

Études Médiévales Anglaises

ÉMA 97

REVUE SCIENTIFIQUE DE L'ASSOCIATION DES MÉDIÉVISTES ANGLICISTES
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR (A M A E S)

ACTES DE L'ATELIER MOYEN-AGE DU CONGRES DE LA SAES
TOURS 2021 : RENAISSANCE(S)



Études Médiévales Anglaises (ÉMA)

Directrice de la publication :

Colette STEVANOVITCH, présidente de l'AMAES depuis 2020

Responsable éditoriale :

Nolwena MONNIER, secrétaire de l'AMAES en charge des publications depuis 2014

ÉMA est la revue de l'Association des Anglicistes Médiévistes de l'Enseignement Supérieur (AMAES), dont le siège se trouve à l'Université Paris-Sorbonne, UFR d'anglais, 1 rue Victor Cousin, 75230 Paris Cedex 5.

ÉMA paraît deux fois par an. Elle a vocation à accueillir des articles en rapport avec l'Angleterre médiévale, sa culture et sa langue, ainsi que des comptes rendus d'ouvrages universitaires portant sur ces sujets. Les langues de la revue sont le français et l'anglais. Tous les articles sont soumis à une double relecture anonyme par des membres du comité de lecture.

Comité éditorial

- Élise Louvriot, Université de Reims Champagne-Ardenne
- Fanny Moghaddassi, Université de Strasbourg
- Tatjana Silec, Université Paris-Sorbonne
- Claire Vial, Université Sorbonne Nouvelle

Comité scientifique

- Agnès BLANDEAU, Université de Nantes
- Florence BOURGNE, Université Paris-Sorbonne
- Guy BOURQUIN, Université de Lorraine
- Leo CARRUTHERS, Université Paris-Sorbonne
- Jean-Marc CHADELAT, Université Paris-Sorbonne
- Jean-Paul DEBAX, Université Toulouse II - Jean Jaurès
- Catherine DELESSE, Université de Lorraine
- Juliette DOR, Université de Liège
- Petya IVANOVA, Université de Genève
- Brian LOWREY, Université de Picardie
- Stephen MORRISON, Université de Poitiers
- Jean-Pascal POUZET, Université de Limoges
- Catherine ROYER-HEMET, Université du Havre
- René TIXIER, Université de Toulouse II - Jean Jaurès
- Fabienne TOUPIN, Université de Tours
- Martine YVERNAULT, Université de Limoges

Abonnement annuel

Institution : 50 € Particulier : 35 € (étudiants non-salariés : 17,50 €)

Vente au numéro : 15 €

Pour tout renseignement complémentaire sur ÉMA,
consulter le site : <http://amaes.jimdo.com/publications-de-l-amaes/>

Feuille de style ÉMA

Les contributeurs sont invités à respecter les indications de mise en forme suivantes :

- Indiquer nom, prénom et appartenance institutionnelle sur une feuille distincte, placée au début de l'article.
- Marges de 3 cm, sauf marge du haut : 4 cm ; texte en police Times New Roman 14, notes de bas de page en taille 12 ; interligne de 1,5 ; alinéa de 1,25.
- Laisser en-têtes et pieds de page vierges de toute indication.
- Pour une éventuelle numérotation des titres et sous-titres, ne pas utiliser de liste à puces ; recourir au système suivant :
1 TITRE DU PREMIER PARAGRAPHE
1.1 titre du premier sous-paragraphe
1.1.1 titre du premier sous-sous-paragraphe
- Citations longues (de 4 lignes ou plus) en retrait de 1,25 à gauche, sans retrait à droite ; pas de guillemets ; interligne simple.
- Utiliser les guillemets droits (si nécessaire, aller dans le menu Outils / Correction automatique, choisir l'onglet "Lors de la frappe" et décocher la case <<Remplacer guillemets " par des guillemets « » >>).
- Place des appels de note : en français, l'appel de note précède la ponctuation basse mais suit la ponctuation haute ; en anglais, l'appel de note suit toutes les ponctuations.
- Pour les références bibliographiques, se conformer au Chicago Manual of Style (http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html). Utiliser le système Auteur-Date pour les articles en linguistique et le système notes et bibliographie pour les articles en littérature et civilisation.
- Faire référence aux périodes historiques sous la forme suivante : XIIe siècle (chiffres romains, lettre "e" en exposant).
- De façon générale, éviter le soulignage, au profit des caractères gras ou de l'italique ; en aucun cas n'utiliser la barre d'espacement pour décaler ou pour centrer du texte ; faire aussi peu de mise en forme que possible.

Proposition d'articles en à envoyer exclusivement par mail en PJ sous word à :
nolwena.monnier@iut-tlse3.fr

SOMMAIRE

Introduction par Dino Meloni et Nolwena Monnier p.2

Aude Martin

Sir Perceval of Galles: A Reconsideration of the Poem's Audience p. 9

Stephen Morrison

Jacob's Well: A New Departure in English Vernacular Preaching? p. 33

Céline Savatier-Lahondes

*The severed head: resurgences of a Celtic cultural trait in medieval texts
and in Shakespeare* p.43

Véronique Soreau

*Les Renaissances ou prolongations de la vie: redécouvertes de l'art de
l'alchimie en médecine dans l'Angleterre médiévale* p. 69

Colette Stevanovitch

*Richard Ier d'Angleterre, cuisinier et tueur de lion : le renouvellement du
récit au fil des réécritures* p. 89

Claire Vial

Renaissances de Gauvain p. 131

Martine Yvernault

Le devenir dans Lybeaus Desconus et Sir Gawain and the Green Knight
p. 161

Au lendemain de la célébration des 500 ans de la mort de Léonard De Vinci, génie du *Cinquecento*, l'atelier moyen-âge du congrès de la SAES de Tours, sous l'égide de l'AMAES, a proposé aux participant.e.s (docteurs ou doctorant.e.s) de mener une réflexion sur le thème « Renaissance(s) du Moyen Âge ».

Dérivé de l'italien *renascita* et généralement attribué à Giorgio Vasari (1511-1574), « Renaissance » est un mot popularisé en France, au XIX^e siècle. Ce n'est que plus tardivement que le terme vient s'imposer en Angleterre malgré l'existence d'équivalents préexistants en langue anglaise. Si *birth* (du vieux norrois *byrðr* et du vieil anglais *gebyrd*) apparaît en anglo-normand dès le début du XII^e siècle, *rebirth* est employé à partir du XIX^e siècle. On note également, au XVII^e siècle, des occurrences de *renascence* et *renascency*. Le gallicisme *revival* est utilisé dès le XVI^e siècle mais *renovacyoun* ne fait pas son apparition dans la langue anglaise avant le XV^e siècle. Quant au nom *renew* (XV^e siècle), il est remplacé par *renewal* à la fin du XVII^e siècle.

Il semblerait, par conséquent, que l'utilisation du terme « renaissance » dans un contexte médiéval soit anachronique. Néanmoins, l'absence apparente d'équivalents en vieil et moyen anglais signifie-t-il pour autant que l'idée même véhiculée par « renaissance » n'ait pu être exprimée dans

la langue ou la culture anglaise avant le XV^e siècle ? Le terme renaissance est utilisé aujourd'hui en anglais moderne pour caractériser, dans le même temps, un bouleversement intellectuel, la rupture avec un passé immédiat et la redécouverte d'un passé lointain glorieux. Le dictionnaire *Merriam Webster* le définit à la fois comme une période, comme un mouvement et comme un style. Capitalisé, le mot Renaissance est, aussi bien en français qu'en anglais, un chrononyme qui ne peut être dissocié du Moyen Âge puisqu'il désigne la transition entre le début de l'époque moderne et la fin de l'époque dite médiévale. Sont parfois proposées les dates d'évènements ayant entraîné des translations majeures de pouvoir ou des dates militaires comme la fin de la Guerre de Cent Ans en 1453, la chute de Constantinople la même année ou encore la Reconquista espagnole marquant la reprise de Grenade en 1492. Les dates peuvent également être liées au savoir ou à sa transmission lorsqu'on évoque la vie de Pétrarque (1303-1374) ou les premiers livres imprimés par Gutenberg entre 1450 et 1455. On peut toutefois s'interroger sur la pertinence de cette périodisation, notamment en Angleterre, tant celle-ci semble imparfaite, au vu des nouvelles découvertes et approches historiographiques.

S'il est généralement admis que c'est l'avènement de la dynastie Tudor après la bataille de Bosworth en 1485 qui fixe le début d'un renouveau artistique anglais, ne pourrait-on pas aussi percevoir d'autres marqueurs comme tournant culturel, telles les premières impressions de livres en anglais à partir de 1473 par William Caxton (établi d'abord à Bruges, puis à Londres en 1476), ou encore, au siècle précédent, l'œuvre de Geoffrey Chaucer réputée pour sa remarquable modernité, valant à l'auteur d'être considéré par certains comme le père de la littérature vernaculaire anglaise ?

Paradoxalement, la dissolution des monastères, entre 1536 et 1541, est aussi parfois évoquée pour renvoyer à la fin du Moyen Âge et au début d'une nouvelle ère, alors que la destruction des bibliothèques monastiques a entraîné une importante déperdition des sources littéraires médiévales. Par ailleurs, la périodisation admise n'est pas anodine puisqu'elle est établie en même temps qu'une hiérarchie entre les époques. Elle est évoquée dès Pétrarque qui, dans la *Collatio laureationis*, se positionne comme un rénovateur des études, suite à une éclipse des couronnements poétiques de mille deux cents ans. Un écho similaire se fait entendre chez Rabelais. N'est-ce pas Gargantua, dans *Pantagruel*, qui proclame la fin des temps « tenebreux et sentant l'infélicité et calamité des Gothz, qui avoient mis a destruction toute bonne literature », puis « Maintenant toutes disciplines sont restitués, les langues instaurées »?

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, le développement d'une historiographie assimilée aux Lumières, héritée notamment de Hegel (1770-1831) envisage l'histoire en termes de « progrès » et de « décadence », une dichotomie cristallisée par les formules hiérarchisantes de « Moyen Âge » et « Renaissance » : « (...) Par la distinction entre Moyen Âge et Renaissance : on entérine l'idée selon laquelle ce qui naît serait supérieur à ce qui précède cette nouvelle naissance et constituerait un progrès ».

Construit par opposition à la Renaissance qui incarne un retour au sommet culturel, le Moyen Âge n'était alors dans le meilleur des cas qu'un âge intermédiaire, *media tempestas*, donc sans grand intérêt, sans véritables enjeux, changements ni essors ou épanouissements. Pourtant, dès le XIX^e siècle naît le concept antinomique de « renaissance médiévale ». Jean-Jacques Ampère (1800-1864) semble avoir été le premier à utiliser « renaissance » pour caractériser des périodes de renouveau au Moyen Âge.

Ce faisant, il se heurte ainsi aux règles historiographiques dominantes qui envisagent le Moyen Âge comme une période rétrograde que tout oppose au XVI^e siècle et qui ne donne droit de cité qu'à une seule et unique Renaissance. Après Ampère, d'autres médiévistes des XX^e et XXI^e siècles ont révélé une pluralité de renouveaux culturels, qualifiés de « renaissances ».

Ainsi, en Angleterre, l'idée de *renovatio* culturelle peut donc être associée aux renaissances northumbrienne, alfrédienne ou encore à celle du XII^e siècle. Comment alors ne pas évoquer le rôle joué par les acteurs de ces âges d'or ? Des figures comme Bède (672-735) – qui recevra plus tard le nom de « vénérable » pour son œuvre littéraire d'historien, de linguiste et de traducteur – incarnent ces épanouissements culturels. Il semblerait alors que ces renouveaux culturels se manifestent par l'importance que revêt l'écrit. Les mots, le lexique, les textes, leur traduction et leur étude sont des éléments centraux de ces essors qui mettent au premier plan l'enseignement et la transmission du savoir. Des manuels éducatifs visant à initier à l'écrit sont composés, tel *De orthographia*. Des centres culturels sont organisés autour d'abbayes dont les *scriptoria* sont réservés à la copie de nombreux textes. On assiste aussi à une homogénéisation de la calligraphie. Le livre devient donc le seul réceptacle légitime de la connaissance et, par extension, la forme du contenant devient cruciale. Ces renaissances impliquent-elles donc le déclin de la tradition orale et de l'orature ? Selon Richard de Bury (1287-1345) – érudit en scolastique, évêque de Durham, tuteur puis proche conseiller d'Edouard III d'Angleterre et grand collectionneur de livres, l'oralité ne peut être qu'imparfaite puisqu'elle ne bénéficie pas de la même reconnaissance divine qu'une écriture « inspirée d'une grâce céleste ! ».

L'expression « renaissance médiévale » participe d'une volonté de corriger les idées erronées et de redonner sens aux élans intellectuels et artistiques ayant eu lieu au Moyen Âge. Dans ce sens, la démarche actuelle cherchant la revalorisation de cette période complexe ne s'apparentent-elles pas alors à une volonté de faire renaitre le Moyen Âge ?

D'autres historiens, spécialistes de l'histoire globale, comme Sanjay Subrahmanyam, cherchent au contraire à décroiser les périodes et considèrent donc les découpages traditionnels (Moyen Âge, Renaissance, etc.) comme désuets. Dans le même temps, le nombre important de références au Moyen Âge dans la culture populaire anglophone, les œuvres littéraires, cinématographiques et les séries – le médiévalisme –, indique la fascination qu'exerce cette période. Néanmoins, le plus souvent, elles ne renvoient qu'à une image de la période médiévale, réinventée et déconnectée de toute réalité historique. Ces représentations ne peuvent-elles pas aussi être considérées comme des formes de renaissances du Moyen Âge, le renouveau n'impliquant pas nécessairement une reproduction à l'identique ?

Il paraît tout aussi intéressant de s'interroger sur l'instrumentalisation du Moyen Âge, notamment dans certains mouvements politiques depuis le XIX^e siècle, au Royaume-Uni et dans tout le monde anglophone. Le penseur socialiste William Morris revisitait, par exemple, les revendications populaires du XIV^e siècle dans son pamphlet *A Dream of John Ball* (1892). Aujourd'hui, dans une perspective totalement différente, ce sont les mouvements suprématistes qui s'approprient un Moyen Âge européen en grande partie fantasmé. *Dark renaissance* a d'ailleurs été employé par Robert Bunker pour faire référence à la chute des démocraties occidentales, une expression qui n'est pas sans rappeler *Dark Ages* utilisée

auparavant pour qualifier la période qui suit la chute de l'Empire romain, perçue comme le déclin de la civilisation.

