing si vous vouldroye prier que vous me
feissies vendre mon cheval que un varlet a ame-
ne ceans si feray ie fait li sires quant vous marez
amende ce que vous mavez ma porte coupee sans
mon congié* certes fait estoz il est voir que ie la
coupasse se ie eusse eu lisir (?) car il a en ce chastel la
plus desloyal gent que ie oncquemais veille*.
Car il nont cure de mil franc homme conseillier
ne ie ne puis mille gent autant hait et li sires

commença a rire si li demanda dont il estoit. et il
 dit quil estoit chevalier a la Royne a la quelle Royne
 fait li sires du chastel et estoz li dist a la femme
 le roy artus et lors le dreca* li sires encontre li et
 li dit que vien fust il venus si le prist entre
 ses bras tout arme et li dit beau sire oz vous soit
 tout pardonne quanque* vous mavez fait sauve
 lonneur et la droiture de ce chastel car vous
 devez avoir bien paour en ceste ville de faire
 Une folie qui appartienne a moy ne ie ne vous
 efforcera mie car ie fuis homs le roy de ce chastel
 et de quanque il y appent. Lors commanda li [Fin de folio.]

-
- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ <u>dreca</u> : dressa ➤ <u>quanque</u> : tout ce que, autant que ➤ <u>veille</u> : voir au passé (que je vis) ➤ <u>congié</u> : accord, autorisation ➤ <u>ie</u> : je / <u>ia</u> : j'ai ➤ <u>preustes</u> : prendre au passé (que vous prîtes) ➤ <u>despecier</u> : dépecer ➤ <u>deshait</u> : ne pas avoir (dé-avoir) / avroi : avoir au futur (aurai) ➤ <u>lambloit</u> : voler (embla, l'embla) ➤ <u>vielz</u> : vieux ➤ <u>gecta</u> : jeta (éjecter) ➤ <u>oncques / oncquemais</u> : jamais | <ul style="list-style-type: none"> ➤ <u>cloient</u> : cloître au passé ➤ <u>ferir / hurter</u> : frapper ➤ <u>ot</u> : verbe avoir (il a) ➤ <u>paour</u> : peur ➤ <u>convenra</u> : arriver, se produire à cause de quelque-chose (con-venir au futur, venir avec) ➤ <u>ardoir</u> : brûler (arder, rendre ardent) ➤ <u>issir</u> : sortir (une issue) ➤ <u>contreval</u> / contremont : en descente (vers le val) / en montée (vers le mont) ➤ <u>ens</u> : dedans, à l'intérieur de ➤ <u>huis</u> : porte |
|--|---|

comgme, comgnie, comgine, corngine, corngine, conigaie...

Il s'agit toujours du même mot, que je n'identifie pas.

Transcription du début du fol. 288 de Lancelot du lac

(ms. fr. 118, LII)

[Début du folio]

Et prist la voulte ci la pendu au bout

de la perche et la tendi a monseigneur

Gauvain mais a moult grant

painne le pot il prendre car il na-

voit en la chartre* point de clartié fors*

Tant quil veoit par la fenestre qui

petit estoit monseigneur Gauvain fait la damoisel-

le or prenes celle boilte...

Chartre : prison

Fors : dehors, excepté, ne...sinon

Influences de l'iconographie religieuse ?



Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 0479, f. 065
Repentir de David, Heures à l'usage de Rome, 1470-1480.



Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Faralicq 05, f. 091.

Repentir de David, Heures à l'usage de Rennes, 1433/dernier quart XV^e.



Saint Georges terrassant le dragon, National Gallery, London
Paolo Uccello, c. 1470.



Saint Georges terrassant le dragon, Musée Jacquemart-André, Paris
Paolo Uccello, 1430-1435.

Passage de Calogrenant à la fontaine

Ms. fr. 1433, fol. 65 (VI)

Chrétien de Troyes, Le chevalier au lion ou le roman d'Yvain, Edition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1433, traduction, présentation et notes de David F. HULT, Paris, Librairie générale française, 1994, p. 73 à 81.

Je te prie maintenant, je t'implore et supplie,
de m'indiquer, si tu le peux,
quelque aventure ou quelque merveille.
- Il ne faut pas que tu y comptes, me répondit-il.
Je ne sais rien en matière d'aventures,
et je n'en ai jamais entendu parler.
Mais si tu voulais aller
jusqu'à une fontaine près d'ici,
tu n'en reviendrais pas sans quelque difficulté
ni avant de lui avoir payé son tribut.

Près d'ici tu vas de suite trouver
un sentier qui t'y mènera.
Va tout droit et suis-le bien,
si tu ne veux pas gaspiller tes pas,
car tu pourrais facilement te fourvoyer :
il y a bien d'autres chemins.
Tu verras la fontaine qui bout,

et qui est pourtant plus froide que du marbre.

Le plus bel arbre que Nature

ait jamais pu faire lui donne de l'ombre.

Il garde son feuillage par tous les temps,

car nul hiver ne peut le lui faire perdre.

Il y pend un bassin en fer,

attaché à une chaîne qui est si longue

qu'elle va jusqu'à la fontaine.

A côté de la fontaine, tu trouveras

un perron - tu verras bien de quelle sorte,

mais je ne saurais te le décrire,

car je n'en ai jamais vu de comparable

et, de l'autre côté, une chapelle

qui est petite mais très belle.

Si tu veux prendre de l'eau dans le bassin

et la répandre sur le perron,

tu verras alors se déchaîner une telle tempête

qu'aucune bête ne restera dans le bois,

ni chevreuil, ni daim, ni cerf, ni sanglier.

Même les oiseaux le quitteront,

car tu verras une turbulence si puissante-

du vent, des arbres mis en pièces,

de la pluie, du tonnerre et des éclaires-

que, si tu arrives à t'en sortir

sans grande peine et sans douleur,

tu auras plus de chance
qu'aucun chevalier qui y ait jamais été.
Je quittai alors le rustre,
qui m'avait si bien indiqué le chemin.
Il était peut-être tierce passée,
et il pouvait même être près de midi,
quand je vis l'arbre et la chapelle.
Quant à l'arbre, je peux vous assurer
que c'était le plus beau pin
qui ait jamais poussé sur terre.
Je ne crois pas que, même lors de l'averse la plus violente,
une seule goutte d'eau passerait au travers ;
elle coulerait, au contraire, complètement par-dessus.
Je vis pendu à l'arbre le bassin,
de l'or le plus fin qui ait jamais encore
été mis en vente sur quelque foire que ce soit.
Croyez-moi, la fontaine
bouillait comme de l'eau chaude.
Le perron était fait d'une seule émeraude
percée comme un tonneau,
et dessous il y avait quatre rubis,
plus flamboyants et plus vermeils
que le soleil au matin
quant il paraît à l'orient.
Je vous assure que jamais, sciemment, je ne vous mentirai d'un seul mot.
J'eus alors l'envie de voir la merveille

de la tempête et de l'orage,
ce dont je ne me tiens pas pour sage,
car je me serais bien volontiers repris,

si j'avais pu, aussitôt que
j'eus arrosé la pierre creuse
avec l'eau du bassin.

Sans doute en versai-je trop, je le crains,
car alors je vis le ciel si perturbé
que, de plus de quatorze points,
les éclairs me frappaient les yeux ;
et les nuages jetaient, pêle-mêle,
de la neige, de la pluie et de la grêle.

Il faisait un temps si mauvais et si violent
que je croyais bien que j'allais mourir
à cause de la foudre qui tombait autour de moi
et des arbres qui se brisaient.

Sachez que je restai terrifié
jusqu'au moment où le temps s'apaisa de nouveau.

Mais Dieu me rassura,
car le mauvais temps ne dura guère,
et tous les vents se calmèrent ;
ils n'osèrent plus souffler dès que Dieu en décida ainsi.

Et quand je vis l'air clair et pur,
la joie que j'en eus me rassura tout à fait ;
car la joie, si du moins je sais ce que c'est,

fait vite oublier un grand tourment.
Dès que l'orage fut tout à fait passé,
je vis, rassemblés sur le pin,
une telle quantité d'oiseaux, si on veut bien me croire,
que ni branche ni feuille n'apparaissait
qui ne fût complètement couverte d'oiseaux :
et l'arbre n'en était que plus beau !
Tous les oiseaux sans exception chantaient,
de façon à former entre eux une harmonie parfaite.

[...]

Je restai ainsi jusqu'au moment où j'entendis venir,
à ce qu'il me semblait, des chevaliers.
Je crus bien qu'ils étaient dix,
tant il y avait de bruit et de vacarme,
mais en fait c'était un seul chevalier qui s'approchait.
Quand je le vis venir tout seul,
je resserrai à l'instant même les sangles de mon cheval
et ne tardai pas à monter en selle ;
quant à lui, il fonça sur moi plein de rage,
plus rapide qu'un alérion à l'attaque,
et d'aspect aussi féroce qu'un lion.
Aussi fort qu'il lui fut possible de crier,
il commença par me lancer un défi,
en disant : « Vassal, vous m'avez infligé,
sans m'avoir défié, une honte et un tort,
Vous auriez dû me défier,

s'il y avait entre nous un sujet de querelle ;
ou au moins vous auriez dû exiger votre droit
avant de commettre une agression contre moi.

Mais si je peux, seigneur chevalier,
c'est sur vous que retombera le mal causé
par ce dommage flagrant.

Autour de moi s'en trouve le témoignage :
mon bois est abattu.

Celui qui est battu doit porter plainte ;
je me plains donc, et à juste titre,
car vous m'avez chassé de ma maison
avec la foudre et la pluie.

Vous m'avez causé un tort,
et maudit soit celui qui s'en réjouit,

Car vous m'avez livré un tel assaut
dans mon bois et dans mon château,
que rien n'eût pu me venir en aide,
hommes, armes, ou remparts.

Personne n'a été ici en sécurité,
dans quelque forteresse qui ait pu y exister,
qu'elle fût de pierre dure ou de bois.

Mais soyez sûr que désormais
vous n'obtiendrez de moi ni trêve ni paix.

[La miniature qui illustre le passage (catalogue VI) se situe ici]

A ce mot nous nous précipitâmes l'un contre l'autre ;

nous tenions nos écus attaché au bras,

et chacun se couvrit du sien...

**Combat de Bohort l'Essilié contre Malduit, une autre
représentation du même manuscrit**



Paris, BNF, Ms. fr. 119, fol. 426
Combat de Bohort l'Essilié contre Malduit

Pour aller un peu plus loin dans le propos, on peut rajouter que le bouclier à visage « humain », l'écu rouge et la couverture blanche rayée de rouge avec l'hermine sont, eux, des éléments plus importants car ils se retrouvent dans les deux folios. Pas le château.

Des canonnières en haut des tours



Château Olavinlinna, Finlande, 1475.
(<http://structurae.info>)



Fig. 19 : Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 53

d'archères attestées par l'archéologie

CHATELAIN (A.), *Châteaux forts, images de pierre des guerres médiévales*, Paris, Desclée De Brouwer, 2003 (1983), p. 97-98.

Fig. 92 : archères.

- a - simple
- b - en étrier
- c - en bêche
- d - en rame

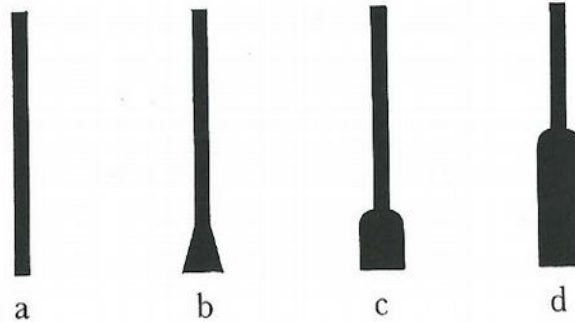


Fig. 93 : fentes de visée.

- a - simple
- b - multiples
- c - décalées
- d - détachées
- e - cruciforme à crois
paltée.