Enfin, l'apparition de nouvelles technologies a permis d'apporter un nouveau regard sur le Moyen Âge. Au croisement de l'informatique et des études médiévales, les *digital medieval studies* se caractérisent par l'utilisation d'outils numériques permettant par exemple la numérisation de manuscrits, la modélisation d'œuvres architecturales en 3D ou encore des éditions de textes en langage XML encouragées par des communautés académiques comme le TEI (*Text Encoding Initiative*). Aujourd'hui, c'est à travers sa dématérialisation que la culture du Moyen Âge semble reprendre vie. Plus encore, les initiatives encouragées dans la Charte sur la conservation du patrimoine numérique de l'UNESCO ont pour ambition de lui donner un caractère atemporel, voire éternel.

C'est dans ce contexte que nos collègues ont proposé de faire dialoguer les renaissances. Aude Martin et Claire Vial s'intéressent à deux chevaliers emblématiques de l'imaginaire arthurien : Perceval le Gallois et Gauvain. De son côté, Martine Yvernault met en parallèle deux œuvres essentielles du moyen âge anglais : le *Lybeaus Desconus* et *Sir Gawain and the Green Knight*. De Perceval à Gauvain, la culture celte est également abordée par Céline Savatier-Lahondes qui s'attarde sur leur résurgence dans les textes médiévaux et les pièces de Shakespeare. De son côté, Colette Stevanovitch se consacre à Richard Cœur de Lion et sa double fonction de cuisinier et... tueur de lion. Véronique Soreau s'intéresse, elle, à l'art de l'alchimie en médecine. Enfin, Stephen Morrison nous fera prendre un nouveau départ avec *Jacob's Well*.

Nos collègues nous entraînent donc ainsi vers une renaissance culturelle, symbolique, mythique ou encore littéraire qui montre le

foisonnement des études médiévales anglaises, loin d'une réelle renaissance qui (dé)montrerait leur déchéance, bien plus proche d'une constante révolution, d'une mutation salvatrice qui invite à tous les renouveaux.

Dino Meloni, Université de Tours

Nolwena Monnier, responsable éditoriale

Aude MARTIN

Doctorante à l'Université de Lorraine

**Sir Perceval of Galles:
A Reconsideration of the Poem's Audience**

Sir Perceval of Galles is the only existing Middle English version of the Perceval story, preserved in the mid-15th century MS Lincoln Thornton, and thought to have been composed between 1300 and 1340. This poem comes after the French *Conte du Graal*, the Welsh *Peredur*, and the German *Parzival*, among others. For many scholars it is an adaptation or a translation of the French text, while others consider that it has been composed independently.¹ Such subjective attitudes have deprived the Middle English text from any complete understanding. In this study, the poem will be studied as a rewriting of the Perceval tradition. Eckhardt claimed that it 'may not be an intellectual's romance'², and Ackerman saw

¹ David C. Fowler ('*Le Conte du Graal* and *Sir Perceval of Galles*,' *Comparative Literature Studies* 12, no. 1 (1975): 6) argues that it is 'possible to approach *Sir Perceval of Galles* on its own terms, as an English minstrel's admiring response to Chrétien's romance.' For Carolyne Larrington ('L'autorité, la Vérité et la Fiction dans les Traductions Moyen-Anglaises du *Chevalier au Lion* et du *Conte du Graal*,' in *Fictions de Vérité dans les Réécritures Européennes des Romans de Chrétien de Troyes*, études réunies par Annie Combes (Paris: Classiques Garnier, 2012), 182), 'l'auteur de *Sir Percyvell of Gales* apporte des modifications tellement radicales à sa source que les médiévistes le soupçonnent de ne jamais avoir eu de contact avec le roman de Chrétien, qu'il s'agisse du texte sous sa forme écrite ou de sa récitation.' For a summary of the major points of view in this debate, see Carley, James P. 'England.' *Medieval Arthurian Literature: A Guide to Recent Research*, Routledge, 1996, pp. 1-82. Here pp. 22-23.

² Eckhardt, 'Arthurian Comedy,' 218.

it as ‘by no means refined’.³ Also described as a ‘crude’ work⁴, or as ‘the work of a small mind’⁵, the poem certainly deserves a much better understanding which will, in turn, help to reconsider the nature of its audience.

Reconsidering *Sir Perceval of Galle*’s origins

Some elements of the text were mostly studied as adaptations from the *Conte* but could in fact show that the poet of *Sir Perceval* worked under the influence of more than one story.⁶ The Welsh *Peredur* shares striking features with *Sir Perceval* in both their structures and their narrative contents. The theme of kinship holds an important place in the two texts.⁷ The three characters that the Welsh hero encounters are his maternal uncles and his foster-sister. The poet of *Sir Perceval* goes further and gives Perceval many blood relatives – parents, two uncles, a cousin – but also manages to link him to the chivalric life in making Arthur his maternal uncle, and thus Gawain his cousin. The other characters all have blood relatives at some point. In this respect, *Sir Perceval* comes closer to *Peredur* than to the *Conte*, as both display the features of ‘a biographical

³ Robert W. Ackerman, ‘English Rimed and Prose Romances,’ in *Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. Roger Sherman Loomis (Oxford Clarendon Press, 1959), 511.

⁴ Dorothy Everett, ‘A Characterization of the English Medieval Romance,’ *Essays and Studies by Members of the English Association* 15 (1929): 110.

⁵ Caroline D. Eckhardt, ‘Arthurian Comedy: The Simpleton-Hero in “Sir Perceval of Galles”,’ *The Chaucer Review* 8, no. 3 (1974): 215.

⁶ For Ackerman, ‘The career of the hero as given there up to the slaying of the Red Knight – that is, to the second part of the story – runs parallel to the *enfances* in Chrétien’s *Perceval*, Wolfram von Eschenbach’s *Parzival*, the Welsh *Peredur*, and the Italian *Carduino*. At the same time, ‘the *enfances* of the hero are derived from Irish accounts of the boyhood of Cuchulainn and Finn’, ‘English Rimed,’ 510. We could also add the *Yvain/Ywain* stories and the ‘Fair Unknown’ romances.

⁷ For Ceridwen Lloyd-Morgan, ‘the use of family ties and responsibilities in *Peredur* helps to give cohesion to the romance and can even explain some aspects of the action,’ ‘Narrative Structure in *Peredur*,’ *Zeitschrift für Celtische Philologie* 38, no. 1 (1981): 227.

text'⁸ or 'a "family romance"'⁹. Vengeance is present in both narratives as a golden thread. Peredur introduces a vengeance motif himself while Perceval is unaware of his own history and is unable to realise that he avenged his father's death by killing the Red Knight. The two heroes also avenge many ladies by overthrowing their various oppressors.

In terms of structure, the episodes follow each other in chronological order, as opposed to Chrétien's beginning *in medias res* and flashbacks about the hero's *enfances*. Despite the major contrast between their two narrative forms – *Sir Perceval* is written in tail-rhyme stanza and *Peredur* is written in prose – the two texts are much shorter than the French *Perceval* and its 9,000 lines. Busby made a distinction between the 'interventions by the narrator', which he finds 'rare' in *Sir Perceval*, and the 'assertions of veracity' which, for him, are 'more frequent'.¹⁰ But these 'assertions of veracity' are in fact part of the larger group of the numerous 'interventions by the narrator.' The Welsh text has survived in four copies and one of them, MS Peniarth 7 (c. 1300), contains the shortest narrative. After Peredur has ruled with the empress of Constantinople for fourteen years the narrator notes 'And thus ends the progress of Peredur son of Efrog' (54). Intriguingly when the Middle English hero finally marries Lady Lufamour the narrator tells us:

Ther was no more for to say,
Bot sythen, appon that other day,
He weddys Lufamour the may,
This Percevell the wighte. (ll. 1741-1744)

⁸ Lloyd-Morgan, 'Narrative Structure,' 229.

⁹ Ad Putter, 'Arthurian Romance in English Popular Tradition: *Sir Percyvell of Gales*, *Sir Cleges*, and *Sir Launfal*,' in *A Companion to Arthurian Literature*, ed. Helen Fulton (Blackwell Publishing, 2009), 237.

¹⁰ Keith Busby, 'Chrétien de Troyes English'd,' *Neophilologus* 71 (1987): 607.

The fact that the narrator has ‘no more for to say’ at this point parallels the end of MS Peniarth 7. He asserts his authority in relying on a source before introducing a new episode confidently. After the wedding, the narrator’s intrusions in the story multiply: from nine in the first 1700 lines of the poem to more than ten in the last 600 lines. If the poet got into contact with the narrative of *Peredur*, either in an oral or in a written form, it was most probably through the MS Peniarth 7 version.

The Peculiarities of *Sir Perceval of Galles*

This version is unique and contains three major peculiarities: the absence of the grail, the prominence of female characters, and the story’s conclusion. The poet does not associate his Perceval with the grail quest and neither the object itself nor the procession are ever hinted at in the story. The poem has thus been interpreted mostly as ‘a brighter, if rougher, comedy, without undertones of moral darkness’¹¹ when compared to the *Conte*. This absence should rather be seen as an intentional choice, whether the poet worked from another text or not. The holy vessel is not mentioned, the hero does not see the procession and therefore it is impossible for him not to ask the questions about it. Perceval does not fail and thus does not sin towards his mother, who stays alive until the end.

Acheflour, Perceval’s mother, is the major woman in the story and in Perceval’s life, and is given a unique prominent place with a name and a prestigious lineage.¹² Only here is she Arthur’s sister and her wedding with Perceval’s father is what brings him closer to the royal family and makes Perceval Arthur’s nephew. Uniquely, the hero spends his childhood

¹¹ Eckhardt, ‘Arthurian Comedy,’ 206.

¹² In *Peredur* she has no name and no high condition. In the *Conte*, Chrétien gives her a great lineage but does not name her either. In his *Parzival*, Wolfram von Eschenbach names her Herzloyde and introduces her as the Queen of Waleis, but this does not equal her place as Arthur’s sister.

surrounded by female characters, and with his mother as sole authoritative figure. After Perceval's father death, she flees to the woods with much strength and independence and seems guided by her own will. She is neither left alone nor pushed away, probably since, as Arthur's sister, she could not have been ousted from the court. She is and remains the only one in charge for her life and her son's education. Perceval makes a point of following her advice throughout his adventures and until his death. He is always kind to his 'swete modir/moder' (ll. 197; 241; 405).¹³ He refers to himself as 'myn awnn modirs childe' (l. 506) and is reunited with her at the end of the story. They both participate in this strong mother-son relationship, paralleled by the Red Knight and his witch caring mother. Mothers here are strong and independent figures.

Just like Ache flour, Lufamour is given both a name and a high condition as Queen of Maydenlande. Throughout the story she makes her own decisions. Her major action is to offer herself and her land to the knight who will be able to save her from the Sowdane. Rather than a plain sign of submissiveness, this attitude is an indication of strength and independence. Perceval neither asks her nor forces her to surrender. She chooses to refuse the Sowdane's demands and to offer herself to Perceval because she sees in him the values that she wants in her husband. Lufamour is an active and influential female figure. Her wedding with Perceval is decisive for the hero. After he has been made a knight by Arthur, Perceval is now made king thanks to Lufamour. She is the sole responsible for Perceval's royal position, just like Ache flour for Perceval's father.

¹³ The other versions of the story present a different hero. When Peredur's mother wants to give him advice he answers in a rude way: "“Speak, he said, quickly; I will wait for it”" (33). In the *Conte*, Perceval punctuates his mother's speech with expressions such as 'Taisiez, mere' (l. 364), 'Non ai, mere, voir, non ai, non!' (l. 373), 'A mangier [...] me donez!' (l. 455).

The poet also adds a peculiar conclusion to the story. When Perceval left Acheflour, she gave him her ring as a recognition token. When he wants to see her again, she will recognise him thanks to it. Perceval leaves Lufamour to find his mother and is first interrupted by his encounter with the lady of the Black Knight. He met her when he departed for Arthur's court and, as if there was only one road from the forest to the court, Perceval cannot avoid meeting the lady again on his way back. During their first encounter, the lady was asleep in her chamber, and Perceval took food from the hall and a kiss from the lady but also exchanged her ring with his mother's one. He must now recover it and the second encounter with the lady is inevitable. As Putter noted, the ring brings three major 'contributions to the plot'.¹⁴ He omitted its last but not least contribution: an unexpected and unique twist. When Perceval finds the lady tied to a tree, she tells him her story and mentions the powers of her ring. The audience and the hero suddenly learn that the ring made him invincible.¹⁵

For many critics, it suggests that the hero does not evolve.¹⁶ The story, however, points to a different conclusion. Once Perceval has given back the invincibility ring, he does not suddenly become the 'country

¹⁴ Putter mentions the promise that 'mother and son will eventually be reunited', 'the obstacles and diversions that all narratives require', and 'the confusion and potential tragedy that happy endings need to be truly triumphant' because, when Acheflour sees that the giant has her ring, she concludes that Perceval must have been killed. ('Arthurian Romance,' 239)

¹⁵ Chrétien, Wolfram and the Welsh composer all make their hero take a ring from the first lady he meets, but none of these jewels has a magical purpose.

¹⁶ For Eckhardt, in *Sir Perceval*, 'the hero remains a comic rustic from beginning to end', and '[his] behavior remains basically the same despite his formal entrance into the world of chivalry and his assumption of the status of royalty' (205-6). For Busby, 'Perceval's progression, scarcely visible at all, stops with his attaining the status of a wordly knight' ('Chrétien' 599). For Fowler, 'this talismanic ring is used by the poet as part of his "game," teasing the reader with Perceval's string of incredible victories, only to reveal at the end that it was all accomplished by enchantment' ('*Le Conte du Graal*,' 17).

bumpkin' again. He ends his life in the Holy Land, after having won many cities. His death confirms that he is no more in possession of the invincibility ring but still deserves his place as a great knight and a great king. To argue that '[the ring's] function extends beyond the scenes which deal directly with it to provide, as we find out near the end, a governing explanation for the whole'¹⁷ is to deny the entire evolution of the main character. The ring does not show Perceval's non-evolution but is a help to his personal development. It protects him from harm, prevents him from being killed, and allows him to develop his skills in combat. It only works as a protector, and it is Perceval who overthrows his opponents. He is the sole responsible for his abilities to defeat his enemies. The use of the ring as a magic protector is peculiar to *Sir Perceval* because of its powers and of the relationship between the object and its wearer.

The hero is eventually reunited with his mother who does not die but has gone mad.¹⁸ He decides to put on his wild garments instead of his armour to recover her. Rather than a sign that 'his rusticity is not superseded and seems to be his true and essential trait'¹⁹, Perceval's attitude is that of a caring and respectful son. The roles are reversed and Ache flour, who once lived at court and took care of her young son, is now a wild woman. Perceval, the former wild youth who has now become a king, must look after his mother. He brings her back to sanity and offers her protection in the Maydenlande. His attitude shows his evolution in society and argues against the usual opinion that Perceval does not change. The Middle English hero eventually dies on his way to the Holy Land,

¹⁷ Eckhardt, 'Arthurian Comedy,' 214-15.

¹⁸ In the other versions of the story Perceval's mother dies of grief when her son leaves the woods. Chrétien even makes his cruel hero aware of his mother's death but ignoring her.

¹⁹ Eckhardt, 'Arthurian Comedy,' 205.

which brings a conclusion to the story that no other version equals.²⁰ It secures his social status as a king and illustrates his involvement in his knightly and kingly life. It also highlights his down to earth nature and adds realism to the story taking place in a precise and realistic time span and in which death is an ineluctable event even for the hero. His winning of ‘many cites full stronge’ (l. 2282) represents a physical prowess. He accomplishes worldly duties, achieves concrete goals, and his life ends ‘as in real life all careers must, with death’.²¹ The composer created a hero with whom the audience can easily identify.

Reconsidering *Sir Perceval*'s audience

For many critics, *Sir Perceval* is typically a low-class romance. Busby argued that it is a ‘faster moving, no-nonsense sort of romance’, which ‘might suggest a less aristocratic public’ than Chrétien’s *Conte*.²² For him, the differences between the two works are ‘modifications’ by the Middle English poet. They ‘would have been dictated not so much by [his] personal inclinations, but by the demands of [his audience]’, which was ‘quite different’ from Chrétien’s audience.²³ But ‘different’ is no synonym for ‘opposite’, and the Middle English audience is not the contrary of the French aristocratic one. Wurster’s ‘dual procedure’ for describing the English medieval audience comprises an ‘extrinsic’ and an ‘intrinsic’ method.²⁴ Here, the outside causes will include the language in which the

²⁰ Chrétien’s *Conte* is a special case because it is unfinished and thus makes it impossible to know whether the author would have had his hero die or not. *Peredur*’s and *Parzival*’s narratives are complete and do not mention the hero’s death.

²¹ Eckhardt, ‘Arthurian Comedy,’ 215.

²² Busby, ‘Chrétien,’ 603.

²³ Busby, ‘Chrétien,’ 602-3.

²⁴ Julia Wurster, ‘The Audience,’ in *The Alliterative Morte Arthure: A Reassessment of the Poem*, ed. Karl Heinz Goller (D.S. Brewer, 1981), 45. For her, ‘there are two ways of arriving at a more precise answer to the question of the nature of the audience of the Middle English romances. First, the “extrinsic” method requires an investigation into

poem was composed and the ways in which it was transmitted. The internal factors will consist of the narrative contents of the poem and its main themes and goals. Finally, the gender and age of the audience will be given attention.

The development of a mercantile class in the 14th century participated in the renewal of English as an important language and resulted in Middle English romances appealing to a large audience. That French was the language for the aristocracy does not mean that Middle English was understood only by unlearned people or that ‘the French romances are subtler and more sophisticated’ than the Middle English ones.²⁵ For Coleman, the expansion of a large corpus composed in the vernacular was caused by the development of a new public. The urban mercantile class began to make its way in society and the flowering of romances written in English thus reached a broader audience, with a growing interest in the chivalric and courtly French themes. At the same time, ‘the fourteenth century sees the beginnings of court and aristocratic patronage for English poetry’.²⁶ English evolved as a language for literature and ‘the new interest in a specifically English lay piety’ got intertwined with ‘the older attitudes of chivalry and courtly romance’ found in the older French productions.²⁷ Romances were also composed directly in the

the political and regional background and also into the social context of the poems in order to establish their real audience. Second, the “intrinsic” method attempts, by means of a close analysis of the text, to determine the poet's interests, his message, and his intentions, and presumes similar attitudes on the part of the audience. It gives us an idea of the audience the author had in mind when writing his text the so-called “implied readers”.’

²⁵ Ad Putter, ‘Story Line and Story Shape in *Sir Percyvell of Gales* and Chrétien de Troyes's *Conte du Graal*,’ in *Pulp Fictions of Medieval England: Essays in Popular Romance*, ed. Nicola McDonald (Manchester University Press, 2004), 173. See also Derek Pearsall, *Old English and Middle English Poetry* (Routledge, 1977), 91-2.

²⁶ Pearsall, *Old English*, 119.

²⁷ Janet Coleman, *English Literature in History: 1350-1400* (Hutchinson, 1981), 41.

vernacular, borrowing from several elements and traditions. The literature which stemmed from these demands had then multiple functions: ‘those texts written for spiritual edification and social reform, and those written for entertainment’.²⁸ These two traditions could also easily be merged into one work.

It is now commonly argued that orality and literacy evolved together. *Sir Perceval*, as other Middle English romances, shows signs of both oral and written transmission. The structure of the poem and the narrator's use of oral formulas may correspond to purely literary devices, but they may also suggest the existence of storytelling on public occasions. The poem is written in tail rhyme stanzas of sixteen lines each, rhyming *aaabcccbdddbeeeb*. The composer used ‘the device of concatenation’²⁹ in which the words from the last line of a stanza are usually repeated in the first line of the following stanza. Sometimes, this repetition pattern is absent or displaced to the penultimate line when the memorisation was already eased by a dialogue between two characters or a continuing scene. Most often, the words are repeated in the almost exact same way, usually when the two stanzas represent two different temporal or geographical settings. This device eased the work of those who recited the story on public occasions and who needed to know them by heart, but also eased the memorisation for the audience who listened to the story, maybe sometimes bit by bit.³⁰ The economy in the use of characters and the simple chronology also facilitated memorisation.

²⁸ Coleman, *English Literature*, 42.

²⁹ Putter, ‘Arthurian Romance,’ 236.

³⁰ For Putter (‘Story Line,’ 174), the poet of *Sir Perceval* sought ‘to multiply the “footholds” that facilitate retellings and memorisations and so ensure the story’s survival’.

On several occasions, the narrator of *Sir Perceval* intrudes into his story either to make comments about the hero's attitude, to assert his authority, or to address his audience. The poem starts with a direct address to the audience which aims at attracting their attention. As an oral device, used by storytellers to appeal to their public, this piece of extradiegetic discourse became integrated into the written versions of the poem, and in turn memorised by other storytellers who would disseminate the story orally. The narrator also regularly makes sure that readers/listeners follow the narrative, asserts his authority, or raises rhetorical questions. This creates a relationship between the narrator and the audience and aims at keeping them alert. Finally, the poet describes his work as 'my playe' (l. 1123), a lively work designed not only to be read but also to be enacted.

The poem's preservation in the MS Lincoln Thornton indicates that it has been copied from a written source by Robert Thornton. The transmission of romances in written form suggests a public closer to higher classes. The emerging class contributed to the evolution of English as a major language, but also to the dissemination of romances in written form. French, once enjoyed by the Anglo-Norman aristocracy, gradually lost its influence, while 'English was the language of an emerging new literature catering to these urban interests and social classes'.³¹ *Sir Perceval's* composition is commonly attributed to the first half of the 14th century, a period when romances were being composed in English and not only translated from French originals. From storytellers to scribes, from readers to listeners, in public or in private, the poem's audience did not only

³¹ Geraldine Heng, 'The Romance of England: *Richard Coer de Lyon*, Saracens, Jews, and the Politics of Race and Nation,' in *The Postcolonial Middle Ages*, ed. Jeffrey Jerome Cohen (Palgrave, 2000), 157.

include unlearned and lower-class people, but also members of the emerging gentry.

The structure and the themes of the poem point to two different aims: entertainment and education. The structure's simplicity contributes to the entertainment. The chronology is never disturbed and moves from the meeting between the hero's parents to the hero's death. For Putter, the Middle English composer is 'a master of the proairetic code: he is clear about where the story is going and makes sure that we are clear about it too'.³² This simple chronology, the linking of the stanzas, and the conciseness of the story all make the romance easy to understand and memorise, and the audience enjoys a logical sequence of episodes. The narrative contents of the poem then provide many a humorous sequence. As Perceval is being brought up in complete ignorance of the ways of courtesy and chivalry, his innocence leads to many funny misunderstandings, 'and much of the comedy of the poem is a knowing mockery of his naïveté'.³³ As a child, he discovers things of which he was not aware. 'Perceval sees his mother as the source of all knowledge, even on issues relating to the world outside the woodland'³⁴, and thus his ignorance is only countered by what she teaches him. While Perceval lives in the woods with his mother, no funny situation can arise. The humour of the poem can only become apparent when the young and wild hero, dressed in his goatskins and armed with his spear, his rudimentary knowledge, and his self-confidence, suddenly bumps into the world of chivalry. It is precisely the gap between the values of the wilderness and those of the

³² Putter, 'Story Line,' 173.

³³ Yin Liu, 'Clothing, Armour, and Boundaries in *Sir Perceval of Galles*,' *Florilegium* 18, no. 2 (2001): 84.

³⁴ Patricia Rose, 'Acheflour: Wise Woman or Foolish Female?' *Texas Studies in Literature and Language* 46, no. 4 (2004): 458.

court which creates misunderstandings and leads to two types of funny situations: the way in which Perceval names things, and his misplaced behaviour.

From Perceval's coming in the Maydenlande, the audience does not face a funny and innocent young boy anymore, but rather a man capable of great physical prowess. Entertainment shifts from mockery to impressive encounters in which Perceval is always victorious. In England, from the eleventh to the 15th century, tournaments and jousts were highly popular among knights and the rest of the population, either in stories or in real life. These occasions appealed to knights and to men of the social elite, but also to women as fervent admirers. They provided occasions for the gathering of the nobility and the bourgeoisie. The poem contains serious sequences – Perceval's fights and his father's participation in tournaments – which appeal to a more refined audience than has so far been thought.

The educational motif in the poem has been repeatedly discarded by scholars³⁵ mostly because of a comparison with the French *Perceval*. For Chrétien, spirituality is at the heart of the hero's achievements. Through the failed grail quest, the French poet shows the hero's spiritual downfall, his forgetting of God, and then his repentance for the sins that he committed. In *Sir Perceval*, there is no grail quest, no failure, and thus no spiritual downfall. This does not mean that the hero does not progress. His educational path is visible in the fact that both his knowledge and his condition increase.

³⁵ Sian Echard ('Of Parody and Perceval: Middle Welsh and Middle English Manipulations of the Perceval Story,' *Nottingham Medieval Studies XL* (1996): 78) argued that 'Perceval has made little apparent progress in his journey', which parallels Busby ('Chrétien,' 601) when he stated that, in *Sir Perceval*, 'not only is the hero's spiritual progress ignored, but his initiation into knighthood, such an important theme of Chrétien's work, is hardly even hinted at'.

Perceval's mother reminds him of his lack of courteous and chivalric manners before his departure to Arthur's court – 'Lyttill thou can of nurtoure' (l. 397) – but he is skilled in other domains. He knows how to use the spear and he can slay many beasts. Improvement is clearly indicated through the narrator's use of the verb 'lerved' (l. 221). He acquires skills and knowledge as the narrative goes – how to call a spear and a mare, how to recognise God or a knight. Interestingly, it is he himself who is eager to learn. Eckhardt saw Perceval as an 'untrained country bumpkin'³⁶, which he undoubtedly is at the beginning of his life. But to call him a country bumpkin until the end of the story is misleading. The hero encounters a great number of enemies and manages to overthrow them all, and he attains his main goal: being knighted by Arthur. Following his victorious encounter against the Sowdane, Perceval marries lady Lufamour and becomes king of Maydenlande. His progress from the rank of 'country bumpkin' to that of knight and king is undeniable.

The educational motif points to a young audience. As Orme suggested, the romance genre contains 'features likely to attract children and adolescents, as well as their elders'.³⁷ The chronology of *Sir Perceval* highlights the decisive moments of Perceval's life and participates in the educational goal of the story. The hero's exemplary attitudes – following his mother's advice, delivering a helpless lady, taking care of his mother, departing on crusades – are highlighted, easily understood and remembered, and perfectly address young adults, 'those temporarily in a "raw" condition themselves, wanting polish and schooling, who might well

³⁶ Eckhardt, 'Arthurian Comedy', 214.

³⁷ Nicholas Orme, ('Children and Literature in Medieval England,' *Medium Aevum* 68, no. 2 (1999): 230) mentioned the fact that romances 'centred on adventures and (particularly in the case of verse romances) included fast-moving plots, suspense, exotic locations, and (usually) happy or victorious endings.' To these characteristics he added the fact that 'many characters are children or adolescent themselves'.

be drawn to identify with the youthful hero of this romance in his adventures and learning experiences'.³⁸ *Sir Perceval* addresses this young public through the reasonably attainable nature of the hero's achievements. Even though some of his enemies are of an otherworldly nature, they still represent physical entities. Perceval attains his knightly status because he has shown great physical prowess in fight. He is a perfect example of social and moral evolution. The unexpected twist of the invincibility ring could argue against this analysis, but it seems more appropriate to understand it as part of the entertaining scheme of the poet.

It has been commonly argued that the poem mostly targeted a masculine public. For Busby, the poem displays 'a male-oriented society' which 'might suggest a less aristocratic public, possibly with a smaller proportion of women in the audience'.³⁹ But, Gilbert reminds us, 'women formed part of romance audiences at all levels of medieval society [...], from the elite to the lowly'.⁴⁰ The poet emphasises the hero's physical prowess in his fights, which does not necessarily mean that women were excluded from the audience. Vale argued for the participation of women in tournaments in the 13th century.⁴¹ They were the knights' first supporters and admirers. In *Sir Perceval*, peaceful encounters, which Braswell named 'jousts à plaisance' (note to l. 46), are undergone for women. During the poem's first 'justyng' (l. 46), Ache flour is her knight's first spectator and the first character impacted by his exploits, which make her 'blythe' (l. 80).