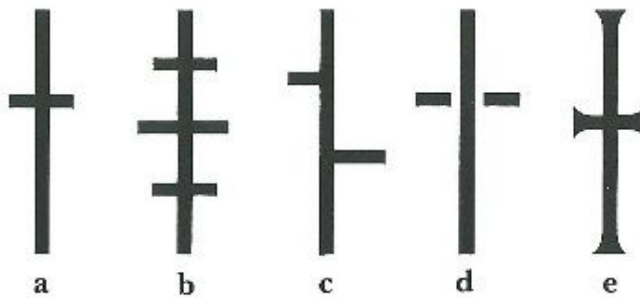
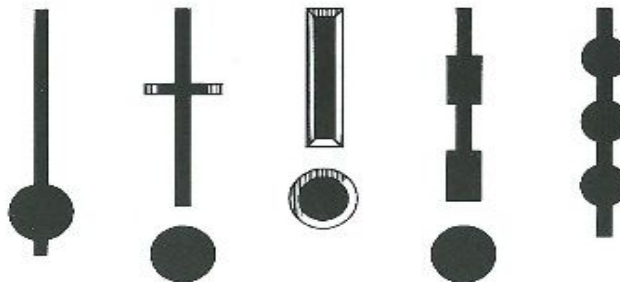


Fig. 94 : canonnières
XIV-XV^e siècles.



Miniature servant pour la couverture de

Réalités, images, écritures de la prison au Moyen-Âge



Paris, BnF, ms. fr. 1092, fol. 1

Boèce en prison/Boèce face à Théodoric.

Sources et bibliographie

Sources manuscrites

Les manuscrits sur lesquels repose ce travail sont tous conservés à la
Bibliothèque nationale de France, à Paris.

Fonds Nouvelles Acquisitions Françaises

Ms. NAF 6579 : fol. 103v, fol. 224v.

Fonds Français

Ms. Fr. 1460 : fol. 3v, fol. 4, fol. 5, fol. 7, fol. 14v, fol. 16v, fol. 23, fol. 25, fol. 25v, fol. 28, fol. 33, fol. 35v, fol. 36v, fol. 40, fol. 43v, fol. 50, fol. 53, fol. 55, fol. 57v, fol. 59, fol. 61, fol. 61v, fol. 63v, fol. 64v, fol. 65, fol. 66v, fol. 68v, fol. 69v, fol. 72, fol. 73, fol. 76, fol. 88, fol. 89, fol. 90, fol. 91, fol. 92v, fol. 93v, fol. 94.

Ms. Fr. 790 : fol. 15v.

Ms. Fr. 1455 : fol. 1, fol. 112v.

Ms. Fr. 1433 : fol. 65, fol. 104.

Ms. Fr. 105 : fol. 207v, fol. 210.

Ms. Fr. 761: fol. 11v, fol. 35, fol. 123v.

Ms. Fr. 16999 : fol. 139, fol. 52.

Ms. Fr. 1453 : fol. 39.

Ms. Fr. 1456 : fol. 42v.

Ms. Fr. 1423 : fol. 23.

Ms. Fr. 122 : fol. 1, fol. 80, fol. 118v, fol. 184.

Ms. Fr. 338 : fol. 148, fol. 213v, fol. 467, fol. 112v.

Ms. Fr. 335 : fol. 210v.

Ms. Fr. 97 : fol. 211, fol. 349v, fol. 359, fol. 454, fol. 506v, fol. 523.

Ms. Fr. 100 : fol. 91, fol. 242, fol. 269, fol. 273, fol. 335.

Ms. Fr. 118 : fol. 188, fol. 189v, fol. 237v, fol. 253v, fol. 254v, fol. 260, fol. 288.

Ms. Fr. 119 : fol. 42v, fol. 327.

Ms. Fr. 120 : fol. 530.

Ms. Fr. 12556 : fol. 219.

Ms. Fr. 347 : fol. 71v.

Fonds Arsenal

Ms. Ars. 3479 : fol. 1, fol. 415, fol. 523, fol. 442, fol. 558.

Ms. Ars. 3477 : fol. 218, fol. 383.

Ms. Ars. 3478 : fol. 1.

Bibliographie

Les dates entre parenthèses indiquent, le cas échéant, l'année de la première édition.

Sources éditées

- Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion ou le roman d'Yvain*, Edition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1433, traduction, présentation et notes de David. F. HULT, Paris, Librairie générale française, 1994.
- KOSTKA-DURAND (A.), « Recherches sur les Enfances de Garin de Monglane, accompagnées d'une édition d'après le manuscrit unique Paris, BnF 1460 », Thèse de doctorat en Littérature, sous la direction de Bernard Guidot, Nancy, Université de Lorraine, 2001
- PAQUETTE (J. M.), « Les Enfances de Garin de Monglane, chanson de geste de la fin du XIIIe siècle, éditée d'après le manuscrit unique de la BnF », Thèse de doctorat en Histoire, Poitiers, CESC, 1968

Instruments de travail

- Lexique du vocabulaire codicologique de l'IRHT, dictionnaire consultable en ligne : <http://vocabulaire.irht.cnrs.fr/pages/vocab2.htm>.
- *Dictionnaire des Lettres françaises : le Moyen-Âge*, Paris, Fayard, 1992.
- Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500), consultable en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>.
- FLAMMERMONT (J.), *Lille et le Nord au Moyen-Âge*, Rungis, Maison d'Édition Maxtor, 2012 (1888).

- HECK (C.), *Moyen-Âge : Chrétienté et Islam*, Paris, Flammarion, 1996.
- ICHER (F.), *La société médiévale : codes, rituels et symboles*, Paris, La Martinière, 2000.
- LE GOFF (J.), *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2008 (1982).
- MORSEL (J.), *L'aristocratie médiévale (Ve-XVe siècles)*, Paris, Armand Colin, 2004.
- RICHE (P.), *Les carolingiens : une famille qui fit l'Europe*, Paris, Hachette littératures, 1997 (1983).
- VAN DAELE (H.), *Petit dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Librairie Garnier frères, 1940 (version pdf téléchargée depuis la plateforme Gallica le 5/05/2013).

Ouvrages spécialisés

Histoire du manuscrit, du livre et de la lecture

- CHARRON (P.), CLARK (G.T.), GIL (M.), VANWIJNSBERHE (D.), WIJSMAN (H.) et WOLTER-VON DEM KNESEBECK (H.), « Les manuscrits à peinture au Moyen-âge : bilan et perspectives de la recherche », *Perspective*, 2 (2010), mis en ligne le 13 août 2013, consulté et téléchargé le 22 décembre 2013.
- DELBOUILLE (M.), « Dans un atelier de copistes. En regardant de plus près les manuscrits B1 et B2 du cycle épique de Garin de Monglane », *Cahiers de civilisation médiévale* n°9, janvier-mars 1960, p. 14-22.
- GENEST (J. F.), « L'usage du livre », *Le livre au Moyen-Âge*, sous la dir. de GLENISSON (J.), Paris, CNRS, 2002, p. 82-114.

- HASENHOR (G.), « Le livre : de part et d'autre de Gutenberg. », *Histoire de la France littéraire : Naissances, Renaissances, Moyen Âge-XVIe siècle*, sous la dir. de LESTRINGANT (F.) et ZINK (M.), Paris, PUF, 2006, p. 151- 173.
- HERICHE PRADEAU (S.), « Inscriptions et images dans quelques romans en prose (XIIIe-XVe siècles) », *Le Moyen-Âge*, 2013/2 Tome CXIX, p. 375-401.
- LAFFITTE (M. P.), « Cadeaux, spoliations, achats : un aperçu des manuscrits « parisiens » provenant des ducs de Bourgogne et de leur entourage », *Miniatures flamandes (1404-1482)*, sous la dir. de BOUSMANE (B.) et DELCOURT (T.), Paris, Bibliothèque nationale de France/Bibliothèque royale de Belgique, 2011, p. 55-65.
- PEYRAFORT (M.), MUZERELLE (D.) et SIRAT (C.), « La fabrication du livre, les supports de l'écriture », *Le livre au Moyen-Âge*, sous la dir. de GLENISSON (J.), Paris, CNRS, 2002, p. 1-40.
- SAENGER (P.), « Manières de lire médiévales. », *Histoire de l'édition française : Le livre conquérant*, sous la dir. de CHARTIER (R.) et MARTIN (H.-J.), Paris, Promodis, 1983, p. 131-141.
- VAN COOLPUT-STORMS (C.), « Entre Flandre et Hainaut : Godefroi de Naste (? 1337) et ses livres », *Le Moyen-Âge*, 2007/3 Tome CXIII, p. 529-547.
- VAN HOOREBEECK (C.), « La clientèle des miniaturistes : des manuscrits enluminés pour quels publics ? », *Miniatures flamandes (1404-1482)*, sous la dir. de BOUSMANE (B.) et DELCOURT (T.), Paris, Bibliothèque nationale de France/Bibliothèque royale de Belgique, 2011, p. 81-88.
- VANWIJNSBERGHE (D.), « La miniature flamande : vers la cartographie fine d'une production transrégionale », *Miniatures flamandes (1404-1482)*, sous la dir. de BOUSMANE (B.) et DELCOURT (T.), Paris, Bibliothèque nationale de France/Bibliothèque royale de Belgique, 2011, p. 19-36.

- VANWIJNSBERGHE (D.), *De fin or et d'azur : les commanditaires de livres et le métier de l'enluminure à Tournai à la fin du Moyen Âge (XIVe-XVe siècles)*, Louvain, Petters Leuven, 2001.
- VEZIN (J.), « La fabrication du manuscrit. », *Histoire de l'édition française : Le livre conquérant*, sous la dir. de CHARTIER (R.) et MARTIN (H.-J.), Paris, Promodis, 1983, p. 25-47.

Mentalités et cultures médiévales

- DALARUN (J.), « Les maisons des frères. Matériaux et symbolique des premiers couvents franciscains. », *Les espaces sociaux de l'Italie urbaine (XIIIe-XVe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, p. 243-265.
- GUENEE (B.), *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Augier, 1980.
- LECOUTEUX (C.), *Au-delà du merveilleux : essai sur les mentalités du Moyen-Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.
- LE GOFF (J.), *Héros et merveilles du Moyen-Âge*, Paris, Seuil, 2005.
- MARTIN (H.), *Mentalités médiévales, XIe-XVe*, Paris, PUF, 1996 (Tome I).
- MARTIN (H.), *Mentalités médiévales, représentations collectives du XIe au XVe siècle*, Paris, PUF, 2001 (Tome II).
- PASTOUREAU (M.), *Une histoire symbolique du Moyen-Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.

- REGNIER-BOHLER (D.), « L'amour courtois a-t-il existé ? », *Chevaliers et châteaux forts*, Recueil d'articles publiés dans la revue L'Histoire, Librairie Arthème Fayard, 2011, p. 225-229.
- ROUX (J.) & SALLABERRY (J. C.), « Les troubadours et la mutation de la représentation de l'amour aux XIIe et XIIIe siècles. », *L'amour au château, Actes des Rencontres d'Archéologie et d'Histoire en Périgord les 28, 29 et 30 septembre 2012*, Ausonius Editions, Paris, 2013, p. 143-148.

Châteaux

- BLONS-PIERRE (C.), « Le château à la croisée des voies littéraires », *Le château à la croisée des voies, à la croisée des temps : actes du colloque des 16-18 juin 2000 [Rambures]*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2001, p. 43-58.
- CUCHE (F. X.), « Châteaux et palais : poser les questions, noter les repères. », *La vie de château. Architecture, fonctions et représentation des châteaux et des palais du Moyen-Âge à nos jours*, sous la dir. de CUCHE (F. X.), Actes du colloque des 13-15 mai 1996, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, p. 5-9.
- CHARBONNIER (P.), « La vie dans les châteaux auvergnats à la fin du Moyen-Âge. », *Le château médiéval, forteresse habitée (XIe-XVIe siècles)*, Actes du colloque de Lyon (avril 1988), sous la dir. de POISSON (J. M.), Paris, Editions de la maison des sciences de l'Homme, 1992, p. 29-34.
- CHATELAIN (A.), *Châteaux forts, images de pierre des guerres médiévales*, Paris, Editions Rempart, 2003 (1983).
- DAUMAS (M.), « De l'amour au château au château d'amour. », *L'amour au château, Actes des Rencontres d'Archéologie et d'Histoire en Périgord les 28, 29 et 30 septembre 2012*, Ausonius Editions, Paris, 2013, p. 11-24.