³⁸ Phillipa Hardman 'Popular Romances and Young Readers,' in *A Companion to Medieval Popular Romance*, ed. Raluca Radulescu and Cory James Rushton (Cambridge: D.S. Brewer, 2009), 151.

³⁹ Busby, 'Chrétien,' 603.

⁴⁰ Jane Gilbert, 'A Theoretical Introduction,' in *The Spirit of Medieval English Popular Romance*, ed. Ad Putter and Jane Gilbert (Routledge, 2000, reprinted 2013), 24.

⁴¹ Juliet Vale, *Edward III and Chivalry: Chivalric Society and its Context 1270-1350* (The Boydell Press, 1982), 13.

The next jousting celebrates Perceval's birth and leaves Ache flour 'full sary' (l. 158) because of her husband's death.

The poet gave major roles to Ache flour and Lufamour – Perceval's mother and wife – which most probably contributed to appeal to women readers and listeners. Battles argued that 'women matter less to English poets than to French poets in that they are made to compete with other agendas and people.'⁴² But here women matter more to the Middle-English poet than to Chrétien. Lufamour's association to matters of empire and possession demonstrates her prominence in Perceval's life and in the story. Ache flour's blood relationship to King Arthur suggests a noble status and a high rank in society. Rather than 'competing with other agendas and people', these two women exist in close relationship to these other agendas and people, to the matters of the court and to political issues.

The poet's treatment of courtly love also differs from the other versions of the narrative. Perceval first encounters a lady in a hall. She is asleep, and even though 'he kyste that swete thyng' (l. 473), his behaviour is far more courteous than Chrétien's Perceval, who 'La baissa, vosist ele o non,/Vint foiz, si con li contes dit' (ll. 672-673). Sometime later, he delivers Lady Lufamour from her oppressor, and subsequently marries her, which makes him the king of Maydenlande. His courtly attitude towards Lufamour cannot be denied, and a feminine audience would probably have noticed it. Rose argues for 'substantial clues in the text suggesting another way of reading it and offering the possibility that the story of *Sir Perceval*

⁴² Dominique Battles, *Cultural Difference and Material Culture in Middle English Romance: Normans and Saxons* (Routledge, 2013), 149.

of Galles may be something more than a simple tale of (male) adventure,⁴³ and concludes by mentioning Achefflour's power on readers.⁴⁴

Sir Perceval and its audience have suffered from a general tendency towards negative judgement and an unfair comparison with Chrétien's *Conte*. By the end of the 20th century, some scholars started to examine the poem in different ways. The 'primitive' and humoristic qualities of the text were used to show that 'the English text is to a considerable degree a parody of conventional romance'⁴⁵ rather than a failed attempt at conforming to the genre. However, even though new interpretations emerged, they still compulsively consider the *Conte*.⁴⁶ The most recent approaches, like those of Liu or Rose, tend to leave aside the absence of the grail quest and to focus on other aspects of the poem which had so far been undervalued. Falling in with these latest studies, the present paper aimed at giving a broader interpretation of the nature and of the audience of *Sir Perceval*. Added to the unlearned and lower-class masculine audience, who received the poem orally on public occasions, the audience is also very likely to have included women and young people. Both these men and women belonged to all levels of society, from the lowest to the gentry and

⁴³ Patricia Rose, 'Achefflour: Wise Woman or Foolish Female?' *Texas Studies in Literature and Language* 46, no. 4 (2004): 456.

⁴⁴ 'Achefflour's courage and vision, far from being foolish or short sighted, may be seen as prophetic and inspirational, encouraging and empowering readers to follow their own dreams, and their own values, in the quest for a better life for themselves, their children, and their communities' in Rose, 'Achefflour,' 470.

⁴⁵ David C. Fowler, '*Le Conte du Graal* and *Sir Perceval of Galles*,' *Comparative Literature Studies* 12, no. 1 (1975): 18.

⁴⁶ These interpretations 'derive from a compulsion to defend the poem itself against the charge that it is crude and unpolished, a feeble imitation of its illustrious relation, the *Conte del Graal* of Chrétien de Troyes,' Liu, 'Clothing,' 80.

to the highest classes, and read the poem in private as much as they listened to it in public.

If popular romances were really stories for peasants we would not be reading them today⁴⁷

⁴⁷ Putter, 'Arthurian Romance,' 249.

Primary sources

Chrétien de Troyes. *Romans; suivi des Chansons; avec, en appendice, Philomena*, edited by Jean-Marie Fritz. Paris, Librairie Générale Française, 1994.

‘The Story of Peredur Son of Efrog.’ Translated by John K. Bollard. In *The Romance of Arthur II*, edited by James J. Wilhelm. Garland Publishing, 1986.

‘Sir Perceval of Galles.’ In *Sir Perceval of Galles and Ywain and Gawain*, edited by Mary Flowers Braswell. Medieval Institute Publications, 1995.

Secondary sources

Ackerman, Robert W. ‘English Rimed and Prose Romances.’ In *Arthurian Literature in the Middle Ages*, edited by Roger Sherman Loomis, 480-519. Oxford Clarendon Press, 1959.

Barber, Richard. *The Knight and Chivalry*. Boydell Press, 1970.

Battles, Dominique. *Cultural Difference and Material Culture in Middle English Romance: Normans and Saxons*. Routledge, 2013.

Brown, Arthur C. L. ‘The Grail and the English “Sir Perceval”.’ *Modern Philology* 16, no. 11 (1919): 553-568.

Busby, Keith. ‘Chrétien de Troyes English’d.’ *Neophilologus* 71 (1987): 596-613.

Carley, James P. ‘England.’ In *Medieval Arthurian Literature: A Guide to Recent Research*, edited by Norris J. Lacy, 1-82. Routledge, 1996.

Coleman, Janet. *English Literature in History: 1350-1400*. Hutchinson, 1981.

Coss, Peter R. 'An Age of Deference.' In *A Social History of England, 1200-1500*, edited by Rosemary Horrox and W. Mark Ormrod, 31-73. Cambridge University Press, 2006.

Echard, Sian. 'Of Parody and Perceval: Middle Welsh and Middle English Manipulations of the Perceval Story.' *Nottingham Medieval Studies XL* (1996): 63-79.

Eckhardt, Caroline D. 'Arthurian Comedy: The Simpleton-Hero in "Sir Perceval of Galles".' *The Chaucer Review* 8, no. 3 (1974): 205-220.

Everett, Dorothy. 'A Characterization of the English Medieval Romance.' *Essays and Studies by Members of the English Association* 15 (1929): 98-121.

Fowler, David C. 'Le Conte du Graal and Sir Perceval of Galles.' *Comparative Literature Studies* 12, no. 1 (1975): 5-20.

Gilbert, Jane. 'A Theoretical Introduction.' In *The Spirit of Medieval English Popular Romance*, edited by Ad Putter and Jane Gilbert, 15-38. Routledge, 2000, repr. 2013.

Groos, Arthur and Lacy J. Norris, eds. *Perceval/Parzival: A Casebook*. Routledge, 2002.

Hardman, Phillipa. 'Popular Romances and Young Readers.' In *A Companion to Medieval Popular Romance*, edited by Raluca Radulescu and Cory James Rushton, 150-164. Cambridge, D.S. Brewer, 2009.

Heng, Geraldine. 'The Romance of England: *Richard Coer de Lyon*, Saracens, Jews, and the Politics of Race and Nation.' In *The Postcolonial Middle Ages*, edited by Jeffrey Jerome Cohen, 135-172. Palgrave, 2000.

Keen, Maurice. *Chivalry*. Yale University Press, 1984.

Knight, Stephen. 'The Social Function of the Middle English Romances.' In *Medieval Literature: Criticism, Ideology and History*, edited by David Aers, 99-122. Harvester Press, 1986.

Larrington, Carolyne. 'L'autorité, la Vérité et la Fiction dans les Traductions Moyen-Anglaises du *Chevalier au Lion* et du *Conte du Graal*.' In *Fictions de Vérité dans les Réécritures Européennes des Romans de Chrétien de Troyes*, études réunies par Annie Combes, 173-187. Paris: Classiques Garnier, 2012.

Liu, Yin. 'Clothing, Armour, and Boundaries in *Sir Perceval of Galles*.' *Florilegium* 18, no. 2 (2001): 79-92.

Lloyd-Morgan, Ceridwen. 'Migrating Narratives: *Peredur*, *Owain*, and *Geraint*.' In *A Companion to Arthurian Literature*, edited by Helen Fulton, 128-142. Blackwell Publishing, 2009.

---. 'Narrative Structure in *Peredur*.' *Zeitschrift für Celtische Philologie* 38, no. 1 (1981): 187-231.

Orme, Nicholas. 'Children and Literature in Medieval England.' *Medium Aevum* 68, no. 2 (1999): 218-246.

Pearsall, Derek. 'The Development of Middle English Romance.' *Mediaeval Studies* 27, no. 1 (1965): 91-116.

---. *Old English and Middle English Poetry*. Routledge, 1977.

Perkins, Nicholas. 'Introduction: The Materiality of Medieval Romance and *The Erle of Tolous*.' In *Medieval Romance and Material Culture*, edited by Nicholas Perkins, 1-22. Cambridge, D.S. Brewer, 2015.

Putter, Ad. 'Arthurian Romance in English Popular Tradition: *Sir Percyvell of Gales, Sir Cleges, and Sir Launfal*.' In *A Companion to Arthurian Literature*, edited by Helen Fulton, 235-251. Blackwell Publishing, 2009.

---. 'Story Line and Story Shape in *Sir Percyvell of Gales* and Chrétien de Troyes's *Conte du Graal*.' In *Pulp Fictions of Medieval England: Essays in Popular Romance*, edited by Nicola McDonald, 171-196. Manchester University Press, 2004.

Radulescu, Raluca L. '*Sir Percyvell of Galles*: A Quest for Values.' In *Handbook of Arthurian Romance: King Arthur's Court in Medieval European Literature*, edited by Leah Tether and Johnny McFadyen, 389-402. De Gruyter, 2017.

Rose, Patricia. 'Acheflour: Wise Woman or Foolish Female?' *Texas Studies in Literature and Language* 46, no. 4 (2004): 452-472.

Saunders, Corinne. *Magic and the Supernatural in Medieval English Romance*. Cambridge, D.S. Brewer, 2010.

Springer, Otto. 'Wolfram's *Parzival*.' In *Arthurian Literature in the Middle Ages*, edited by Roger Sherman Loomis, 218-250. Oxford Clarendon Press, 1959.

Vale, Juliet. *Edward III and Chivalry: Chivalric Society and its Context 1270-1350*. The Boydell Press, 1982.

Wurster, Julia. 'The Audience.' In *The Alliterative Morte Arthure: A Reassessment of the Poem*, edited by Karl Heinz Goller, 44-56. D. S. Brewer, 1981.

Stephen MORRISON
CESCM, Poitiers

**Jacob's Well:
A New Departure in English Vernacular Preaching?**

Jacob's Well (hereafter *JW*) is a long, mid-fifteenth century prose text, largely concerned with questions of pastoral care, extant in one manuscript (Salisbury Cathedral 103), divided into ninety-five chapters (*capitula*). Helen Spencer summarizes the content of these chapters as follows: 'the general sentence, tithe-payment, the prohibited degrees of kindred and affinity, penance, the sins, senses, virtues, vices, and good works, the creed, sacraments, precepts, commandments, works of mercy, Ave, and Lord's Prayer.'⁴⁸ (I shall return to one or two of these topics towards the end of the paper). It is generally reckoned to be a sermon collection, that is, one made up of 'discourse(s), usually delivered from a pulpit and based on a text of scripture, for the purpose of giving religious instruction or exhortation (*OED*, s.v. 'sermon', sense 2b). It would, if this description could be said to fit, possibly join the ranks of John Mirk's *Festial*, the orthodox sermons in the Bodleian Library e Musaeo 180 set, and others, some of which remain unedited. Like some of these other collections, *JW* exhibits features which would seem to make the description of, say, 'sermons to be preached before the faithful', safe. However, it is incontestable that it also possesses certain characteristics which make this

⁴⁸Helen Leith Spencer, *English Preaching in the Late Middle Ages* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 214-15.

description problematical, perhaps misleading. A shorthand version of my title would then be : was *JW* ‘preached in the way just indicated, or not’ ? What follows is a provisional assessment based on current work which will lead to a new edition of the whole work.⁴⁹

Arthur Brandeis, the first to edit a part of *JW* (he published the first fifty chapters in 1900), speaks, in his brief but useful Introduction, of these chapters as ‘sermons’, but he also avails himself of the term ‘treatise’ (an idea to which I shall return).⁵⁰ G. R. Owst, in his two influential volumes, 1926 and 1933, quarried *JW* for the existence of anti-Lollard sentiment, which is certainly present, without ever hinting that oral delivery should be called into question.⁵¹ Clinton Atchely, the editor of the remainder of the work (chapters 51 to 95 in a diplomatic edition, a University of Washington dissertation, 1989), asserts that *JW*’s oral identity ‘seems beyond serious question’, but adds that the manuscript ‘may have entered into private possession to function as something other than a preaching text’.⁵² Veronica O’Mara and Suzanne Paul, compilers of the indispensable *Repertorium* (2007), treat *JW* in the same way as they treat other sermon collections, some of which were very probably preached before congregations, devout or otherwise.⁵³ The doubt that hangs over the form and function of the text

⁴⁹This new edition was recently commissioned by the Early English Text Society (EETS). It is hoped that it will be complete by 2024.

⁵⁰Arthur Brandeis, ed., *Jacob's Well: An English Treatise on the Cleansing of Man's Conscience*, EETS os 115 (London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1900), vii-viii.

⁵¹Gerald R. Owst, *Preaching in Medieval England* (Cambridge: University Press, 1926) and *Literature and Pulpit in Medieval England* (Cambridge: University Press, 1933, repr Oxford: Blackwell, 1961), *passim*.

⁵²Clinton Atchely, *The Wose of Jacob's Well: Text and Context*, unpublished University of Washington dissertation (1998), 46, though the point is not extensively argued. His dissertation was never published.

⁵³Veronica O’Mara and Suzanne Paul, *A Repertorium of Middle English Prose Sermons*, 4 vols, Sermo 1 (Turnhout: Brepols, 2007).

has recently been given eloquent expression by Helen Leith Spencer in her *English Preaching* (1993) and later publications.⁵⁴

What are the features of *JW* which lead commentators to impart a traditional rôle to the collection? First, one may point to the opening address to a supposed congregation. Reference is made (though only very occasionally) to *Sires*, suggesting a male assembly, perhaps of priests (or future priests), or important members of the local lay community. Mention is also made, though, again, sparingly, of *freendys*, which would allow us to imagine a mixed, male / female public. Second, it is important to note the frequent closing formula, very often phrased as ‘*Ad nos perducatur, etc*’ or, simply, ‘*etc*’ which, according to the Brepols *Library of Latin Texts* was a favourite of Caesarius of Arles (6th century), though I have come across no evidence to indicate that his extensive preaching output was drawn upon by the *JW* compiler or compilers.⁵⁵ Another possible consideration is the presence of questions formulated by the writer (I shall refer to him as the ‘writer’) to the putative congregation, a device which allows him to supply his ready-made answer. This is a conspicuous device used by the writers of some of the so-called Ross sermons,⁵⁶ and it has been argued by Holly Johnson in her Chapel Hill dissertation (2003) that such a tactic is redolent of oral delivery.⁵⁷

One should also draw attention to the comments which open very many of the chapters and which link what has previously been expounded to what is, on the day in question, to come by way of instruction and edification.

⁵⁴Spencer, *English Preaching* and, for example 'Middle English Sermons' in Kienzle, Beverly, *The Sermon*, Typologie des sources du Moyen Âge occidental 81-83 (Turnhout: Brepols, 2000), 596-660, 609.

⁵⁵The Library of Latin Texts is indispensable, though it is a subscription resource.

⁵⁶Woodburn O. Ross, ed., *Middle English Sermons*, EETS 209 (1940), xx.

⁵⁷Holly Johnson, *Preaching the Passion: Good Friday Sermons in Late Medieval England*, University of Chapel Hill (2001).

For example : *The o\$er day I told £ow of \$e wose of gloteny in fyve fote of brede* (breadth) ; *now schal I telle £ow where \$is wose of glotonye begynnyth and waxit*⁵⁸.

It is this compositional practice, rather than the direct opening address to *Sires* or *Freendys*, which links the ninety-five chapters together and which serves, in part, to bind the chapters into a unified work. The allegory of the well, the ooze, the pure water, etc, is sustained throughout. In addition, there is a small number of references to activities which are said to have happened *in (\$is) cherche*. Thus, in chapter thirty-six, at the end of an exemplum urging the exercise of individual prayer in the fight against temptation (instead of relying on the intercessions of others), one reads : *Therefore, \$ou \$at syttest styлле here in cherch, vnoccupied & thynkest on \$i muk & o\$er ydelnes..., how thynkest \$ou to be sauyd wyth o\$er mens prayere ?*

This is followed, in the same chapter, by the much better known exemplum of the devil who recorded the *iangelynges* and vain speech of the congregation on a piece of parchment which he had to stretch with his teeth in order to accommodate the torrents of such frivolous verbiage. In so doing, he struck his head against the wall. The writer comments : *I trowe \$e feend hath nede to drawe lengere and braddere his rolle here ; for it is ellys to lytel to wryten on alle \$e talys tolde in \$is cherch.*⁵⁹ Though such remarks are rare, their testimony should not, perhaps, be discounted too easily.

Finally, it has often been argued that the inclusion of exempla, and there is an abundance of them in *JW*, taken from Arnold of Liège, points to

⁵⁸Brandeis, *Jacob's Well*, 147

⁵⁹Brandeis, *Jacob's Well*, 231, 232 (both quotations).

preaching activity in the usually accepted sense of this term.⁶⁰ I shall, if space permits, return to this point.

Against these observations are others which may lead one to cast doubt on the traditional interpretation that, in this case, we have a body of texts *de diversis materiis predicabilibus*, in the words of Stephen of Bourbon.⁶¹ In some important respects, *JW* does not conform to the structure, organization and presentation of other sermon collections which, whether preached or not, conform to the definition proposed by the *OED*, and quoted above: 'based upon a text of scripture'. Mention has already been made of Mirk's *Festial*, although whether this very popular sermon set was ever preached has also been questioned quite recently, even though its *de tempore* pieces are scripture-based.⁶² In view of its presumed rôle in combating heresy (very much on the rise in the late fourteenth century, the presumed date of its composition), it is perhaps safer to assume oral delivery.

However, first in the line of opposition to this traditional view of *JW* is the fact that not one of the ninety-five chapters is based on a liturgical reading or, more properly, a reading which is linked to a liturgical occasion. A liturgical setting for the whole of the work has been plausibly suggested

⁶⁰On the exempla see Joan Young Gregg, 'The Exempla of *Jacob's Well*: A Study in the Transmission of Medieval Sermon Stories,' *Traditio* 33 (1977): 359-80.

⁶¹ See Jacques Berlioz, J. L. Eichenlaub, eds., *Tractatus de diversis materiis predicabilibus*, CCCM 124 (Turnhout: Brepols, 2002).

⁶²Mirk himself uses the term 'tretis' to describe his work, underlining just how difficult it is to hit upon a definition which will distinguish the two concepts: 'treatise' and 'sermon'. Other important collections which may enter into this category include the *Filius Matris* and the content of Longleat House MS 4. on the *Festial* see now Susan Powell, ed., *John Mirk's Festial*, 2 vols, EETS 334, 335 (Oxford: Oxford University Press, 2009, 2011).

by Leo Carruthers.⁶³ Nevertheless, one looks in vain for the sustained selection and exposition of a biblical text, a recognized liturgical reading (like the Temptation in the Desert from Matthew's gospel for the first Sunday in Lent, to take an obvious example), either according to the so-called 'homiletic' method of verse by verse exegesis, or by the generally later moral discourse which takes its cue from a biblical verse, without seeking to expound it, but one which nevertheless derives its impetus from that verse.⁶⁴ There are very many quotations from, and allusions to, the bible in *JW*, but none fits into this category. Even when the writer has the opportunity of evoking the gospel story of Jacob's well (John 4 : 5-26), he makes no attempt at exposition, simply because it would not have served his *modus operandi* : elementary pastoral instruction.

Further, the opening addresses, to which mention has already been made, are few and far between. There is very little sense of an individual addressing a congregation. To match Mirk's *Good men and wommen*, of frequent occurrence, there is no equivalent. The compilers of the Bodleian e Musaeo 180 sermons pepper their discourses with references to *Frendis* throughout ; its function is not confined to an introductory greeting.⁶⁵ Occasionally, the same writers' comments establish a real *rapport* between preacher and congregation. Consider the sowers in the parable of the sower (Matthew 13 : 24-30), who are to be interpreted as: *prestis and prelatis, and specyally soche as hathe cure and charge of cristen sowlys, as I, thowfe I be vnworthi a servaunt and mynyster betwene God and £owre sowlys*. Or again, on the necessity of receiving communion worthily : *And \$erfore I*

⁶³ Leo Carruthers, 'The Liturgical Setting of *Jacob's Well*,' *English Language Notes* 24.4 (1987): 12-24.

⁶⁴ There are only two notable exceptions to this observation: the treatments of the *Ave Maria* and the *Pater Noster*, chapters 91-94, both unpublished.

⁶⁵ See Stephen Morrison, ed., *A Late Fifteenth-Century Dominical Sermon Cycle*, 2 vols, EETS 337, 338 (Oxford: Oxford University Press, 2012), sermon 13 / 57-60.

requere low, by \$e vertu of myne office \$at I haue bytwene God and lowre sowlys, \$at none of low presume to take vpon hym for to resceyve \$is precius Lorde in forme of brede but if he be in perfitt love and charite⁶⁶.

The writer or writers of *JW* do not manifest themselves in such ways.

And then there is the physical arrangement of the manuscript, its mise-en-page. Each chapter has been presented in a form which, it has been argued (but not directly in relation to *JW*), would favour oral delivery : running heads, the ubiquitous numerical and alphabetical divisions in the texts, a detailed subject index to the whole work.⁶⁷ All of these are clearly visible (except where cropping has resulted in the loss of marginal material), but they all post-date the writing of the manuscript. Such ‘aids to delivery’ may have been in the mind of the scribe who worked over the original redaction, but they cast little light on the intentions of the scribe (one hand throughout) responsible for the copying of Salisbury 103.

There is, finally, the much larger question of what is preachable and what is not. The present context is not one in which a satisfactory answer to this question can be given, but it has to be said that much of *JW* appears to have been conceived, not as a source for preachable matter (in the form in which it is now preserved in Salisbury 103), but as a reference text for those who may (or may not) have wished to construct their own sermons.

There is much sound pastoral instruction in *JW* which may lull one into thinking that it was suitable matter for pulpit oratory, but which may, on reflexion, resist such an apparently obvious conclusion. One may draw attention – and I am not the first -- to chapter three of the work, the first of the chapters given over to the presentation and exposition of the *Grete Curse*, that announcement of conditions leading to excommunication which

⁶⁶ Morrison, *Dominical Sermon Cycle*, sermon 29 / 46-49.

⁶⁷ See, for example, Morrison, *Dominical Sermon Cycle*, i. li-lii.

was to be pronounced, in churches, at least four times a year (the periodicity varies from text to text).⁶⁸

This chapter is not a sermon, in the sense in which that term is generally understood. It is a version, a very full one, of a legal text accompanied by no fewer than twenty-one references to the various *constitutiones* in episcopal registers, none of which is quoted at all. Only the person with access to these episcopal directives would, it seems, have been able to benefit from this very scrupulous legal presentation.

Again, in chapter six, we are given a very thorough account of how tithes are properly to be paid, and how false tithing (that is, cheating), should be shunned. References to Canon Law are numerous – I count twelve – though, again, no text is quoted. Who was to benefit from such a presentation? A false tither, certainly, but he or she would be the last to look for ecclesiastical prohibition in the quantity and detail given here. ⁶⁹ Again, this is pastoral care, certainly, but it seems very ill-suited to a church congregation with no recourse to the texts of Canon Law, no possibility of taking notes, very little capacity of committing to memory that which is not made explicit.

In conclusion, I submit that the question of my title must remain open for the present, until further work is done. But, *at present*, I would be inclined to say that if *JW* was in some form preached to the faithful (or not so faithful), its function in its fifteenth-century context, was not in any way confined to that noble but limiting goal. The question of the relationship between oral (and aural) reception, on the one hand, and private reading,

⁶⁸Brandeis, *Jacob's Well*, 13-23. Many versions of the *sentens of \$e gret curs*, the *Magna sententia Excommunicationis*, are listed by R. E. Lewis, N. F. Blake and A. S. G. Edwards, *Index of Printed Middle English Prose* (New York and London: Garland, 1985), 44-46. As the editors point out, this text was recited in churches three or four times a year, but it is hard to see how it could be considered as a sermon.

⁶⁹ Brandeis, *Jacob's Well*, 37-38.

on the other, must be borne in mind in this, and indeed in other, literary contexts.

Céline SAVATIER-LAHONDES

Université Clermont-Auvergne

IHRIM Clermont (UMR 5317)

**The severed head: resurgences of a Celtic cultural trait
in medieval texts and in Shakespeare**

The topic of the severed head, if not particularly rejoicing, is an interesting feature that deserves close attention as one of the very few links between archaeology and literature, as Miranda Jane Green stated.⁷⁰ As such, this research implies the consideration of archaeological and anthropological data, to be considered as ‘texts’ to be read with. Therefore, the intertext is intended in a wider way than it usually is in intertextual studies, which includes literary elements only. In his definition of intertextuality, Gérard Genette considers: “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, [...] la présence d’un texte dans l’autre” [a relationship of co-presence between two texts or among several texts: that is to say eidetically and typically [...] the actual presence of one text within another], under the form of a visible quotation or a mere allusion.⁷¹ We argue that within a literary text, the presence of a trait that is also illustrated in archaeological and / or

⁷⁰ Miranda Jane Green, *Celtic Myths* (London: British Museum Press, 1993), 9.

⁷¹ Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré* (Paris: Éd. du Seuil, 1992), 8. Trans. Channa Newman, Claude Doubinsky (Lincoln: University of Nebraska Press 1997), 2.

anthropological findings opens the way to an enriching interdisciplinary intertextual interpretation.

In his approach, Claude Sterckx,⁷² a specialist of Celtic studies, investigated the Classics, archaeology and anthropology in order to define the extent and the functional characteristics of the severed head practice. He drew conclusions from his study of populations all over the world, who still practiced the ritual until not so long ago (he does not mention religious fanatics today, which is another proposition). The tendency to generalize the meaning and function of the practice to different peoples and cultures can be opposed to Sterckx as an extrapolation; yet, his methodology remains convincing in so far as indirect ways favour new perspectives of interpretation. Although the observation of contemporary cultures cannot provide satisfactory evidence of a long lost characteristic in Celtic cultures, it makes the practice of taking heads more pregnant to us and more informative.

As Julia Kristeva writes, the practice of the severed head harks back to prehistoric times: “Le culte des crânes apparaît dès les débuts de l’humanité, puisque la décapitation *post-mortem* est déjà attestée chez les anthropiens du paléolithique inférieur (2 millions d’années à 100 000 ans av. J.C)”⁷³ [The cult of skulls appears at the very beginning of humankind, since *post-mortem* beheading is already attested among Lower Paleolithic Anthropians (2 million to 100 000 years B.C.)].⁷⁴

It did exist in Indo-European societies and in fact almost all over the planet, and for what interests us, it was prevalent in Celtic cultures both in the British Isles and on the continent of Europe. This feature was highly

⁷² Claude Sterckx. *Les Mutilations Des Ennemis Chez Les Celtes Préchrétiens: La Tête, Les Seins, Le Graal* (Paris: Harmattan, 2005).

⁷³ Julia Kristeva, *Visions Capitales: Arts et Rituels de la Décapitation*. (Paris: Fayard La Martinière, 2013), 15.

⁷⁴ Unless otherwise indicated translations into English are my own.

represented in Arthurian medieval romance and in Irish and Welsh narratives. It was also an Early Modern practice that comes to the fore in some of Shakespeare's plays, thereby attracting attention on the evolution of the motif in literary representations over time.

The study covers a wide spectrum of time and genres, offers different types of resources⁷⁵, literary and archaeological, and allows making visible a cultural thread of transmission that is not necessarily linear, with one single point of origin or 'source', but that is rather 'rhizomatic', in Deleuze and Guattari's term.⁷⁶ The image of the rhizome implies that there may be resurgences at different points in time, in any place, of any form and with no hierarchical order. The theory we would like to expose is that the feature of the severed head was so prominent in Ancient culture that it remained a consistent motif that resurfaced in narratives in the Middle Ages and in the Early Modern time, with an evolution of its characteristics according to the period of its renaissance.