- DE RAEMY (D.), « Le mobilier en bois des châteaux savoyards de l'ancien pays de Vaud et du Chablais entre 1360 et 1450 », *Le château médiéval, forteresse habitée (XIe-XVIe siècles)*, Actes du colloque de Lyon (avril 1988), sous la dir. de POISSON (J. M), Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992, p. 129-132.
- FOURNIER (G.), *Le château dans la France médiévale : essai de sociologie monumentale*, Paris, Aubier, 1978.
- McNEIL (T.), « Davidson versus Brown, quarante ans après », *Château, ville et pouvoir au Moyen-Âge*, sous la dir. de FLAMBARD (A.-M.) et LE MAHO (J.), Caen, Publications du CRAHM, 2012, p. 45-50.
- MESQUI (J.), *Châteaux et enceintes de la France médiévale : de la défense à la résidence*, Paris, Editions Picard, 2013 (1991).
- MESQUI (J.), *Les châteaux forts*, Paris, Gallimard, 1995.
- PANOUILLE (J.-P.), *Les châteaux forts dans la France médiévale*, Rennes, Editions Ouest-France, 2010
- RACINE (P.), « Du castrum au palais-résidence : l'exemple des villes italiennes au Moyen-Âge », *Architecture, fonctions et représentation des châteaux et des palais du Moyen-Âge à nos jours*, sous la dir. de CUCHE (F. X.), Actes du colloque des 13-15 mai 1996, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, p. 47-65.
- RIDOUX (C.), « Le château dans la Seconde Continuation en vers au Conte du Graal de Chrétien de Troyes », *Le château à la croisée des voies, à la croisée des temps : actes du colloque des 16-18 juin 2000 [Rambures]*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2001, p. 19-31.

- SALCH (C. L.), « Le château symbolique I : les modèles du royaume », *Châteaux forts d'Europe*, n° 28, décembre 2003, Strasbourg, Centre d'Etudes des Châteaux forts.
- SALCH (C. L.), « Le château symbolique II : les modèles impériaux », *Châteaux forts d'Europe*, n°27, septembre 2003, Strasbourg, Centre d'Etudes des Châteaux forts.
- SIROT (E.), « Les lieux d'amour dans les châteaux et maisons nobles du XIIIe au XVe siècle. », *L'amour au château, Actes des Rencontres d'Archéologie et d'Histoire en Périgord les 28, 29 et 30 septembre 2012*, Ausonius Editions, Paris, 2013, p. 27-37.

Prison, violence et justice

- AVIGNON (C.), BILLORE (M.) et MATHIEU (I.), *La justice dans la France médiévale (VIIIe-XVe siècles)*, Paris, Armand Colin, 2012.
- FRITZ (J. -M.), « Ecrire la prison, écrire en prison », *Réalités, images, écritures de la prison au Moyen- Âge*, sous la dir. de FRITZ (J. -M.) et MENEGALDO (S.), Dijon, Etudes Universitaires de Dijon, 2012, p. 5-10.
- FÜG-PIERREVILLE (C.), « *Claris et Laris* : les prisons du roman arthurien », *Réalités, images, écritures de la prison au Moyen- Âge*, sous la dir. de FRITZ (J. -M.) et MENEGALDO (S.), Dijon, Etudes Universitaires de Dijon, 2012, p. 49-57.
- GONTHIER (N.), *Le châtement du crime au Moyen-Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998.

- HUREL (N.), « La représentation de la violence dans l'illustration des Chroniques universelles en rouleau », *La guerre, la violence et les gens au Moyen-Âge, T.1 : guerres et violences*, sous la dir. de CONTAMINE (P.) et GUYOJEANNIN (O.), Paris, Editions du CTHS, 1996, p. 125-136.
- MENEGHETTI (M. -L.), « La tour et le labyrinthe : quelques observations sur l'écriture carcérale au Moyen-Âge », *Réalités, images, écritures de la prison au Moyen- Âge*, sous la dir. de FRITZ (J. -M.) et MENEGALDO (S.), Dijon, Etudes Universitaires de Dijon, 2012, p. 13-25.
- OTT (M.), « La prison épique : ébauche d'une typologie », *Réalités, images, écritures de la prison au Moyen- Âge*, sous la dir. de FRITZ (J. -M.) et MENEGALDO (S.), Dijon, Etudes Universitaires de Dijon, 2012, p. 29-47.

Littérature

- BAUMGARTNER (E.), *Histoire de la littérature française : le Moyen-âge (1050-1486)*, Paris, Bordas, 1988.
- BOUTET (D.), « L'épopée : l'épique au Moyen-Âge », *Histoire de la France littéraire : Naissances, Renaissances. Moyen Âge-XVIe siècle*, sous la dir. de LESTRINGANT (F.) et ZINK (M.), Paris, PUF, 2006, p. 850-891.
- DELCOURT (T.), « La littérature française dans les Pays-Bas bourguignons », *Miniatures flamandes (1404-1482)*, sous la dir. de BOUSMANE (B.) et DELCOURT (T.), Paris, Bibliothèque nationale de France/Bibliothèque royale de Belgique, 2011, p. 103-111.
- FRAPPIER (J.), *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, SEDES, 3 vol., 1955-1982.
- LABBE, Alain, *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste : essai sur le thème du roi en majesté*, Paris-Genève, Slatkine, 1987.

- STANESCO (M.), « Le roman en prose au Moyen-Âge. », *Histoire de la France littéraire : Naissances, Renaissances, Moyen Âge-XVIe siècle*, sous la dir. de LESTRINGANT (F.) et ZINK (M.), Paris, PUF, 2006, p. 970-983.
- ZINK (M.), *Littérature française du Moyen-âge*, Paris, PUF (1e édition Quadrige), 2004.

Iconographie

- ALEXANDRE-BIDON (D.), « Vrais ou faux ? L'apport de l'iconographie à l'étude des châteaux médiévaux. », *Le château médiéval, forteresse habitée (XIe-XVIe siècles)*. Actes du colloque de Lyon (avril 1988), sous la dir. de POISSON (J. -M.), Paris, Editions de la maison des sciences de l'Homme, 1992, p. 43-56.
- BARRAL I ALTET (X.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- BASCHET (J.), *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.
- BASCHET (J.) et SCHMITT (J.-C.), *L'image: fonctions et usages dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'or n°5, 1996.
- BOULNOIS (O.), *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen-Âge (Ve-XVIe siècle)*, Paris, Seuil, 2008.

- CHARRON (P.) et GUILLOUËT (J. -M.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen-Âge occidental*, Paris, Robert Laffont, 2000.
- CREAMER (P.), « Des infidèles armés de pinceaux : les miniaturistes du Conte du Graal », *Quand l'image relit le texte : regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, sous la dir. de HERICHE-PRADEAU (S.) et PEREZ-SIMON (M.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 285-298.
- DROBINSKY (J.), « Machaut illustré dans le manuscrit Vogüé (Ferrell ms. 1) : un cycle entre brouillage et surplus de sens », *Quand l'image relit le texte : regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, sous la dir. de HERICHE-PRADEAU (S.) et PEREZ-SIMON (M.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 299-317.
- GARNIER (F.), SED-RAJNA (G.) et TOUBERT (H.), « Autour du texte : illustrer et chanter », *Le livre au Moyen-Âge*, sous la dir. de GLENISSON (J.), Paris, CNRS, 2002, p. 165-199.
- GOUSSET (T.), *Enluminures médiévales*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2005.
- HERICHE-PRADEAU (S.) et PEREZ-SIMON (M.), « Du texte l'image et e l'image au texte : en pratique et en théorie. », *Quand l'image relit le texte : regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, sous la dir. de HERICHE-PRADEAU (S.) et PEREZ-SIMON (M.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 11-38.
- PAGENOT (S.), « Le recours au texte pour la création iconographique profane au XIVE siècle : le cas d'un traité de chasse (*Livre du roy Modus et de la royne Ratio* de Henri de Ferrières) », *Quand l'image relit le texte : regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, sous la dir. de HERICHE-PRADEAU (S.) et PEREZ-SIMON (M.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 271-282.

- PANOFSKY (E.), *La Renaissance et ses avant courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1990.
- SCHAPIRO (M.), *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2000 (1996).
- STONES (A.), « Illustration et stratégie illustrative dans quelques manuscrits du *Lancelot-Graal*. », *Quand l'image relit le texte : regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, sous la dir. de HERICHE-PRADEAU (S.) et PEREZ-SIMON (M.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 101-118.
- TOUBERT (H.), « Formes et fonctions de l'enluminure. », *Histoire de l'édition française : Le livre conquérant*, sous la dir. de CHARTIER (R.) et MARTIN (H.-J.), Paris, Promodis, 1983, p. 87-131.
- VILLAIN-GANDOSSI (C.), « Iconographie et datation du navire médiéval. », *Iconographie médiévale, image, texte, contexte*, sous la dir. de DUCHET-SUCHAUX (G.), Paris, Le Léopard d'or n° 10, 1990, p. 49-73.
- WIRTH (J.), *L'image à la fin du Moyen-Âge*, Paris, Les Editions du Cerf, 2011.

Table des figures

<i>Figures</i>	<i>Page</i>
1. Hector des Mares à l'Étroite Marche	19
2. Calogrenant à la fontaine	19
3. Guiron devant le château de Calinan	20
4. Chevaliers cherchant refuge	20
5. « Bos d'Allensson »	21
6. Gauvain prisonnier	31
7. « Bos d'Allensson »	31
8. Lancelot et Guenièvre à Gaihom	32
9. Meliacin emprisonné	32
10. Inquiétude à Pavie	42
11. Driamadan & Yvoire à Rochefort	42
12. Adoubement de Lancelot	43
13. Combat de Tristan, Dinadam, Palamède, Gaharié	51
14. Combat de Lancelot contre les automates	51
15. Combat d'Uterpandragon & Argan	52
16. Assaut de Rochemont par le roi de Pavie	52
17. Combat de Calogrenant à la fontaine	61
18. Anthiaume, Gérin et Garin avant le tournoi	61
19. Garin et Aïmer au repas	62
20. Ostrisse et Yderne emprisonnées	62
21. Exécution du duc de la Roche	71
22. Chastel des Pleurs	81
23. Combat d'Uterpandragon & Argan	81

24. La porte noire	82
25. Châtiment du chastel félon	82
26. Le « chastel desvoyé »	83
27. Caradoc contemplant la rivière	83
28. Manigances d'Ostrisse et du sergent	90
29. Bohort conduisant Landoine et Marant chez eux	90
30. Flore devant Savary	91
31. Libération des prisonniers	91
32. Lancelot, Lionel et la veuve	92
33. Lancelot à l'Isle perdue	92
34. Lancelot à la Douloureuse Garde	102
35. Gauvain à la Chaussée Norgalloise	102
36. Combat de Lancelot et Méléagant	103
37. Yvain au « chastel de Pesme aventure »	103
38. Flore chassée d'Aquitaine	104
39. Départ pour Pavie	104
40. Bataille de Clavergis	113
41. Combat entre Aquitaine et Pavie	113
42. Garin tuant Driamadan	114
43. Gauvain à la « Chauciée Norgaloise »	114
44. Garin vs Narquillus	115
45. Tournoi	115
46. Tristan secourant Palamède	115
47. Driamadan et Yderne à Rochefort	126
48. Savary hors de prison	126
49. Tristan emprisonné	127
50. Ostrisse et Yderne emprisonnées	127
51. Exécution du duc de la Roche	138
52. Retour à l'équilibre	138

53. Savary devant Thierry	139
54. Driamadan préparant une embuscade	139
55. Conseil des Saxons	140
56. Artus à la « Clere Tor »	150
57. Reine d'Ecosse arrivant au château	150
58. Lancelot apprenant la captivité de ses compagnons	151
59. Combat de la Roche « as Saisnes »	159
60. Garin secourant Aïmer	159
61. Tournoi du « chastel aux Puceles »	160
62. Anthiaume et Gérin contre Gauvain	168
63. Festivités au château	168
64. Garin fait enfermer Ostrisse et Yderne	169
65. Meliadus au « chastel as deux serors »	169
66. Garin et Florette	179
67. Tristan et Yseut à la Joyeuse Garde	179
68. Marc surprenant Tristan et Yseut	179
69. Enlèvement de Clarmondine	180
70. Florette face à son père	180
71. Garin au tournoi	187
72. Garin face à Galerant de Mommort	187
73. Les 3 frères devant Thierry	188
74. Meliadus au « Chastel as deux serors »	188

Corpus

Entre guillemets sont parfois rajoutées les transcriptions que j'ai faites des rubriques et phylactères :

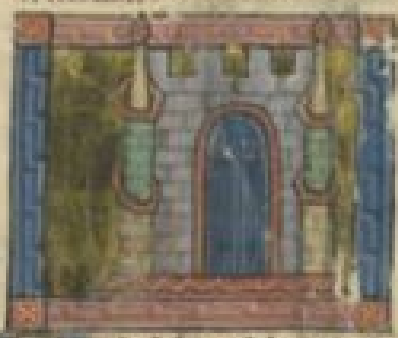
(?) signifie que je lis plus ou moins le mot précédent mais que je n'arrive pas à l'identifier

... signifie que je n'arrive pas à lire le mot situé à cet endroit, je laisse donc l'espace libre

fuit a se uoluntate loca et si res
 paret aliter totu se veritas se h' letit
 en chout venus h' defonso en est
 tout venus fuit h' d'ore car se non
 vone t'chu h' uoluntate p'ndes se
 verroue bu ala g'ouuuee fu eg' uil
 p'ndom que d'ore non ferus
 carer fuit e' or in la p'ore ne se
 ra d'ore deuant h' e' v'ant on
 lelong e' h' d'ore h' d'ore h' e'
 fuit h' d'ore le p'ore non v'ore se
 uoluntate h' d'ore fuit d'ore fuit
 e' se uoluntate onne uoluntate
 p'ndes e' d'ore d'ore fuit a' d'ore
 v'ant se d'ore et la d'ore on non
 non d'ore se uoluntate e' e' d'ore
 que non ferus en d'ore se se
 in d'ore i' d'ore d'ore h' d'ore uol
 et plus h' d'ore d'ore h' e' d'ore uol
 d'ore uol p'ore se uol h' h' uol
 d'ore h' d'ore et d'ore uol on
 p'ndes onne d'ore en d'ore
 d'ore fuit h' d'ore se uol uol uol
 h' fuit d'ore d'ore d'ore h' d'ore
 d'ore d'ore se uol se uol d'ore d'ore
 et h' d'ore non h' fuit h' d'ore
 d'ore d'ore d'ore h' d'ore d'ore

Quo pe con h' se ne uol
 in p'ore d'ore uol uol
 d'ore d'ore d'ore d'ore
 et h' d'ore d'ore h' d'ore d'ore
 fuit d'ore et d'ore d'ore h' d'ore
 uol et h' d'ore h' d'ore h' d'ore
 d'ore p'ore et h' d'ore h' d'ore
 h' d'ore h' d'ore d'ore on d'ore

de d'ore se d'ore p'ore d'ore
 me uol d'ore d'ore et en
 p'ore d'ore d'ore et h' d'ore
 d'ore d'ore



Quo d'ore h' d'ore d'ore
 h' d'ore d'ore d'ore d'ore
 p'ore h' d'ore d'ore d'ore et
 d'ore d'ore d'ore d'ore d'ore
 d'ore d'ore d'ore d'ore d'ore
 d'ore d'ore d'ore d'ore d'ore
 d'ore d'ore d'ore d'ore d'ore
 d'ore d'ore d'ore d'ore d'ore
 d'ore d'ore d'ore d'ore d'ore
 d'ore d'ore d'ore d'ore d'ore
 d'ore d'ore d'ore d'ore d'ore
 d'ore d'ore d'ore d'ore d'ore
 d'ore d'ore d'ore d'ore d'ore
 d'ore d'ore d'ore d'ore d'ore
 d'ore d'ore d'ore d'ore d'ore
 d'ore d'ore d'ore d'ore d'ore
 d'ore d'ore d'ore d'ore d'ore
 d'ore d'ore d'ore d'ore d'ore
 d'ore d'ore d'ore d'ore d'ore

Paris, BNF, NAF. 6579, fol. 103v.

Chastel des Pleurs, *Tristan de Léonois*, France Nord, XIIIe-XIVe siècles.



Cas dunt li otes he que hang se
 sa pue de hehedin et ele lui or
 ote tunc apremier ce he la romie lui
 mandoit hie se ne ten or nul mor cele
 hehed' lu bñ consoit d'annement
 he la romie v'ste lu voloit m'it ag'it
 amelles par ce he p' locoson delm a
 voit ele pou t' ensi que il n' estoit a
 vis apremier. Que il eurent cete
 nonce he hang' lui avoit ote ce di
 te dep' la romie v'ste. Il nen est pas
 tel bñ asseur. car il fat bñ cor n'ave
 ment he se li vis le fat p' amant a
 ventur ce he la romie v'ste li ote o
 ment he h' sauoit requise d'ames. li
 vis m'it lu h'ers est ce auens et lu
 trop d'annement. anne la romie se sera tel
 tant cor maintenant et puis he la
 romie lui amande si quel mandement
 il ne puet estre en n'ile maniere dou
 monde. he la romie ne lui velle trop
 g'it mal. et alu fat am' m'it lu sen
 tent. de g'it son oes sil est d'iges car
 il est asse' embalanc' il a mal'it de
 moer des oes mais par ce lu vent il

asse' m'it tal sen v'it d'it plus a
 tendre. Les amence a apell' son or
 re lu m'it sil le puet saue et d'it
 lu estoit il bñ am'it a' lu p'oit
 sil m'it avoit adonc esc'it avo'ce lu
 b'it ne mal'it al me'mes les avoit
 ent'it en la petite b'angue et d'it
 cur maintenant revent. Il les a
 v'it ent'it celept. Que on lui avoit
 fat ent'it he li vis b'ous se p'it
 estoit mal'it am'it et v'ste
 al blancoel m'it li suer a'it et par
 ce sil voloit sauoit d'it nonces
 les avoit il celept ent'it et les a
 tendoit de vis en vis. Car il d'it
 alu revent al'it re'me.

Cas il adou d'it apellie il m'it
 ce et seu v'it am'it de romes
 am'it et sen p'it atant de tintaguel
 tant d'it d'it d'it et tant as
 v'it he ap'it tal n'it de d'it
 Que il est h'it de tintaguel d'it
 il plait et pleure et suspire trop
 d'it et m'it am'it tant am'it
 il onq's p'it. Que il d'it bñ cor apremier
 he g'it bñ lui avoit p'it am'it
 mal'it onq's nen or se mal'it non he v'
 d'it se g'it d'it et g'it d'it de
 mame hehed'it alu me'me. Il
 m'it d'it se sil fa n'it trop d'it
 ment que il onq's m'it son cuer en
 tel lieu tout il ne le puet re'me
 se il m'it le voloit bñ ne onq's
 am'it vis de si vie ne ten am'it se
 m'it non et d'it il n'est pas lire de

A ce qui se cheut taut leur cuer par mour
se prent a la roche por moue en la cour
meut li dus de la roche fu pas pendus



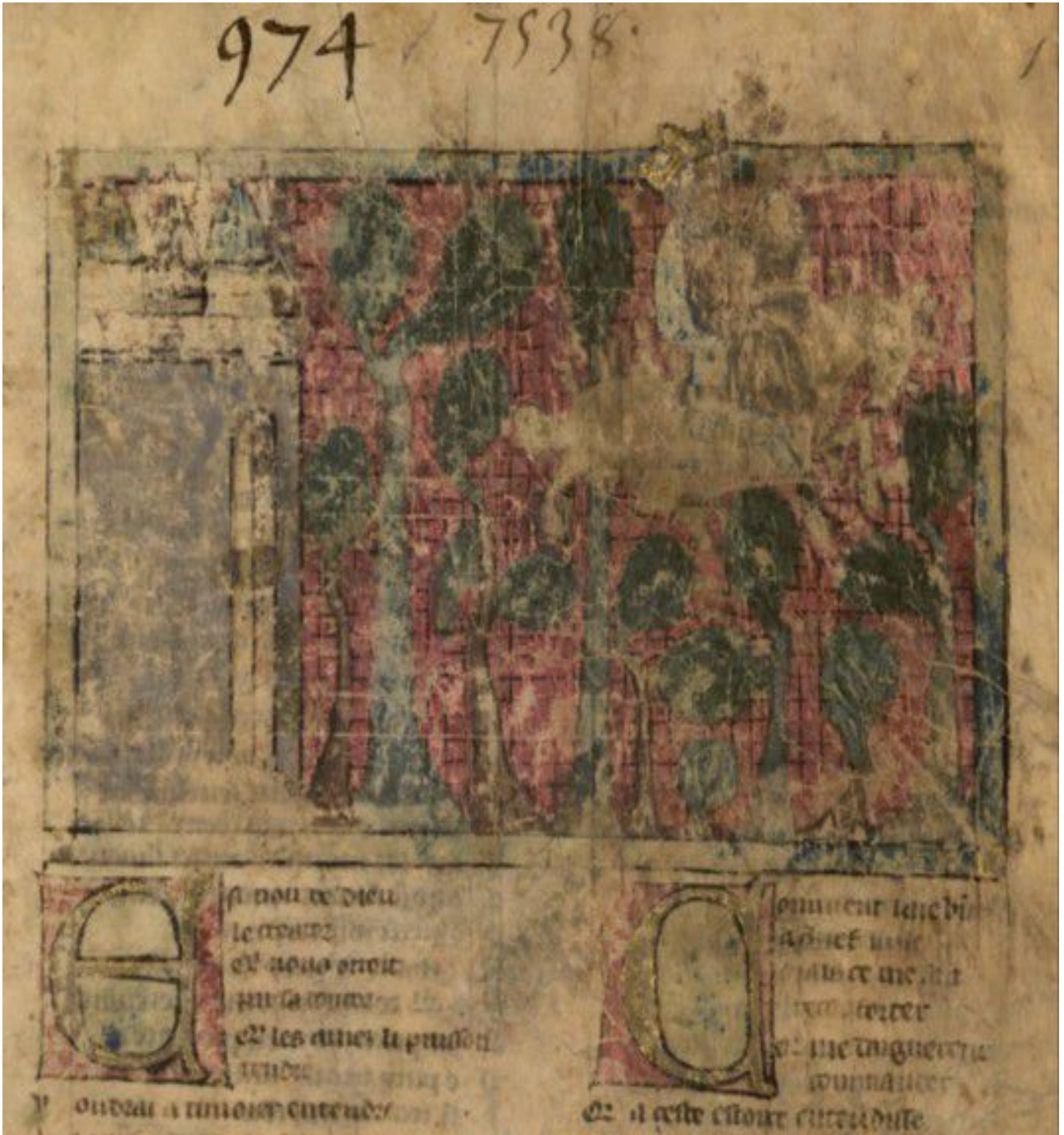
(1) Quant le roi se fu pas
a la roche mouer
Atant es vous poingnant
Cliton et tholomer
L'ameor et phis. et taut li vu per
A force le venement si lout ser demourer
ou il voulist ou no le couuntz retourner
ore ce dit caulia. mlt fetes a blasmer
A estez vo' meuz pas oivre entre mer
et vo' voles ia en cest pan finer
b arons dit alix. por dieu lessier maler
e voi mour mes gemz voiant moi cruent

l adre
A hie bar
dit li
Q' pte m
et la roche
et lensegn
L'ois m
et meuz ro
et vint a
et a la a
et es l'ro
Q' iane s
s i o u l a
se mou
L' amer
e l' m l e
l ont pe
et am
Q' q s h d e
dit la
alix
et fu bele
et l' oc en
A upie d

li gario le

Paris, BNF, Ms. Français 790, fol. 15v.

Exécution du duc de la Roche, *Roman d'Alexandre*, Paris, 1er quart XIVe siècle.



Paris, BNF, Ms. Français 1455, fol. 1.

Enlèvement de Celinde de Perse, *Cléomades*, Paris, 1er quart XIVe siècle.

2. Ormeur il. lafit monter sus le
 Arual. de fust. ou. d'g. t. mota.
 avec lui z son vint en la terre
 ou son pere estoit tois.



Esgardez que me il
 se remue
 Il. na. pas int
 este ennuie.
 Quant il set a si.
 bu venir.
 Or ait. ie m. puis une attente

Paris, BNF, Ms. Français 1455, fol. 112v.

Meliacin emprisonné à Biaurepaire, *Cléomades/Adenet le roi* (?Méliacin ?), Paris, 1er quart XIVe siècle.

Aeur uous en rema ira li maus
U damage qui est maus
N unon moi est a garans
E mon las qui est abatus
Landre se dit qui est bitus
Ie me plang si n raison
Ue uous maues de ma maison
Ere afoudres a plufe
Air maues dyle qui manue
T delue air qui se est tel.