After exposing the main characteristics of the ancient beheading practice, the paper offers to explore the resurgences of this cultural trait in a selection of extracts from Irish narratives dealing with Cúchulain and

⁷⁵ In his essay entitled "Inside the Elephant's Graveyard: revising Geoffrey Bullough's *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*", John Drakakis advocates the use of the term 'resource' instead of 'source': "the term 'source' with its hierarchical, and theological implications, is now wholly unsuited. The sheer scope of the material to which Shakespeare would have had access, and the circumstances in which he utilized it, indicate firmly that terms like 'source' and 'authority' lean too firmly in one direction, and that a term such as 'resource' is much more suited to describe the variety that inheres in this important aspect of Shakespeare's complex processes of composition". John Drakakis, "Inside the Elephant's Graveyard: Revising Geoffrey Bullough's *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*", in *Shakespeare and Authority: Citations, Conceptions and Constructions*, ed. Katie Halsey and Angus Vine (London: Palgrave Macmillan, 2018), 75.

⁷⁶ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Rhizome: Introduction*, (Paris, Editions de Minuit: 1976), or *A thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, tr. Brian Massumi, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

Conall Cearnach,⁷⁷ the Welsh Mabinogi of *Branwen, Daughter of Llir, Lybeaus Desconus*⁷⁸ and *Sir Gawain and the Green Knight*,⁷⁹ to finish with Shakespearean prolongations of the motif in *Macbeth*⁸⁰ and *Cymbeline*.⁸¹

CHARACTERISTICS OF THE PRACTICE OF THE SEVERED HEAD

Extent of the practice in Celtic Cultures

Attested by the Classics and Archaeology

In “La tête coupée, symbole de mise à mort suprême en Gaule méridionale ? Des textes anciens aux données de l’archéologie”⁸² [“The severed head, a symbol of supreme death in Meridional Gaul? From ancient texts to archaeological data”], Bernard Dedet refers to beheading practice occurrences in the Classics. For example, Diodorus Siculus and Strabo recount Poseidonius of Apamea’s testimony after his journey in the South of Gaul towards the end of the 2nd century BC. This is what Diodorus wrote:

When at any time they cut off their enemies’ heads, they hang them about their horses’ necks. They deliver their spoils to the servants, all besmeared with blood, to be carried before them in triumph, they themselves in the meantime singing a triumphant paean. And as the chief of their spoils, they fasten those they have killed, over the doors of their houses, as if they were so many wild beasts taken in hunting. The heads of their enemies that were the chiefest persons of quality, they

⁷⁷ *Sceala muice Mhic Dathó (The Tale of Mac Da Tho’s Pig)*.

⁷⁸ Eve Salisbury and James Weldon, eds. *Lybeaus Desconus*, (Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2013).

⁷⁹ Keith Harrison and Helen Cooper, eds. *Sir Gawain and the Green Knight*, (Oxford ; New York: Oxford University Press, 2008).

⁸⁰ William Shakespeare, *Macbeth*, ed. Sandra Clark and Pamela Mason (London: Bloomsbury, 2015).

⁸¹ William Shakespeare, *Cymbeline*, ed. Valerie Wayne (London, UK ; New York, NY, USA: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017).

⁸² Bernard Dedet, “La tête coupée, symbole de mise à mort suprême en Gaule méridionale ? Des textes anciens aux données de l’archéologie”, *Documents d’archéologie méridionale Protohistoire du Sud de la France* 34 (2011): 281-89.

carefully deposit in chests, embalming them with the oil of cedars, and shewing them to strangers, glory and boast how that some of their ancestors, theirs fathers, or themselves, (though great sums of money have been offered for them), yet they refused to accept them. Some glory so much on this account, that they refuse to take for one of these heads its weight in gold.⁸³

In *Roman History*, Livy describes general Postumius's fatal end when he was killed with his two legions in a battle against the Boians in 215 BC:

Spoils taken from his body and the severed head of the general were carried in triumph by the Boians to the temple which is most revered in their land. Then after cleaning the head they adorned the skull with gold according to their custom. And it served them as a sacred vessel from which to pour libations at festivals and at the same time as a drinking cup for the priests and keepers of the temple.⁸⁴

According to these two descriptions, the head was that of an enemy, taken as a token of victory to be held in triumph. Livy is the only one to connect the further display of the heads to a sacred value (Postumius's head is carried "to the temple which is most revered", which is absent from other Classical accounts). As Dedet observes, information coming from the Classics states that the heads were all taken from the corpses of male enemies (no mention being made of females) and the beheading was not the cause of death, since the heads were taken after. Then, the rank of the victim was important; there was a question of prestige attached to the heads which could be displayed either in private homes or in public places, and in some accounts the skulls could be used as drinking cups. The practice is

⁸³ Diodorus, *Historical Library*, Book V, trans. Booth (London: J. Davis, Military Chronicle Office, 1814), 315.

⁸⁴ Livy, *Roman History*, Book XXIII, 24, trans. Gardner Moore (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1940), 83.

said to have also existed in other peoples' traditions (Scythes and Taures in Crimea) from about the 5th century BC.⁸⁵

Dedet and Sterckx both attest to the ambit of the Celtic custom of taking heads much as Green who states: "head-hunting formed part of the cultic tradition of certain Celts".⁸⁶ Regarding this matter, archeological research corroborates most of the information noted in the Classics 2011.⁸⁷ From an archaeological point of view, the sites of the Cailar, Ribemont, Entremont, Roquepertuse, or *Glanum* provide precise information on the tradition of the severed head in Gaul, and in Western Britain, heads displayed on wooden poles were discovered on the site of the hill fort of Bredon Hill.⁸⁸ According to Dedet, the oppidum of Entremont is probably the most complete site: pillars and lintels are carved and engraved with severed heads and some architectural elements have holes in which skulls could be displayed. A horseman has a severed head attached to his horse's neck, and several statues of cross-legged seated men bear severed heads between their thighs. This last feature is of importance in the study of Celtic texts as we shall see.

In Celtic Epic texts

Kristeva cites archeologist François Salviat who refers to Welsh and Irish epics that read as: "a true 'literature of decapitation' and even if this literary tradition only appears at the 11th century, it relates anterior customs attested by the oral tradition of the fourth century".⁸⁹ As an example showing the presence of the motif in Irish epic literature, the *Scéla*

⁸⁵ Dedet, "La tête coupée", 282.

⁸⁶ Miranda Jane Green, *Celtic Myths*, 71.

⁸⁷ Dedet, *ibid.*, 283-87. Vanceslas Kruta, *Les Celtes: histoire et dictionnaire des origines à la romanisation et au christianisme* (Paris: Laffont, 2000), 839.

⁸⁸ Stephen Allen, *Celtic Warrior: 300 BC - AD* (Oxford: Osprey, 2004), 51.

⁸⁹ Kristeva, *Visions capitales*, 27.

Conchobair Maic Nessa describes King Conchobair's dwelling-house, divided into three 'branches' (halls), among which the Red Branch where heads and bodies are kept :

Beautiful indeed was the abode. Three houses had Conchobar, to wit, the Cróeb-ruad and the Téite Brecc and the Red Branch. In the Red Branch used to be the heads and the spoils. In the Cróeb-ruad were the kings – that is, it was strong (?) for the kings. In the Téite Brecc, then, were the spears and the shields and the swords [...]⁹⁰

The spatial reference (an entire hall) helps provide an estimation of the amount of heads that can be stored in this royal house, thus proving the extent either of the practice or of its consideration in literary representation. Kristeva adds that these epics belonging to the Northern Celtic tradition corroborate the Greek and Roman historians' writings relative to the Southern Celtic regions.⁹¹ Judging from the numerous descriptions of the practice both in ancient authors and in archaeological data, we can reasonably accept a widespread custom in Southern and Northern Celtic cultures concerning decapitation rituals, and therefore tend to a form of standardization among Celtic cultures.

⁹⁰ Whitley Stokes, "Tidings of Conchobar Mac Nessa", *Ériu* 4 (1908-1910): 27. The French translation by Le Roux and Guyonvarc'h given below is valuable because the terms they use distinguish between 'Branche Rouge' and 'Branche Sanglante' when Stokes uses the Gaelic Cróeb-ruad, literally meaning 'red-branched' for the first and the English 'Red Branch' for the last, which levels the difference offered in the Irish Gaelic version. The Irish has three different terms, respectively 'Chroebrúad', 'Téite Brecc' and 'Chroidberg', in Stokes 1908-1910:26, MS *Book of Leinster* folio 106b40 in <http://publish.ucc.ie/celt/document/G800011B>.

La demeure était très belle en vérité. Conchobar avait trois maisons, c'est-à-dire la Branche Rouge et la Maison Bariolée, et la Branche Sanglante. C'est dans la Branche Sanglante qu'étaient les têtes et les dépouilles. C'est dans la Branche Rouge cependant qu'étaient les rois, c'est-à-dire qu'elle était rouge de rois. C'est dans la Maison Bariolée qu'étaient les lances, les boucliers et les épées. *Scéla Conchobair Maic Nessa*, or *Nouvelles de Conchobar, fils de Ness*, Whitley Stokes ed., *Eriu* 4 (1908): 8-33. Trans. Françoise Le Roux, Christian Guyonvarc'h, *Ogam 11*, (1959):56-65. Cited in Françoise Le Roux, Christian Guyonvarc'h, *La Société celtique* (1991), 88.

⁹¹ Kristeva, *Visions Capitales*, 27.

Yet, the question remains as to why the cult of the human head was in such extensive use. Several hypotheses have been put forward.

Functions

Far from being only a warlike technique that enables the perpetrator to acquire social prestige through complete domination over the enemy, it appears to bear a strong spiritual meaning linked to fertility, as Sterckx argues:

Si le désir tout temporel de gagner du prestige social ne peut être nié – il est au contraire largement attesté –, il ne paraît pas possible d’y réduire les motivations ou d’y voir le moteur principal.

Tous les témoignages indiquent en fait que les ressorts essentiels de l’affaire sont d’une part la croyance que la décapitation des ennemis, couplée à certains rites spécifiques inflige une mort superlative excluant toutes représailles, d’autres part, surtout, qu’elle permet un transfert de la puissance vitale des victimes soit au meurtrier, soit pour une fertilisation générale de la communauté.

[If the very temporal desire to acquire social prestige cannot be denied – on the contrary it is largely attested – it does not seem possible to reduce the main motivations to it or to see it as the main motive. In fact, all testimonies indicate that the essential stimuli in this story are on the one hand the belief that beheading enemies, together with certain specific ritual inflicting a superlative death, exclude all forms of reprisals, and on the other hand, above all, that it allows the transfer of the victims’ vital power either to the murderer, or for a general fertilization of the community]⁹²

The prestige of keeping a human head was linked to fertility, which shows a conception of the procreation process that escapes the obviousness of our modern knowledge. Sterckx refers to the way the secretion of sperm

⁹² Sterckx, *Mutilations*, 106.

was explained in ancient times, by the Greeks especially, but also by much of the Indo-European peoples:

Or, à ces époques, le sperme n'était pas connu comme une sécrétion des testicules : il était en fait conçu comme le liquide 'cérébro-spinal' dont la tête était naturellement le réservoir, et la colonne vertébrale le canal de transmission au phallus.

[However, in those times, sperm was not known as a secretion from the testicles: it was in fact conceived of as the 'cerebrospinal' liquid whose natural reservoir was the head and the spinal column the canal of transmission to the phallus]⁹³

Kristeva's psychoanalytical approach, in an essay written for an art exhibition devoted to the severed head practice, details the process of assimilation between head and phallus:

L'intense proprioception de la tête dressée dans la station debout, assimilée à l'excitation pénienne dans l'érection, ne pouvait que valoriser l'organe capital. Il devenait indispensable de se l'approprier : à la fois oralement, par la pulsion primaire de dévoration, et de manière artisanale, par la décoration des têtes sacrifiées devenues ainsi prototypes de l'art intimiste.

[The intense proprioception of the head erected in standing position, assimilated to penile excitation during erection, could not but ascribe value to the capital organ. It became indispensable to appropriate it: both orally, through primal devouring compulsion, and in an artisanal way, through the decoration of sacrificed heads, which thus became prototypes of intimist art]⁹⁴

Hence the power attributed to the head. Separating it from the body equates to definitely eliminating any possible renaissance of the enemy in this or the other world and taking it enables the perpetrators to captivate and retain the vital essence contained in the head, either for themselves or

⁹³ *ibid.*, 107.

⁹⁴ Kristeva, *Visions Capitales*, 17.

for their community. This feature is visible in the narration of the Irish warlike hero Conall Cearnach's death. When he dies, his enemies take his head and bring it back to Connaught as a trophy; but a prophecy says that one day his own people will recover Conall's head and will find a new vigour by drinking milk from it.⁹⁵ The hero's head is beneficial to the community and milk is associated with sperm.

Sterckx adds that the knee was considered as another reservoir for the production of sperm, and the hollow femur bone another canal of transmission to the phallus. Hence the interesting correlation with Conall Cearnach in the *Sceala muice Mhic Dathó (The Tale of Mac Da Tho's Pig)* saying that since the first day he took arms he did not spend one night without sleeping with a Conachtman's head under his knee.⁹⁶ Sleeping with a head under the knee appears as meaningless unless we understand the process of transmission of vital energy from the severed head to the knee, both potential sperm supplies according to ancient knowledge.

Furthermore, the practice apparently had an apotropaic function, a magic function. The head was understood as magic object intended to turn away evil influences, as will be exemplified in our evocation of the *Mabinogi of Branwen*. The severed head practice was also part of the initiation of the youth as is to be read about Cúchulainn, the major figure of Irish heroic traditions and also in Arthurian initiatory tales.

MEDIEVAL NARRATIVES

Initiation of the youths: Cúchulainn, Conall Cearnach and Lybeaus Desconus

⁹⁵ Dedet, "La tête coupée", 284. Sterckx, *Mutilations des Enemis*, 121.

⁹⁶ Sterckx, *Mutilations*, 35-36.

Cúchulainn's career is an uninterrupted succession of warlike deeds and heads taken to the enemy, from the age of seven onwards. This initiation also concerns Conall Cearnach. The latter had taken the habit of beheading an enemy since his youth, each time he passed through the province of Connaught: "Depuis sa jeunesse, et aussi longtemps qu'il pu tenir un javelot, il ne passa jamais en Connaught sans y couper la tête d'un Connachtien" [Since his youth, and as long as he could hold a javelin, he never passed in Connaught without taking the head of a Connachtian].⁹⁷ This sounds like a regular training ritual.

In the medieval narrative of *Lybeaus Desconus* and even in *Gawain and the Green Knight*, both heroes are youth, seeking experience.⁹⁸ Lybeaus dedicates himself to head harvest on several occasions since he takes the heads of three men or giants and five horses. Mabon's head is cleft in two, and Giffroun's leg and Yrain's thigh are smitten off, which equates to the taking of a head, as explained above. Men's heads are sent as trophies to Arthur's court, and as a proof of the ongoing initiation and valour of the young knight. In this Arthurian narrative, the initial value of trophy is still present in the characteristics of the human head, as is the initiatory aspect that is present in Celtic texts. However, no mention is clearly made of any added prosperity or fertility to the community, which indicates an evolution from the ancient belief in the power of the human head to a medieval narration concerned with the execution of high deeds. Over time, from spiritual and essentially vital to the community, the human head became an external sign of valour credited to the perpetrator. This evolution is also visible in the beheading challenge motif.

⁹⁷ Sterckx, *Mutilations*, 35.

⁹⁸ As Martine Yvernault noted: "Liebaus and Gauvain are protagonists who seek to make a name for themselves" (AMAES 2021 seminar, SAES online conference).

The beheading challenge: *Sir Gawain and the Green Knight* and *The Feast of Bricriu*⁹⁹

The motif of the beheading challenge in *Sir Gawain and the Green Knight* is frequent in medieval narratives of the Arthurian cycle such as *Le Livre de Carados*, *La Mule sanz frein*, *Perlesvaus*, *Humbaut and Sir Gareth of Orkney* by Thomas Malory, as Sterckx notes,¹⁰⁰ but it also appears in the *Fleach Bhricrenn* or *Feast of Bricriu* where Cúraoí mac Dáire, a giant, defies the soldiers at the court of Ulster. If a man agrees to have his own head cut off, he will be allowed to behead the giant the next day in return. One of them, Muinreamhar reverses the challenge and suggests that he should cut the giant's head first, which the latter accepts. As in the Gawain story, surprisingly, the headless giant stands up and leaves, with his head under his arm.¹⁰¹ However, the next day, Muinreamhar is gone. Several warriors behead the giant in turn, but the only one to take up the challenge is Cúchulainn. He offers his neck to the giant's axe, but the latter stops himself just before hitting Cúchulainn's neck and proclaims him the best warrior in Ireland. Here, warlike valour is proved comparatively to others' cowardice, it is different from the medieval chivalry code of honour which obliges the knight to perform high deeds. Cúchulainn's co-warriors do not feel compelled by any code of honour (nor are they protected by any magic belt, like Gawain). Ordinary men refuse to meet their own death when they can avoid it; only larger than life heroes accept unusual fates and in ancient Celtic tradition, valour is linked to the exceptional nature of the hero only.

⁹⁹ *Fleach Bhricrenn* or *Fled Bricrenn* in Irish Gaelic. For more details and reference to the MS see https://www.vanhamel.nl/codecs/Fled_Bricrenn.

¹⁰⁰ Sterckx, *Mutilations*, 45.

¹⁰¹ The motif recalls cephalofore Christian saints, who bear their heads under their arms, such as Saint Denis of Paris or Saint Valérie in Limoges.

The evolution in the representation of the motif over time integrated a notion of moral obligation linked to the Christian value of obedience to a higher law that is to say to the king and through him, to God. This trait is a major difference between two periods of time and two cultural trends: ancient Celtic and medieval Arthurian, even though Arthurian texts brim with episodes of decapitation. One period melts into the other, diffusing motifs that resurface in literary traditions. Magic is one of them.

The apotropaic function illustrated in narratives

Sir Gawain and the Green Knight and *The Feast of Bricriu* both contain a notion of magic, common in Celtic narratives, in the ability of the green knight and the giant to hold their severed heads under their arms and still be alive. This illustrates the resurgence of the ancient perception related to the head as a magical artifact concentrating an inexhaustible reservoir of life. The giant does not die after the numerous attempts of the Ulster soldiers to behead him, much as the Green Knight's head can speak after being severed and his strength is essentially inextinguishable. The colour green is related to nature and its unstoppable vitality, much as the head is related to man's unstoppable sexual instinct, according to ancient values. Therefore, in an episode that enhances a fragment of the human body – the head – and its magic quality, the emphasis is laid on a major characteristic of the severed head as purveyor of life and fertility. The magic function of the head is illustrated in other narratives, especially Celtic ones, among which the Welsh *Mabinogi of Branwen*.¹⁰²

The Second Branch of the Mabinogi, the Branch of Branwen, daughter of Llyr exemplifies the apotropaic function of head, the magic function

¹⁰² Sioned Davies, ed. *The Mabinogion* (Oxford ; New York: Oxford University Press, 2008), 22-34.

serving to protect the community from harm or evil influences. This episode goes further than the Green Knight's or the giant's talking heads as far as the head's properties are concerned.

Having been wounded after rescuing his sister, king Bendigeit Vran orders that his own head be cut off. He wants his soldiers, the seven survivors of his clan, to take it and bury it in London, facing in the direction of France. The head would thus serve as a means of deterring invasions. What we have here is an illustration of the magic character of the head in Celtic cultures as a token bringing good fortune on its possessor. Furthermore, as long as the seven soldiers have the head with them, they are in good company and can attend an everlasting feast. It is as if the head had brought the magic traits of the otherworld onto King Bendigeit's living companions: they enter another temporality and are not aware of the passing of time. Bendigeit is known as a magician king and a giant, he is therefore endowed with magic capacities, and so is his head, a purveyor of life and protection for the community. The major difference with what we have seen so far is that the head belongs to a companion, not an enemy, which is not mentioned in Classical writing and is not clear from archaeological evidence.

Although it also involves the skull of a companion, Shakespeare's *Hamlet*¹⁰³ is a different proposition since the latter was not beheaded. Deprived as it is of all magic, the use of the skull involves a pragmatic discourse on the natural decay of the body after death, a tradition that is not particularly Celtic. When he encounters Yorrick's skull in act 5 scene 1, the memory of the king's jester leads Hamlet to musing on the egalitarian fate of the body after death. No magic or initiatory ritual, or the notion of

¹⁰³ William Shakespeare, *Hamlet*, ed. Ann Thompson, Neil Taylor (London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017).

trophy involved at this stage, yet this episode shows that the skull remained a major feature of interest in Early Modern societies in which *vanitas*¹⁰⁴ reminded the viewer of the shortness and fragility of life and served the tradition of preparation to death.

IN EARLY MODERN TIME: SHAKESPEARE’S *MACBETH* AND *CYMBELINE*

In Shakespeare’s time, representations of Celtic warriors with severed heads were not uncommon, as in the famous drawing of a Pict with tattoos and severed heads entitled ‘The Trvve picture of one Pict’, from Thomas Harriot’s *A Brief and True report of the New Found Land of Virginia* (1590).¹⁰⁵ ¹⁰⁶ The same kind of engraving is offered in John Speed’s *History of Great Britain* with the title: “The portraitures and paintings of the ancient Britaines”.¹⁰⁷ Plate V in John Derricke’s *Image of Irelande* (1581)¹⁰⁸ shows Englishmen carrying Irishmen’s heads: an English soldier is holding a head in his hand and others on their swords, while another in the background is beheading a ‘kerne’ (i.e. Irish soldier) with the caption reading: “to see a souldiour toze a Karne, O Lord it is a wonder! And eke what care he tak’th to part the head from neck asunder”.¹⁰⁹ In the next engraving of *The Image of Irelande*, Sir Henry

¹⁰⁴ For a short definition of the term, please see: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/v/vanitas> (accessed 04/11/2021).

¹⁰⁵ Thomas Harriot, Theodor De Bry, *A Briefe and True Report of the New Found Land of Virginia*, trans. Richard Hacklvit (Franckfort: John Wetchel for Theodor de Bry, 1590), <https://archive.org/details/briefetruereport00harr/page/n109>.

¹⁰⁶ In *Cymbeline*, editor Valerie Wayne also refers to Montaigne’s essay “Of the Canniballes” in which she writes that the Brazilian Indians took home the heads of their enemies as trophies of victory (Shakespeare, *Cym.*, 63).

¹⁰⁷ John Speed, *The History of Great Britaine*, (London: John Sudbury, 1614 [1611]), Book V, chap 7, 180, https://archive.org/details/bub_gb_L9DE_ER5tAsC/page/n3.

¹⁰⁸ *The Image of Irelande, with a Discovery of Woodkarne, by John Derricke, 1581*, ed. John Small (Edinburgh: Adam and Charles Black, 1883).

¹⁰⁹ *Ibid.*, plate V.

Sidney, Lord Deputy for Ireland, leaves the city of Dublin under the heads of Irishmen displayed on pikes above the castle gate, with the caption “these trunckles heddes do plainly showe each rebelles fatall end, And what a haynous crime it is, the Queene for to offend”.¹¹⁰ This demonstrates that the custom of beheading the vanquished and exhibiting their heads was a feature in early modern society, as it was frequently demonstrated by the presence of heads on the gates of the tower of London and on London Bridge. The purpose of this ‘tradition’ was mainly to punish, to make an example and to discourage law-breaking and rebellion. It was a symbolic punishment similar to hanging, drawing and quartering. Shakespeare’s use of the severed head reflects the usage of the time but also encloses other aspects, as we shall see in *Macbeth* and *Cymbeline*.

Macbeth

In Shakespeare’s play, Macbeth’s head is exposed as a trophy, much as heads are exposed on the battlements of the city of Kardevyle in *Lybeaus Desconus*, and as heads were exposed on London Bridge. The supreme death inflicted to the character and the trophy value erase the apotropaic function in an extermination that alienates all harm and all pretensions of coming back. Macbeth, the tyrant, is not only stabbed to death, his head is severed from his body. It is certain he will not be back through his descendants, and all evil is cast away from the new kingdom as Macbeth’s death ensures clear prospects to the new monarch. The protection of the community does not come from the head itself but from Macbeth’s elimination. However, if the former Scottish king’s head on a pike is a reminder of one of the punishments that awaited criminals in early modern

¹¹⁰ *Ibid.*, plate VI.

times, a certain amount of ancient tradition is also transmitted through the exposition of the former king's head.

The punishing function prevailed in the Renaissance, since the magic cult of the head had disappeared to give way to the notion of divine punishment introduced by Christian faith. But there is more to it as motifs belonging to different periods and cultures are imbedded in Shakespeare's play. Macbeth, who beheaded "the merciless Macdonald" in 1.2.9-23, is beheaded in his turn. The same process happens to many characters in Celtic narratives. They behead and get decapitated in their own turns, like Cúchulainn, for example. This recurrent trait in plot structure would deserve closer attention and more time than we have here, but regarding the functions of the severed head, *Macbeth* appears to concentrate remnants of ancient times, hidden behind and conveyed together with contemporary notions. In *Cymbeline*, set in Celto-Roman Britain,¹¹¹ the head becomes theatrical, plays its role in the plot itself and also brings forward references to ancient practices.

Cymbeline

Prince Guiderius is Cymbeline's son, brought up in Wales by Belarius, and Cloten is the queen's son, Cymbeline's step-son, a weak and disloyal character. After fighting with each other, the two men leave the stage and are replaced by Belarius and Arviragus waiting for Guiderius and expressing their worry at his absence. Shakespeare could have chosen to have Guiderius re-enter a moment later simply with blood on his hands, accompanying this with an appropriate narration, but he chose to have Guiderius enter carrying Cloten's head. The stage direction reads: "*Enter*

¹¹¹ In this context, the term 'Britain' refers to the ancient territory of the British Isles, especially Wales and what corresponds to today's England.

GUIDERIUS [*with Cloten's head*]"¹¹² This illustrates both the theatrical function of a severed head and the taste of the public of the time for such gory props.

Besides, the identity of the headless body is important for the continuation of the plot *i.e.* the love story between Innogen, Cymbeline's daughter and her lover Posthumus. Cloten, who dressed himself in Posthumus's clothes before pursuing Innogen to Wales is finally beheaded, and Innogen sees the headless body which, she believes, is Posthumus.¹¹³ Thus, the decapitation serves the plot and it may have been the only preoccupation of the playwright.

However, the motif of the severed head represents both an early modern and an ancient practice, and both enrich this example. In *Cymbeline*, the play does not only use the motif as a major prop serving the plot, the text also contextualizes it and makes it 'speak':

GUIDERIUS

This Cloten was a fool, an empty purse,
There was no money in't. Not Hercules
Could have knocked out his brains, for he had none.
Yet I not doing this, the fool had borne
My head as I do this.

BELARIUS

What hast thou done?

GUIDERIUS

I am perfect what: cut off one Cloten's head,
Son to the Queen, after his own report,
Who called me a traitor, mountaineer, and swore
With his own single hand he'd take us in,
Displace our heads where, thank to the gods,
They grow
And set them on Lud's town.¹¹⁴

¹¹² *Cym.*, 4.2.111, 290.

¹¹³ The action brings a balance to the plot because the two lovers now believe in each other's death, after Posthumus ordered Innogen's murder in a fit of blinding jealousy.

¹¹⁴ *Cym.*, 4.2.112-123, 290-291.

On the one hand, Shakespeare confronts the early modern conception of the severed head as punishment and exhibition of traitor's heads insofar as Cloten receives the *ad hoc* chastisement devolved to traitors;¹¹⁵ but on the other hand, it is question of who is going to take the other's head first. In other words, the audience attends to a head hunt, much like the ones practiced in the ancient Celtic tradition. This is consistent with the Celto-Roman context of the play. As often, Shakespeare contextualizes the action, in this case using a tradition which belonged to ancient times and was still prevalent in his own society.