E ne men loie t en mon chstel
Anes ore fait tel outage
E ne melher no meust aye
D oines ne dirmes ne de mur
O uques m ot lome alleur
E n forelede qui p fust
D e dure pierre ne de fust
Mas laches bieu que des q maio
Ares de moi treues ne pro



Paris, BNF, Ms. Français 1433, fol. 65.

Combat de Calogrenant et d'Esclados le Roux, *Chevalier au lion*, Nord France, 1e-2e quart XIVe siècle.



P ar vous quide la dimoitele
S oute de seilmer la querele
S une lieue leur delivete
A o ueur cautes sen envenete
S ne li puet faire quidier
E ne autres li pout aidier
L a mort la delivete
A nchois conquise t a chitee
A creu ure uasselage
P ar de traime son huetage

E le meimes nous querroit
P our le bn quen nous cleroit
N e ia autre n'ust venue
S uns mains ne leust reconue
S ee qui par force au lit len traist
S e men respoude li nous plust
S e nous vour vosleres
S u le nous uo' respoude
A enil fait il de repoude
M e le puet nus lym aloer



Paris, BNF, ms. Français 105, fol. 207v.

Caradoc Briébras contemplant la rivière, *Histoire de Merlin*, Paris, 1^{er}-2^e quart XIV^e siècle.



Paris, BNF, Ms. Français 105, fol. 210.

Conseil des Saxons, *Histoire de Merlin*, Paris, 1^{er}-2^e quart XIV^e siècle.

« Comment li roy des Sesnes (saxons) estoient a grant conseil les uns as autres et comment il sacorde ... que clarence fust prise. »

vice cor
 furent e
 et li .ij. per
 la tre .lx.
 li la wy
 y li estoit
 ou chier
 raine la
 usin ger
 t; ma ai
 ps que
 ez vers
 neur wl
 . quar li
 uest au
 usms ce
 dices re
 nore ou
 le au wo
 ne ce loir
 enore
 nst li wo
 idoms et
 t a la noi
 ses loir
 auentu
 ou seig
 es . par
 il fondee
 de li en

Roy. Et que li entes seoir por
 ces, ou moue peulleux. **Et ce
 nise de la grant mer et des
 grans roces et des grans
 murs et des fortesses qui n
 entour le chastel de la porte
 noire et des sales qui estoient
 ens on nulz neuoit qua ne
 mouest.**

fut mors et peul; et estoit
 plus noire que carmens et
 puoit trop fort. Et avec tout
 ce estoit ele si plaine de ro
 ces agues et trenchans li
 estoit ele si plaine de ymme
 scelle tuncer auuoit tout
 le chastel de tous costez. Ap
 ceste mur estoient les



Alz mons peulleus estoit
 en .i. chastel qui auoit a
 non la porte noire. Ial; e
 chautiaut estoit fors a tel
 mesure si auoit ordene la

montaignes si tres hautes
 que len n pouit mouer a
 pie ne a cheuill et estoient
 si fors et dures que trop pe
 tite y mesteissent a li aux ne

Paris, BNF, Ms. Français 761, fol. 11v.

La porte noire, Artus de Bretagne, Paris, 2e quart XIVe siècle.

alente
 lance du
 que en a
 le hache
 es qui
 venant
 us que
 it que
 e artale
 i mont
 usre est
 ele fleur
 venue de
 re nou
 et achi
 Si en
 pastelais
 es et le
 vire da
 jure Si
 la force
 d'herve
 ur a cele
 maistre
 r mont
 r pour sa
 e cheua
 doit le se
 ruis ma
 gene du
 re jure
 um en

roy mallemur. Et puis
comment il vint un jayant
qui avoit vii. xv. piez de
long et estoit plus nous q
charlon. et mist a fin tou
tes les aventures du che
val et tous les enchante
ments.

tour. Si eueut artus si le
 premier du coy de la lance
 quil le jeta d'un chief usq
 en la terre et bala sa lance
 si passa tout outre li roidmes
 quil en avint si le secont q
 rent lui et le cheual sus le por
 et au ceu et quil quida faire



Savant q
 quant li
 vi. piez
 et cheua
 lier vint
 artus li

banduin le prist par le pie
 et le sach a lui de dessus le
 port en haut. li fu tantost
 noie. Si prist lors banduin
 la lance de celui et le lança
 a artus. et li tost comme ar
 tus la tint li port et eueut
 un cheualier li vint

saillirent es chevans et pa
 srent lances et escus. et que

Paris, BNF, Ms. Français 761, fol. 35.

Artus combattant les lions, Artus de Bretagne, Paris, 2e quart XIVe siècle.

tus. **C**omme artus. **S**ou
 naus hector maistre estieue
 et bruleant furent nuls non
 come sanzim et pultent
 ames de sanzims quil o
 rent aiez et furent tant quil
 furent ou chastel avec floide
 mes ele ne les agnuit pas
 pour ce quil estoient nous
 et qment artus et ses com
 pagnons tuent le soudan
 de lablome et son frere et tu
 ce loe gent. et qment artus pt
 trives a lempire et qment flou
 ceux qment artus nes nuer.

wite noue si cheuancha
 artus et li roys alexandre
 et li dus et phelipes lun de
 colte lautre si y fu maistre et
 tiemie et parloient de mole
 de choses tant que li che
 uans artus chet a terre
 a q. flat si se tinc artus sa
 flechit tant que li cheuax
 se releua a tout lui. et des ice
 le heure artus fu si troublez
 de soi et si pensis quil melo
 colloit a ce que nul ne po
 oit tance nule parole de lui
 fors a grant paine et bñ se



Paris, BNF, Ms. Français 761, fol. 123v.

Arrivée d'Artus à la Clere Tor, *Artus de Bretagne*, Paris, 2e quart XIVe siècle.



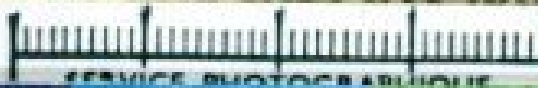
Paris, BNF, Ms. Français 16999, fol. 52.

Lancelot apprenant la captivité de ses compagnons, *Lancelot du Lac*, Paris, 2e quart XIVe siècle.

Or voit len bien se dieyme saint
 A nul y a tel q' n'ist miex vaut
 Comment Sauvains abat .i. chli-
 Deuant les dames du chastel :



Donc ainsi cele a estoient
 Vers la sejour qualiant
 Si quel la gete de son sen
 Et cele dist. gaude tes ten
 S e plus ten oy .i. mot soner
 E t n'au tel buffe doner
 Q' tu nas me. h' te soustieue



BIBL. NAT.
 PARIS

Fr. 1453 f° 39

Paris, BNF, Ms. Français 1453, fol.39.

Combat de Gauvain et de Méliant de Lis, *Conte du Graal*, Paris, 1e moitié XIVe siècle.

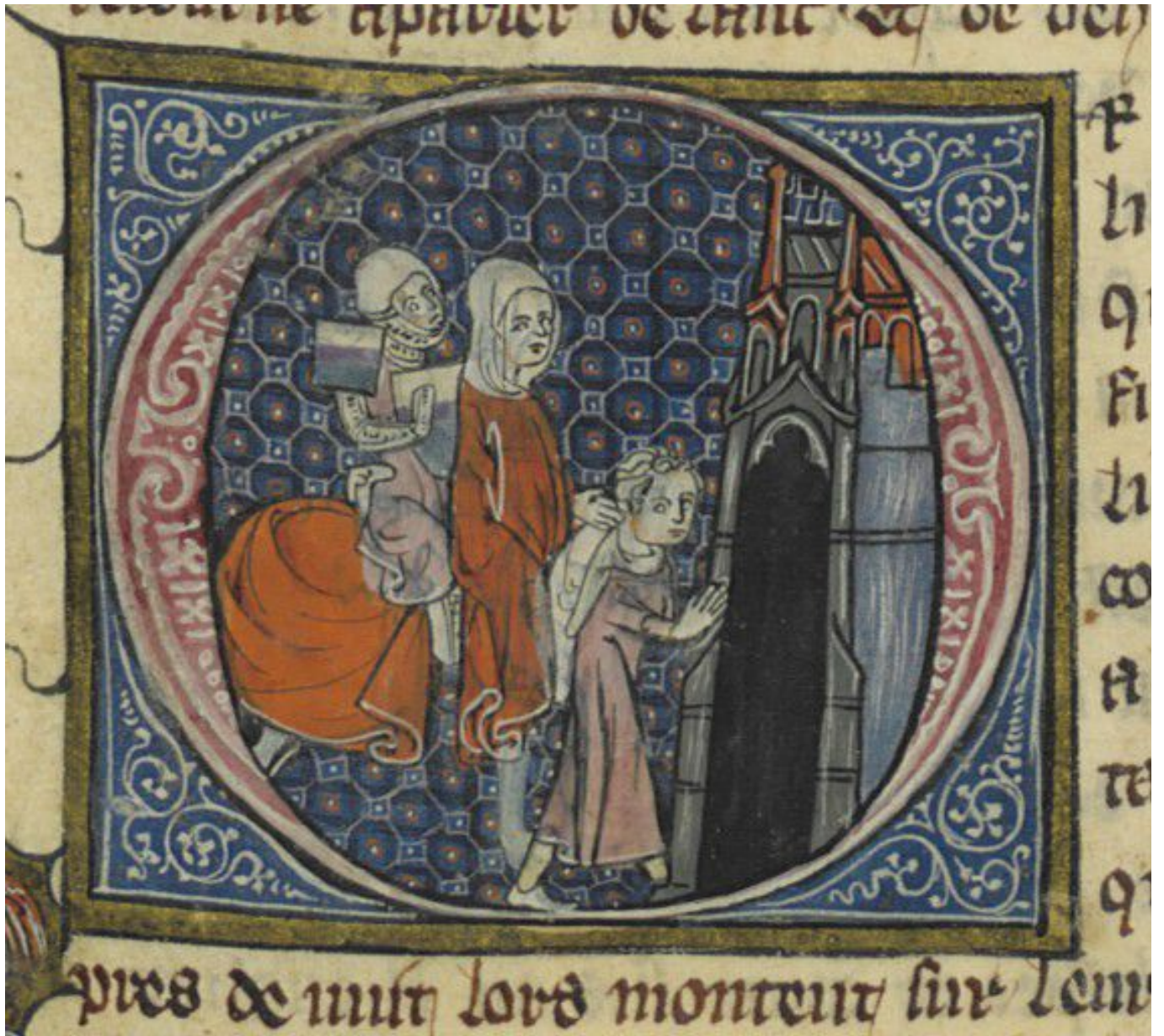
« Comment Sauvains abat li chevalier devant les dames du chastel ».



Paris, BNF, Ms. Français 1456, fol. 42v.

Enlèvement de Clarmondine par Cleomadés, *Cléomades/Adenet le roi*, Paris, 1e moitié XIVe siècle.

« Comment Cléomadés enporta la pucele ».



Paris, BNF, Ms. Français 1423, fol. 23.

Bohort l'Essillié conduisant Landoine et Marant chez eux, *Lancelot du Lac*, Tournai, 1330-1340.



Paris, BNF, ms. Français 122, fol. 80v.

Tournoi du Chastel del Molin, *Lancelot du lac*, Hainaut, 1344.



Paris, BNF, ms. Français 122, fol.1

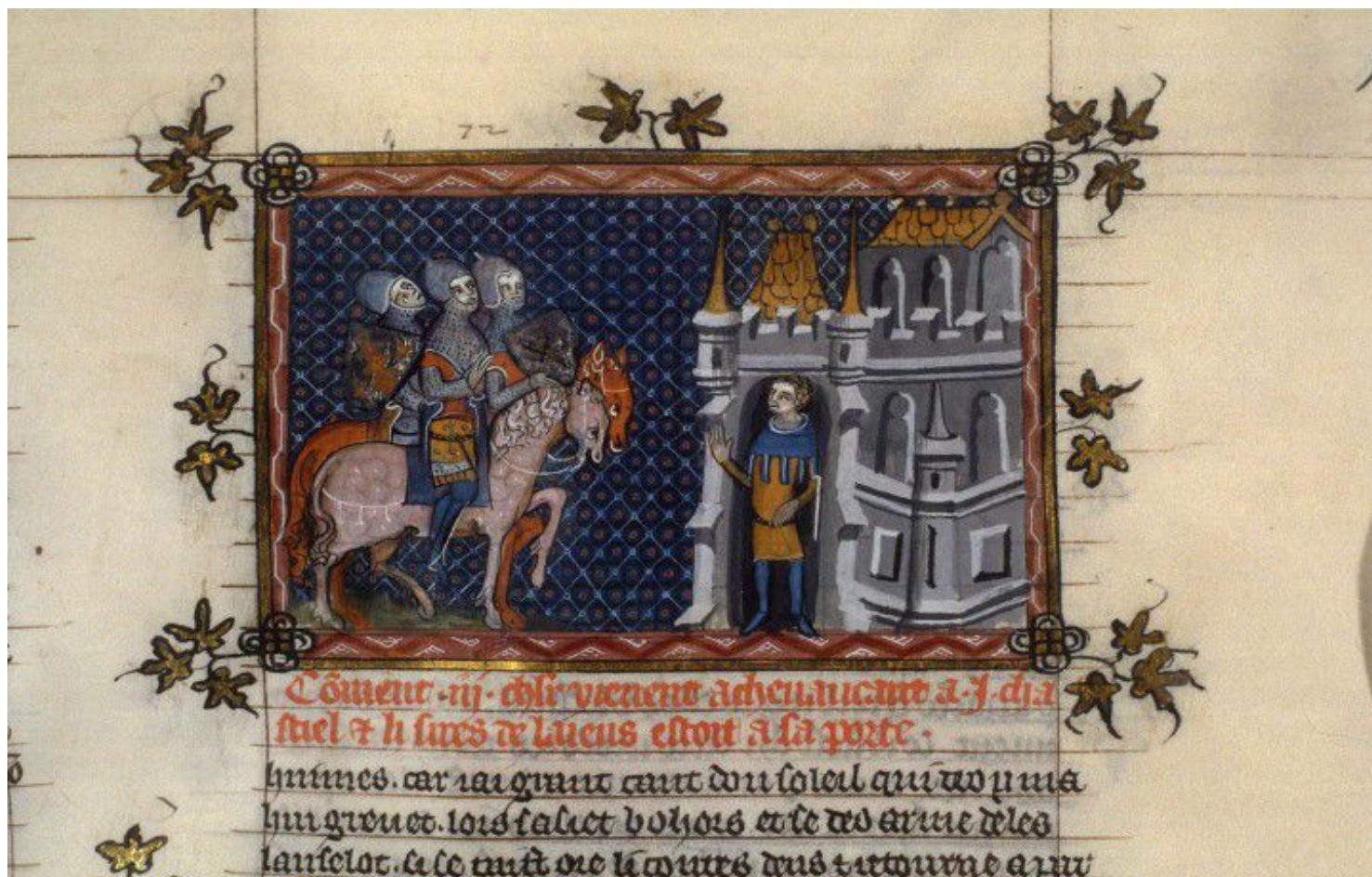
Combat de Lancelot et de Méléagant, *Lancelot du Lac*, Hainaut, 1344.



Paris, BNF, ms. Français 122, fol. 118v.

Lancelot, Lionel et la veuve, *Lancelot du Lac*, Hainaut, 1344.

« Comment li chevalier parollent a vne d. une a lentre d' un chastel & la porte fu ouverte ».



Paris, BNF, ms. Français 122, fol. 184.

Chevaliers vaincus cherchant refuge à Peningue, *Lancelot du Lac*, Hainaut, 1344.

q' anoit oy dire aus ch'rs a .i. escu dor
 anoit de hinc le roy meliadus en la ba
 tulle q' ot au roy artus p'effors d'arme.
 Et pense by que ce soit il. mais atant
 se tust ore li contes .i. petit du ch'ri a
 l'escu dor & pole du roy artus



En ceste p'tie dist li contes que
 li rois artus & li ch'ri de la table
 ronde ystrent .i. tournoiemet
 au chastel de henedou pource que li ch'ri
 aventureus aloient pla cele part a allos

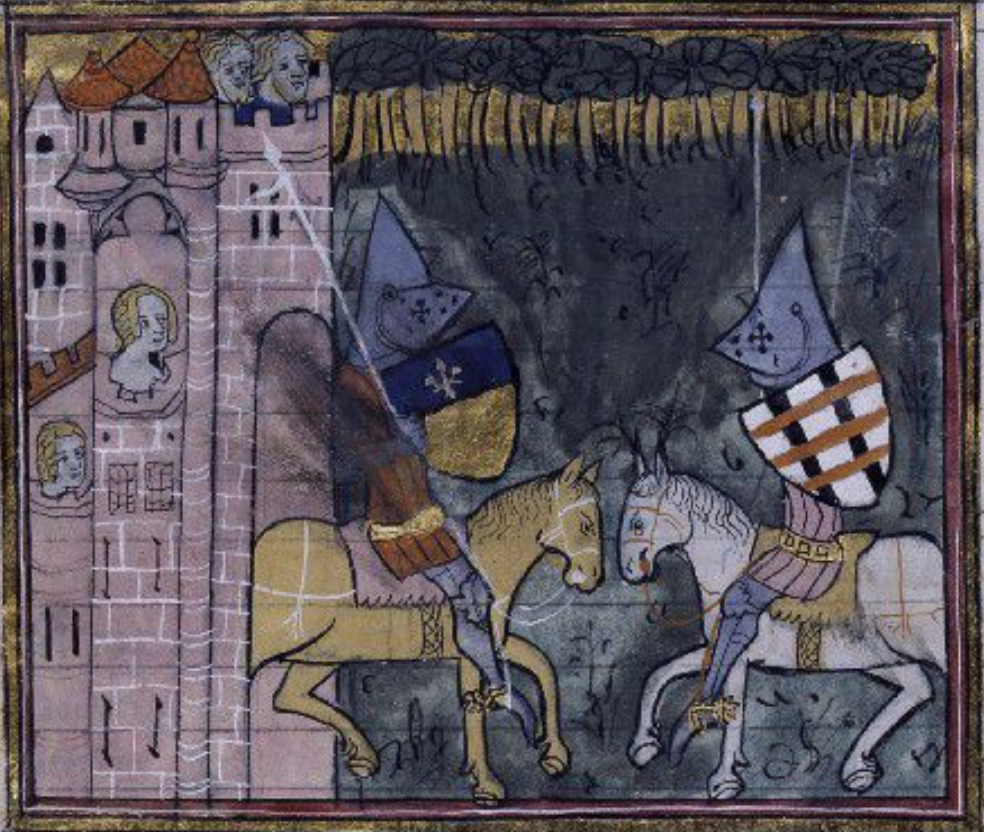
cm
 Bibliothèque nationale de France

DMS / FR 338 Fol 148 /

Paris, BNF, Ms. Français 338, fol. 148.

Meliadus quittant le château d'Escanor (?), *Guiron le courtois*, Paris, 1380-1390.

neroient. Dont lor sirez lor auoit dites
nouueles. mais atant laisse ore li conte
apler de ceste chose. Et retourne as .ij.
bons chlr. q se combatoient encore acelu
pont pour la damoisele.



En ceste pte dist li contes. que
puns que la damoisele se sup
tie de la place. ou la bataille
estoit amencie. Des .ij. prendmes. li don
lon chlr. q acelle bataille estoient si dure
ment ententif. Ambr dures versos ai cote

cm DMS / FR 338 Fol 213V° /
Bibliothèque nationale de France

Paris, BNF, Ms. Français 338, fol. 213v.

Faramon & Lac des Iles noires cessant le combat, *Guiron le courtois*, Paris, 1380-1390.

aus . mais atant laisse ore li coptes a
 pler De Danayn qui tant est tristes &
 courrouces que nuls plus ne poit estre
 & retourne a Guiron.



O li dist li coptes que plus que
 Guiron se fu ptis de Danayn
 en tel guise que ie vous ai
 copte ca en amieres . Il cheua
 cha toute voies le chemin ou il se stoit
 uns . Ce estoit celui a fenestre . Il not

Bibliothèque nationale de France

cm DMS / FR 338 FOL 467 /

monne . selonc si sages lious que il est
et de si quis iours . pour quoi mesures des
trans des fies ne deuoit estre blasmes sil
amoit y auoms . Car by li venoit de pur
ire .



Et ceste pte dist li contes que
et le roy mehindus . se fu pris du
roy pellinor si cheuauchi pms ce
lui iour . Jusques entour heure de mede
entour heure de mede li auut . q' apcha



Bibliothèque nationale de France

DMS / FR 338 FOL 112V° /

Paris, BNF, Ms. Français 338, fol. 112v.

Reine d'Ecosse arrivant au château, *Guiron le courtois*, Paris, 1380-1390.

lignage fait
 tement que
 le bon chite al
 ne tres venant

 petit qe
 pond ach
 de ce le
 ne ce est
 Conrines
 ont tout
 ne se bon
 moiat il
 erent bne
 hastoier
 manton
 Lem dona
 castre lo
 h estu les
 hion. Ser
 ince bon
 mais p
 le lulle
 le du For
 il site est
 in slide

tost le chastal que la tour du pont. Que
 bon dnoire le chastal estoit bel et riche
 et la tour autressi et estoit celui chastal ap
 pelle qmument de tunc ceulz d'apuis la
 Bergoigne bice pice que bne fois y avoit
 este le Roi Uterpandragon desconfit Gilla
 nant et p le corps d'un seul chite. si bono
 d'nav en quel manie il y avoit este desco
 fio et pour quey ce chastal avoit este es
 torce ne la pont ne la tour q'illuet est
 ent: **Li d'ouf ome le Roi Uterpandragon**
fi mene aoubance p le corps d'un seul
chite et pice est celui chastal appelle la Ber
goigne bice:



SERVICE PHOTOGRAPHIQUE
 REPRODUCTION INTERDITE
 BNF, NAT. FR 335
 210 v

Paris, BNF, Ms. Français 335, fol. 210v

Combat d'Uterpandragon et d'Argan, *Tristan de Léonois*, Paris, 1399



Paris, BNF, Arsenal 3479, fol. 1.

Adoubement de Lancelot, *Histoire du Saint-Graal* (Joseph d'Armathie), Paris, 1405.

cheuauis les porrent porter et sentent fer uent
 sur les estuz signans come ilz porrent y uer
 tneus feru et le cheualier du chastel beist salant



Et le cheualier au blanc escu le fer
 en haut de dessus la boutle ou li fist
 rompre le cuir et les aces de sioude
 Et le cop fut pesant et le fer trecha
 si ne le pot le haubert soufrir ac
 que deuant vertu fut empant si en rompet
 les mailles et le fer miste au estle ou le corps si

Paris, BNF, Arsenal 3479, fol. 415.

Lancelot prenant la Douleuse Garde, *Histoire du Saint-Graal (Joseph d'Arimathie)*, Paris, 1405.

Roche fist tendi apie et mena son cheal apres lui



Et monta tout contremont
la Roche apie si fut moult
chaut et moult las. Lors
vint ou milieu de la Roche
et tant chemina quil ne pot
en avant aler apie si monta
sur son cheual et ala a quel



BIBL. NAT.
PARIS

Ms. 3479 t. 523

Paris, BNF, Arsenal 3479, fol. 523.

Hector des Mares à l'Estroite Marche, *Histoire du Saint-Graal (Joseph d'Armathie)*, Paris, 1405.

que layens estoient les trefes des automates



Or se seigneur et entra dedes
si mist le seu deuant son vis
car il ne veoit goutte force par
ni bne face d'un bue moult
longt dont il veoit moult
quant clarte et ala bers liue Et quant il ot
on pou ale fiort moult trait noyse euron liu
et ala tousiours auat et illi sambloit que toute



BIBL. NAT. Ars. 3479 f. 442
PARIS

Paris, BNF, Arsenal 3479, fol. 442.

Combat de Lancelot et des automates, *Histoire du Saint-Graal* (Joseph d'Armathie), Paris, 1405.



Paris, BNF, Arsenal 3479, fol. 558.

Combat de Gauvain à la Chauciee Norgaloise, *Histoire du Saint-Graal (Joseph d'Armathie)*, Paris, 1405.

mes fut puis le roy meliadus en la
 grant bierme deuant le roy an
 melius et sa suite alimant et
 iuste fu aloz des et a ces deus es
 mes se pouua pison et plus en fut
 en que son par ne auoit fait et
 ainsi que nous vous tenesons tout
 apertement en tte laur entus et la
 seons aiant te par de ceste chose
 et reconreons aue manere par
 deuse comme fut celle iournee
 de ce courtoisement.



Lors dit le compe que es
 le roy meliadus fu iuste
 du chastei aelle compe
 que comme il a voit si
 bien montes et si achement come
 il melius le sauoit deuse et le
 beault qui le reconreut car wo
 nit le pient garde quant le roy
 ieteroit hors du chastei et tout ma
 intenant quil le voit issir de leons
 et deir au plain s'y fut deuant
 sur un peat roulin et lui aie sur
 bien viengtes et lors seu par de
 et comence monta fort aue et y be
 ut qui vient et vient qui vient qui
 re vous est seigneur couars.
E quant le bon chie sans
 pour qui en cois na
 uoit seu coup de lance
 Amois attendit que le roy melia

duo venist et sur celui vouloit se
 glame d'auer et bien le beoit a da
 tre du premier coup et pour be
 or quant il beudoit auoit tout
 ades les veur vers le chastei et
 ce quil ne feust congneu entre les
 autres auoit il son estu conuee
 d'une bouce et tous ces compars
 les leus et quant il ouy que le
 beault aloit aiant en tel manie
 re s'y reconreut tout manere
 que le roy meliadus venoit et
 toute la char lui fremist s'y dit
 au mochaunt sur le roy melia
 dus vient cestu va ainsi aiant
 pour lui s'y par que nous se
 vous se dicir nous voultit tout
 ce bien faire que nous les poull
 deuse aueuer aelle premier en
 route moule amois mis auee
 le seu diguel sur fait le mocho
 se eudoit de roy en sem tout
 mon pouoir a auo le la vostre
 lance fait la moie y poura mo
 ut vent faire bien le sans.

Lors deuseure le dou
 chie son estu et tous les
 autres compars
 les leur et maintenant que ce
 qui en la place estoire reconre
 scut seu devent se se tenent ar
 met aussi comme vous estabie
 et sur font veur et dieut tout est
 du veur si soudement et les
 autres veout erant sius sius de
 ce le bon chie sans pour et quant
 chastei le seu estu et maintenant
 que ceste parole est nuse auant
 commencent a regarder les uns
 les autres sur luy et ceur qui aux
 fenestres des loyes estoire comme
 ceur aue et acier dec ce le bon
 chie sans pour gner; vous de se
 en conter et il ne dist nul mot
 Amois regarda tout aly vers le
 chastei la dieut les veur la acie le
 acie la tient toute seu se auo et
 tant regarde celle part que de se
 ne luy se auo ent fous que du roy me
 liadus la eueit il et non une autre



Qu'il dit le compes que
gurnal le courtois de
mourut de deus le chasnet
de moitaut auer d'au
yn le flour qui tant a
moit gaurit de gaurit d'auour que quat
il leuout de joude lui sy le ouir il touz
iours perdit et r' queuz d'auour se il l'auoir
il tuer romme se le faist son frere char
nel sy ne le pout il plus amer et d'au
disoit il touz appartenent aloy melme
quid nest deuident en tout le monde le
corpe de lui fait chet que on doit ametr
asi h'ant jms de toutes choses que on
doit faire le corpe de son com'pagnon ne
en cor' mourut il en tout le chasnet de
moitaut agant ne d'auour qui en tout
ament d'auour de son mot fois que d'auoir
tant fait d'auour. Ain ces l'ap' d'auour
les vus et les autres le bon d'auour
mour ne lui d'auourant.

Nou les touz compaignons
remourent en cet manie
re com'ne se vous compes
de deus le chasnet de moitaut a grant
foie et a grant soulas et d'auoir et
tout ja du tout si gaur qu'il pouoit se
ment ch'en' d'auour et porter a mes
par romme p'ns et tout is vous leuoir
vous un messager qui tout ades pou
tout d'ouailles et tout maintenant
que d'auoir le doit d'auoir si le remourent
bien sont appartenent et si p'nsor bien

qui leur aporret auant de nouvelles
Car sans nouvelles ne deuit il jama
is leuis de en fait d'auoir au d'auoir
quelle nouvelles nous aporret d'auoir
Je s'ey bien certainement que sans
nouvelles ne deus vous n'oir. Certes
sur fait le d'auoir sans nouvelles ne
uicage mie d'auoirment. Aucois vous
aporret nouvelles du tournoement
qui dur en 25 jours sans faille sera
ferus venant le chasnet au d'auoir
vous sans d'auoir et d'auoir tout
d'auoirment si ne le comourent mie en
seigneur. Certes fait d'auoir et est bien
vaine se ar ja tant de fois alle que n'ar
uailles ferus se je ne le fauoir ad'auoir
ai me d'auoir qui r'ap'ast d'auoir touz
nouement et ne fait le d'auoir le Roy de
nobombolande en contre celui de nos
gailles et je voy bien qual p'nsor geur
alst. Certes fait d'auoir si le voy bien
et se Je d'auoir p'nsor si ne sera mie
ferus sans moy. Aussi come fu hautes

A cella point que les nouvel
les furent aporrees n'estoit
mie gauris ou palais au
cois alst le moitaut en biant des ch'au
des le d'auoir et d'auoir qui bien fa
nou tout d'auoir que gauris ferus
nap reconnois et trop d'auoir qui il en
tendit ces nouvelles du tournoement et
de l'oc de la ou il se feroit et se d'auoir
tout d'auoirment als chambre ou gaur
non se gaur et il se s'ait et un d'auoir
se d'auoir d'auoir d'auoir d'auoir
ouil certes fait gauris touz d'auoir
nouvelles du je moult de d'auoir d'auoir
voies et lois se f'ait en son d'auoir et
fait d'auoir le d'auoir de joude l'ap d'auoir
d'auoir d'auoir d'auoir d'auoir
ou tournoement p'nsor et un de
mife ad'auoir toutes les paroles que le
d'auoir au d'auoir compes. En nom
d'auoir fait fait gauris de ces nouvelles
fin je moult hez et moult joyeur. Car
miff me en moult il ja ad'auoir
en celui chasnet pour ce que trop l'ap
remoure ce nest ad'auoir d'auoir fait d'auoir
yn le flour de d'auoir touz certainement
que se Je d'auoir p'nsor d'auoir d'auoir

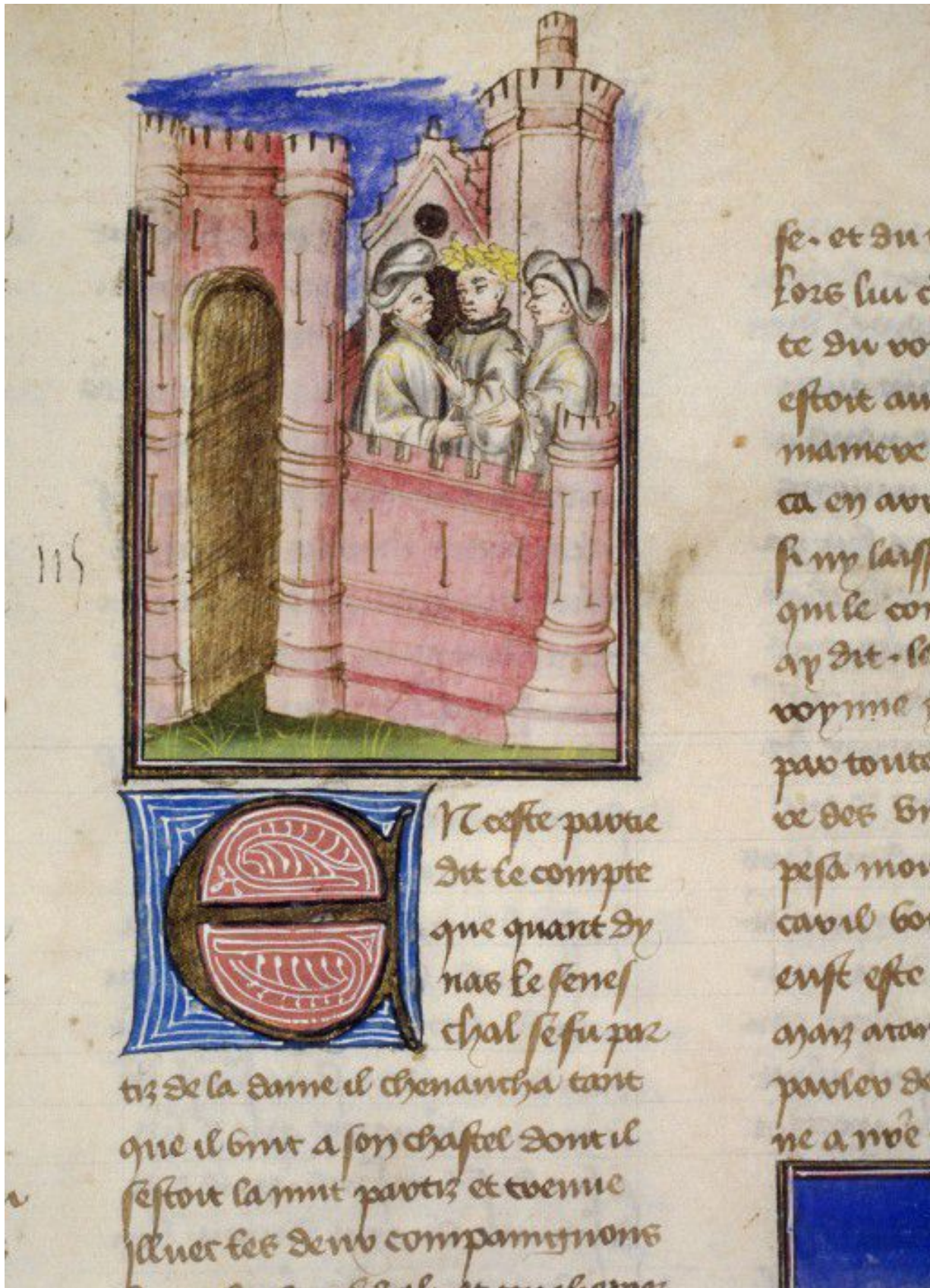
ABL 101 3477 / manuscrits de l'Université de Caen
 Université de Caen - Bibliothèque universitaire de Caen
 page 383

Paris, BNF, Arsenal 3477, fol. 383.
 Danain le roux et messager, Guiron le courtois, France, début XVe siècle.



Paris, BNF, ms. Arsenal 3478, fol. 1.

Meliadus au Chastel as Deux Serors (sœurs), *Guiron le courtois*, France, début XVe siècle.



Paris, BNF, ms. français 100, fol. 211.

Ké et Gaharié chez Dinas, *Tristan de Léonois*, Paris, 1e quart XVe siècle.

Doubtes, et en toute les lieux, on
Ilz Revenoient aus atant laus
se ore lieentes a parler de l'oyse
et de lancelet, et de toute leur
paigne, et Recone a mouf. T.



S endroit dit li
et onttes que
T. se fu delus
des deuphers
en tele manere
come se vous ay conte ca deoivre
Je sen trouue Reze la Joyeuse garde
et entriens, quant li esauens
fait sauoir coment, mess. T. est
mis a mort. Les deup chiles se
sont fist, et de leans sen Reampere
leur plus

Paris, BNF, Ms. Français 97, fol. 349v.

Tristan et Yseult à la Joyeuse Garde, *Tristan de léonois*, Paris, 1e quart XVe siècle.

Je ore li contes a parler de madame
yseult et de toute celle compaignie
et parole de palamedes po deuse
celle aventure que s'en prist en
tel maniere come je vous ay dit
deuse ca avient...



En ceste deuse
merie partie
dit li contes
que quant
palamedes
se fu partiz de ses compaignies
ainsi come je vous ay ca avientes
deuse. Il sen ala avec les mariniere
parmi le houbre et tant nage
rent cellu jour qu'ilz vindrent
lesoir ala mer et se mistrent de

Paris, BNF, Ms. Français 97, fol. 359.

Arrivée de Palamède au Chastel marin, *Tristan de léonois*, Paris, 1e quart XVe siècle.



Paris, BNF, Ms. Français 97, fol. 454.

Tristan emprisonné par un chevalier, *Tristan de Léonois*, Paris, 1e quart XVe siècle.

Il fu .i. et comment il vngmst Rome
 par sa proesse si preutne le liure
 monf Klerz de breton qm le demse
 et por ce .i. lause Je ore ceste matie
 re. et faconte de monf Galaad
 et de ses aduentures qm au admdict



Dit li d'ontes q
 quat. Galaad se
 fu parti de helm
 le blanc, son cousin
 Il cheuauche le
 droit chemin vers la azer. ainsi
 come aduenture le portoit. En
 nom lu adunt qm il passoit par
 devant Sunchastel, ou il auoit son
 honorement. aereueilleus, auue
 tant auoiet la fait. ceul d'uchastel
 d'armes qm il estoit d'armes et laf

Paris, BNF, Ms. Français 97, fol. 506v.

Tournoi, *Tristan de Léonois*, Paris, 1e quart XVe siècle.

que le roiaume se couvrit de
cellui qui le suit. mais or laissa li
contes a parler de lui. et se tene aux
deux compaignons qui demorent
estorent en la chappelle



Dit li contes que
La nuit furent
en la chappelle. En
tre. Et al. et pce.
et prioient mes
qui le gardast. Soort en quelq lieu
qui le alast. Alendemain au matin
quant li temps fu assen. et la tem



Paris, BNF, ms. français 100, fol. 91.

Marc surprenant Tristan et Yseult, *Tristan de Léonois*, Paris, 1e quart XVe siècle.



Paris, BNF, ms. français 100, fol. 242.

Combat de Tristan, Dinadam, Palamède, et Gaharié, *Tristan de Léonois*, Paris, 1er quart XVe siècle.



Paris, BNF, Ms. Français 100, fol. 269.

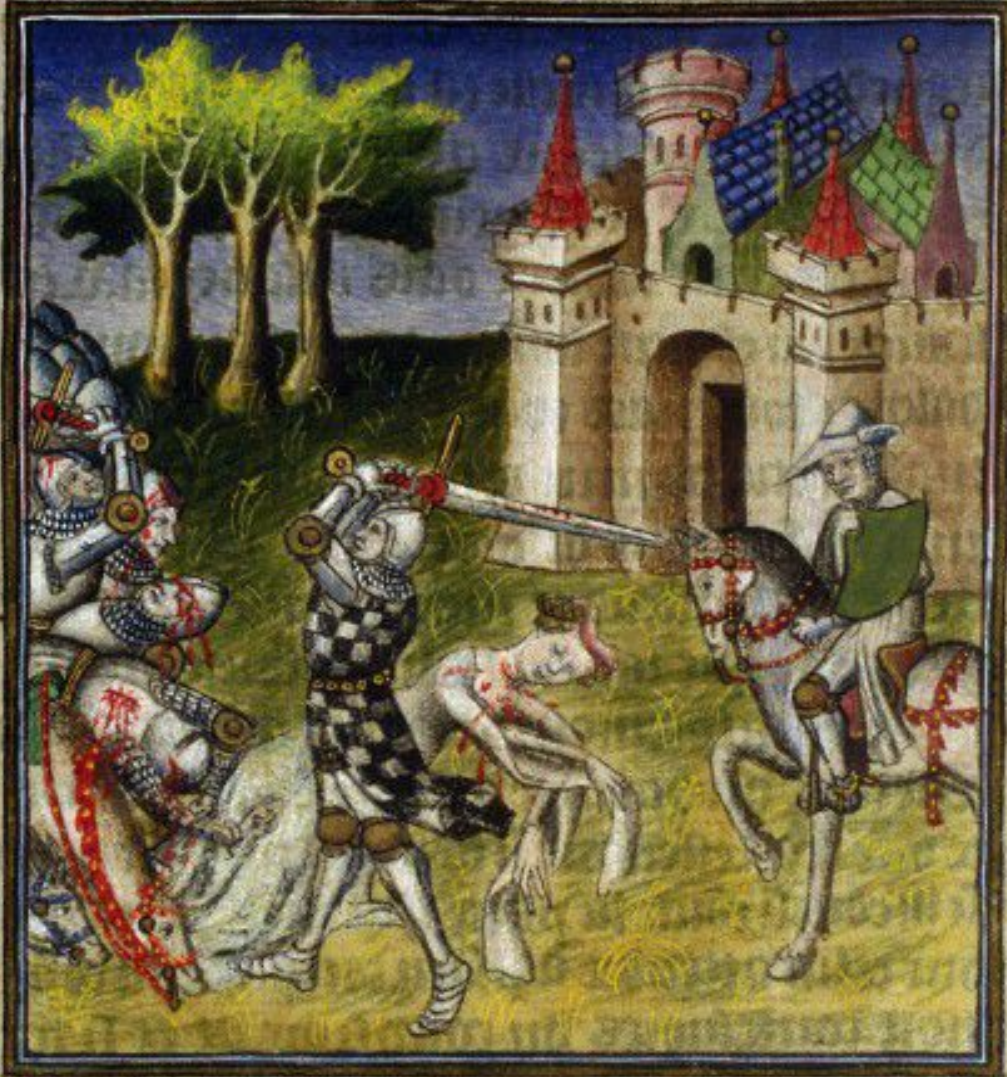
Tournoi du Chastel aux Puceles, *Tristan de Léonois*, Paris, 1e quart XVe siècle.



Paris, BNF, Ms. Français 100, fol. 273v.

Persides le Bloi et demoiselle d'Iseut, *Tristan de Léonois*, Paris, 1er quart XVe siècle.

preudoins et si la bien monstre a cestu point
et cy et ailleurs ce scay ie bien. Le roy retourne
a roche dure. de celui fait ne fist il pas menaon
et non pourquant il fu seu pms. Mais atāt
lausse ore li contes a pler de lui et retourne a tustan.



...
...
...
...

R dit li contes que apēs
ce que tustan se fu par

Paris, BNF, ms. français 100, fol. 335.

Tristan secourant Palamède, *Tristan de Léonois*, Paris, 1er quart XVe siècle.



Paris, BNF, Ms. Français 118, fol.188.

Lancelot prenant la Douleuse Garde, *Lancelot du Lac*, Paris, atelier du maître des Clères femmes, début XVe siècle.



Paris, BNF, Ms. Français 118, fol.189v.

Lancelot prenant la Douloureuse Garde, *Lancelot du Lac*, Paris, atelier du maître des Clères femmes, début XVe siècle.



Paris, BNF, Ms. Français 118, fol. 237v.

Hector des Mares à l'Estroite Marche, *Lancelot du Lac*, Paris, atelier du maître des Clères femmes, début XVe siècle.



Paris, BNF, Ms. Français 118, fol. 253v.

Combat 2 Gauvain à la Chauciee Norgaloise, *Lancelot du Lac*, Paris, atelier du maître des Clères femmes, début XVe siècle.



Paris, BNF, Ms. Français 118, fol. 254v.

Combat de Lancelot, Malaguin et Gauvain, Hector des Marès, *Lancelot du Lac*, Paris, atelier du maître des Clères femmes, début XVe siècle.



Paris, BNF, Ms. Français 118, fol. 260v.

Combat de la Roche as Saisnes, *Lancelot du Lac*, Paris, atelier du maître des Clères femmes, début XVe siècle.

« Comment Lancelot delivra le roy arthur de la Roche aus Senes ».



Paris, BNF, Ms. Français 118, fol. 288.

Gauvain prisonnier de Caradoc le Grant, *Lancelot du Lac*, Paris, atelier du maître des Clères femmes, début XV^e siècle.



Paris, BNF, Ms. Français 118, fol. 327

Lancelot et Guenièvre à Gaihom, *Lancelot du Lac*, Paris, atelier du maître des Clères femmes, début XVe siècle.



Paris, BNF, Ms. Français 119, fol. 42v.

Combat de Bohort l'essilié et de Malduit, *Lancelot du Lac*, Paris, atelier du maître des Clères femmes, début XV^e siècle).



Paris, BNF, Ms. Français 120, fol. 530.

Galaad recevant la clé du Chastel as Puceles, *Queste del Saint Graal*, Paris, atelier du maître des Clères femmes, début XVe siècle.

voit cõtenu environ les trois quars d'une lieue
 faulboise Et ainsi tresasentement sen venoyent
 vers cluiegrie mais le ruede que amo q' une bonne
 fust apres pousse la leesse et serrete quilz auoiet
 leny sera tonne en paom en cris en plente et
 en thame de solent se les diens voellent sauuer
 le Roy flomont **Comment les osts des deux princes
 s'assemblerent et de la grant bataille**



Quist la bonne histoire que quant le
 Roy flomont vey et sot par ses gardes
 que fin les motuances estoient Et
 que au boy sot que du port furet ses anemis
 parties Il fist ses bataille par trois toutes
 penes et serres sy les fist tres en ve le port
 et eulo a cõte de fixerõ tous hom en une
 helle ordonnance tel diligẽce furet q' le pas

Paris, BNF, Ms. Français 12556, fol. 219.

Bataille de Clavegris, *Roman de Florimont*, Lille, maître Jean de Wavrin, milieu XVe siècle.

« Comment les osts des deux prince sassamblèrent et de la grande bataille ».



Paris, BNF, Ms. Français 347, fol. 71v.

Gadifier le jeune découvrant le Chastel Desvoyé, *Perceforest*, France ou Belgique, v. 1470-1480.

« Comment le noble roy Perceforest et son nepueu Gadiffer trouverent le chastel desvoyé ou estoient emprisonnés Lyonel et ses compaignons qui par ruse furent deliurez et de grans (?) vaillance que ... Gadiffer y fist ».



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 91.

Enfances Garin de Monglane, 2e moitié XVe siècle, Lille.

« Comment la trahison se fait de Ostrisse de sa fille et du prisonnier sur la ducesse ».



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 4.

Enfances Garin de Monglane, 2e moitié XVe siècle, Lille.

« Comment le dux fait examiner (?) le prisonnier et apres ce par le mort et la faulse Ostrisse decollier ».



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 5.

Enfances Garin de Monglane, 2e moitié XVe siècle, Lille.

« Comment le duc d'Acquitaine manda sa femme pour puniement de la trayson ».



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 7.

Enfances Garin de Monglane, 2e moitié XVe siècle, Lille.

« Comment la dame se part d'Acquitaine a grant annoy par la trayson de Ostrisse la faulse sorchière ».



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 14v.

Enfances Garin de Monglane, 2e moitié XVe siècle, Lille.

« Comment le roy de Pavie fait assaillir le chasteau de Rochemont qui est au duc d'Acquitaine pour vengier sa fille qui par ... duc est renvoyée et sont les gens du roy en gise de diable ».



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 16v.

Enfances Garin de Monglane, 2e moitié XVe siècle, Lille.

« *Comment le roy Thiery de Pavye assailly le duc d'Acquitaine en armes* ».



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 23.

Savary devant Thierry, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 25.

Anthiaume et Gérin réduits au service par Gaudin, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 25v.

Anthiaume et Gérin se libérant de Gaudin, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 28.

Garin et Florette, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 33.

Garin et Florette pendant les festivités d'avant tournoi, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 35v.

Les trois frères avant le tournoi, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 36v.

Garin au tournoi, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 40.

Garin face à Galerant de Mommort, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 43v.

Florette face à son père, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 50.

Garin secourt Aïmer, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 53.

Garin, ses frères et Aimer au repas, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 55.

Garin et Germaine, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 57v.

Garin vs Narquillus, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 59.

Garin vs Narquillus 2, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 61.

Garin vs Narquillus 3, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 61v.

Garin vs Narquillus 4, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 63v.

Enterrement de Narquillus et joie, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 64v.

Départ pour Pavie, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 65.

Inquiétude à Pavie, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 66v.

Les trois frères devant Thierry, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 68v.

Mariage de Garin avec Yvoire, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 69v.

Savary hors de prison, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 72.

Driamadan apprenant le retour de Savary, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 73.

Driamadan prépare une embuscade, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 76.

Driamadan et Yderne à Rochefort, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 88.

Garin met fin à la tyrannie de Driamadan, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 89.

Garin fait enfermer Yderne et Ostrisse, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 90.

Ostrisse et Yderne emprisonnées, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 91.

Le « Bos d'Allensson », *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 92v.

Libération des prisonniers, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 93v.

Retour à l'équilibre, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille.



Paris, BNF, Ms. Français 1460, fol. 94.

Retour de Flore en Aquitaine, *Enfances Garin de Monglane*, 2e moitié XVe siècle, Lille