What's more, by evoking the brain, the value of the head and even its monetary value, Shakespeare summons a Celtic behaviour evoked by the Classics and corroborated by archaeology. As a reminder, Diodorus wrote: "Some glory so much on this account, that they refuse to take for one of these heads its weight in gold".¹¹⁶ Although Guiderius states the contrary because he totally denies any value for Cloten's head, by introducing this discussion, Shakespeare goes beyond the usual early modern conception as regards severed heads. Furthermore, the reference to the 'brains' sounds as a distant echo of the ancient tradition consisting in eating one's brains, mentioned in the Classics and also in medieval texts.¹¹⁷

¹¹⁵ Just before their fight, Cloten informed Guiderius of his intentions, saying: "Die the death. / When I have slain thee with my proper hand, / I'll follow those that even now fled hence, / And on the gates of Lud's town set your heads. / Yield rustic mountaineer" (4.2.96-100). As the Arden edition notes, this is "in keeping with the practice of displaying heads of executed traitors on gates to the city of London and on London bridge" (*Cym.*, note 99, 290).

¹¹⁶ Diodorus, *Historical Library*, 315, see *supra*.

¹¹⁷ Lydgate's "Verses on the Kings of England" mentions that Saracen's heads were served at Richard the Lion Heart's table:

Richarde hys sone next by successyon,
Fryste of that name, stronge, hardy, and notable,
Was crownyd kynge, callyd Cuer de Lyon,
With Saresenys heddys i-servyd at his tabylle;

In addition to the engravings printed in antiquarian books, the playwright could have encountered this practice in the numerous medieval romances that still circulated at the time. As examples in a non-exhaustive list, Guy of Warwick decapitates the giant Colbrand,¹¹⁸ Sir Percyvell of Galles (a Welshman) cuts off Saracens' heads¹¹⁹ and Arthur hacks off the heads of two kings in Geoffrey's *Historia*: "Their armour offered them no protection capable of preventing Caliburn, when wielded in the right hand of this mighty King, from forcing them to vomit forth their soul with their life-blood. Ill luck brought two Kings, Sertorius of Libya and Politetes of Bithynia, in Arthur's way. He hacked off their heads and bundled them off to hell".¹²⁰ In another of Shakespeare's romance plays, *Pericles*, the heads of former unsuccessful suitors of the princess hang on the wall in Antiochus's court and are made visible as indicated in the stage directions at 1.1.31 and 34.¹²¹ In each case, the heads taken are those of enemies or potential rivals. There is a certain idea of the value of the head according to the rank of the enemy in Arthur's taking of the two kings' heads, and also the description is tinged with Christianity as in Geoffrey's phrase: "bundled them off to hell". Once more, different temporalities and cultural notions converge in one single motif.

"Lydgate's Verses on the Kings of England", in *The Historical Collections of a Citizen of London in the Fifteenth Century*, ed. James Gairdner (London: Camden Society, 1876), 49-54. *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/camden-record-soc/vol17/>.

I wish to thank Colette Stévanovitch for the reference to Lydgate's poem.

¹¹⁸ *Guy of Warwick*, ed. Zupitza (London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1891), 605.

¹¹⁹ Helen Cooper, *English Romance in Time* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2004), 61.

¹²⁰ Geoffrey of Monmouth, *The History of the Kings of Britain*, trans. Lewis Thorpe (London: Penguin Books, 1966), x.ii, 255.

¹²¹ Shakespeare, *Pericles*, ed. George Wilkins, Suzanne Gossett, Richard Proudfoot (London New Delhi New York Sydney: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2016), 180-181.

The superabundance of references to severed heads in literary representations attracts attention and triggers analysis. The severed head motif is a cultural resource of literary composition, the remnant of an ancient Celtic practice attested by the Classics and by archaeology that is widely used in medieval Celtic epics, in Arthurian narratives and to a lesser extent in Shakespeare's plays.

A certain amount of Celtic magic is preserved in medieval texts but there is no cult of the head dedicated to fertility and protection in Shakespeare's plays. However, clusters of meanings are a characteristic of the playwright's compositional practice. Therefore, the presence of ancient motifs hidden behind other more prevalent ones is in consistent line with what is to expect from his work. The ancient Celtic motif of the severed head remains in the rhizomatic structure of Shakespeare's resources and contributes to enriching the meaning attached to the head, together with more prevalent contemporary notions on the subject matter, and this is also verified in medieval texts.

Cultural threads evolve and are transmitted through time and the conscience of the author is not required in the process. As far as the severed head is concerned, an evolution through time and a dilution of motif and motivations are to be observed, yet, knowing the prevalence and the signification of the practice in ancient societies helps bring a new light on the interpretation of medieval and renaissance narratives, because however diluted the motif was over time, traces remain that make it resound and rebound on the surface of texts.

Bibliography:

Primary Sources

Davies, Sioned, ed. *The Mabinogion*. Oxford World's Classics. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2008.

Derricke, John. *The Image of Irelande, with a Discovery of Woodkarne. By John Derricke, 1581. With the Notes of Sir Walter Scott, Bart.* Edited by John Small. Edinburgh: Adam and Charles Black, 1883.

Diodorus, The Sicilian. *The Historical Library*. Translated by G. Booth. London: J. Davis, Military Chronicle Office, 1814.

Livy. *Livy*. Translated by Franck Gardner Moore. Vol. 6. 13 vols. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1940.
<https://ia600709.us.archive.org/28/items/livyhistoryrome2325livy/livyhistoryrome2325livy.pdf>.

“Lydgate's Verses on the Kings of England”, in *The Historical Collections of a Citizen of London in the Fifteenth Century*, ed. James Gairdner (London: Camden Society, 1876), 49-54. *British History Online*,
<https://www.british-history.ac.uk/camden-record-soc/vol17/pp49-54#h3-0007>.

Fleach Bhricrenn or *Fled Bricrenn*.
https://www.vanhamel.nl/codex/Fled_Bricrenn.

Harriot, Thomas, and Theodor De Bry. *A Briefe and True Report of the New Found Land of Virginia*. Translated by Richard Hacklvit. Franckfort: John Wetchel for Theodor de Bry, 1590.
<https://archive.org/details/briefetruereport00harr/page/n109>.

Harrison, Keith, and Helen Cooper, eds. *Sir Gawain and the Green Knight*. Oxford World's Classics. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2008.

Monmouth (of), Geoffrey. *The History of the Kings of Britain*. Translated by Lewis Thorpe. 1. publ., reprinted. Penguin Classics. London: Penguin Books, 1966.

Salisbury, Eve, and James Weldon, eds. *Lybeaus Desconus*. Middle English Texts Series. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2013.

Shakespeare, William. *Cymbeline*. Edited by Valerie Wayne. Arden Shakespeare : Third Series. London, UK ; New York, NY, USA: Bloomsbury Arden Shakespeare, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2017.

Shakespeare, William. *Hamlet: The Texts of 1603 and 1623*. Edited by Ann Thompson and Neil Taylor. Reprinted. The Arden Shakespeare, third series / general editor: Richard Proudfoot. London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017.

Shakespeare, William. *Macbeth*. Edited by Sandra Clark and Pamela Mason. The Arden Shakespeare, third series / general editor: Richard Proudfoot. London: Bloomsbury, 2015.

Shakespeare, William. *Pericles*. Edited by Suzanne Gossett. Reprinted. The Arden Shakespeare, third series / general editor: Richard Proudfoot. London New Delhi New York Sydney: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2016.

Sceala muice Mhic Dathó (The Tale of Mac Da Tho's Pig).

https://www.vanhamel.nl/codecs/Sc%C3%A9la_mucce_Meic_Da_Th%C3%B3.

Speed, John. *The History of Great Britaine*. London: John Sudbury, 1614. https://archive.org/details/bub_gb_L9DE_ER5tAsC/page/n3.

Stokes, Whitley, “*Tidings of Conchobar Mac Nessa*”, in *Eriu* 4 Edited by Kuno Meyer and John Strachan, 18–38. Dublin: School of Irish Learning, 1908-1910.

“*Scéla Conchobair Maic Nessa*”, or “*Nouvelles de Conchobar, fils de Ness*”, published by Whitley Stokes in *Eriu* 4, 8-33. Dublin: School of Irish Learning, 1908-1910. Translated by Le Roux-Guyonvarc’h in *Ogam* 11, 56-65. Rennes: Bulletin de l’association des Amis de la tradition celtique de la Bretagne-Armorique, 1959. Cited in Françoise Le Roux, and Christian J. Guyonvarc’h, *La Société Celtique: Dans l’idéologie Trifonctionnelle et La Tradition Religieuse Indo-Européennes*, 88. De Mémoire d’homme. L’histoire. Rennes: Editions Ouest-France, 1991.

Zupitza, Julius, ed. *Guy of Warwick*. Early English Texts Society. Vol. III. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1891.

Secondary Sources

Allen, Stephen. *Celtic Warrior: 300 BC - AD 100*. Warrior 30. Oxford: Osprey, 2004.

Cooper, Helen. *The English Romance in Time: Transforming Motifs from Geoffrey of Monmouth to the Death of Shakespeare*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2004.

Dedet, Bernard. "La tête coupée, symbole de mise à mort suprême en Gaule méridionale ? Des textes anciens aux données de l'archéologie". *D.a.m. Documents d'archéologie méridionale Protohistoire du Sud de la France* 34. (2011): 281–89.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

https://archive.org/details/AThousandPlateaus_201801/page/n3.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Rhizome: Introduction*. Paris: Éditions de Minuit, 1976.

Drakakis, John. "Inside the Elephant's Graveyard: Revising Geoffrey Bullough's Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare". In *Shakespeare and Authority: Citations, Conceptions and Constructions*, edited by Katie Halsey and Angus Vine, 55-78. Palgrave Shakespeare Studies. London: Palgrave Macmillan, 2018.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Collection Points Essais 257. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Stages, v. 8. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

Green, Miranda Jane. *Celtic Myths. The Legendary Past*. London: British Museum Press, 1993.

Kristeva, Julia. *Visions capitales: arts et rituels de la décapitation*. Paris: Fayard La Martinière, 2013.

Kruta, Venceslas. *Les Celtes: histoire et dictionnaire des origines à la romanisation et au christianisme*. Paris: Laffont, 2000.

Le Roux, Françoise, and Christian J. Guyonvarc'h. *La Société Celtique: Dans l'idéologie Trifonctionnelle et La Tradition Religieuse Indo-Européennes*. De Mémoire d'homme. L'histoire. Rennes: Editions Ouest-France, 1991.

Sterckx, Claude. *Les Mutilations Des Ennemis Chez Les Celtes Préchrétiens: La Tête, Les Seins, Le Graal*. Collection Kubaba. Paris: Harmattan, 2005.

Véronique SOREAU
Chercheuse associée au CESCO
Université de Poitiers

**Les Renaissances ou prolongations de la vie: redécouvertes de
l'art de l'alchimie en médecine dans l'Angleterre médiévale.**

**Etude de recettes médicinales et alchimiques en moyen-
anglais du manuscrit MS R.14.32,**

Trinity College Library, Cambridge

C'est au cours de mes recherches de thèse qui m'ont conduite à éditer une sélection de textes médicaux en moyen anglais, que j'ai pu constater l'importance de l'alchimie dans les recettes médicinales.¹²²

En effet, la distillation des plantes jouait un rôle majeur au Moyen Age et plus tard à la Renaissance, puisque les remèdes reposaient majoritairement sur l'utilisation des plantes. D'ailleurs, aujourd'hui nous pouvons observer un retour vers les remèdes naturels, et par là-même un regain des méthodes d'extraction des vertus des plantes liées à l'alchimie.

Dans le MS R.14.32, j'ai pu remarquer l'abondance de remèdes fondés sur l'utilisation d'eaux florales ou d'huiles essentielles,

¹²² Voir :SOREAU, Véronique,Thèse pour l'obtention du Grade de Docteur de l'Université de Poitiers, *La médecine par les plantes et les étoiles entre le quinzième et le seizième siècle en Angleterre. Edition inédite d'une sélection de textes en moyen-anglais de quatre manuscrits situés à Trinity College Library, Cambridge : MSS O.1.13, O.5.26, R.14.32, R.14.51, et commentaires. Deux volumes.*, (soutenue le 29 octobre 2018, CESCO, Université de Poitiers), p.423-446.

particulièrement dans la sixième partie, consacrée aux recettes médicinales à partir de la distillation de plantes.¹²³

Origine et appartenance du manuscrit

Selon James, le manuscrit daterait du XV^e siècle, et serait un don de John Wilson, ancien étudiant de Trinity College au XVIII^e siècle, et collectionneur d'anciens livres de médecine. La localisation du manuscrit a été réalisée par les auteurs du LALME et est disponible en ligne. L'étude de 92 termes conclut à une identification liée au sud de l'Angleterre, plus particulièrement à la région de l'Essex.¹²⁴

Il semble que le propriétaire précédent du manuscrit soit le Dr John Dee. En effet, j'ai pu identifier ses signatures inscrites en rouge en marge de nombreux folios: on retrouve à la fois le signe de Jupiter et une sorte de petite échelle, signes distinctifs connus pour être la marque de John Dee.¹²⁵ Né à Londres en 1527, mathématicien, astronome, il était surnommé the « occult philosopher ».¹²⁶ Il étudia à Cambridge, Paris et Louvain, et même

¹²³ Voir: MOONEY, Linne R, *The Index of Middle English Prose Handlist 11 : Manuscripts in the Library of Trinity College, Cambridge*, (D.S Brewer, Cambridge, 1995), p.32.

¹²⁴ Voir MCINTOSH, A., SAMUELS, M.L., and BENSKIN, M., *A Linguistic Atlas of Late Mediaeval English*, 4 vols, (Aberdeen, 1986.)

Voir également la version en ligne : www.lel.ed.ac.uk/ihd/elalme/elalme_frames.html (LP 6300)

¹²⁵ L'appartenance est confirmée dans le catalogue des ouvrages du Dr John Dee établi par l'auteur; il fit l'objet d'une première publication par J.O Halliwell en 1842, que James réédita en y apportant des corrections. Voir JAMES, Montague Rhodes, *List of Manuscripts Formerly Owned by John Dee*, (Oxford University Press for the Bibliographical Society, Oxford, 1921). Voir également la publication plus récente suivante : *John Dee's Library Catalogue*, ed. by Julian ROBERTS and Andrew G.WATSON, (Oxford University Press, Bibliographical Society, Oxford, 1990.)

¹²⁶ Voir: ROBERTS, Julian, Dee, John (1527-1609), *Oxford Dictionary of National Biography*, (Oxford University Press, September 2014, online edition, May 2006).

Référence internet: <https://doi.org/10.1093/ref :odnb/7418>

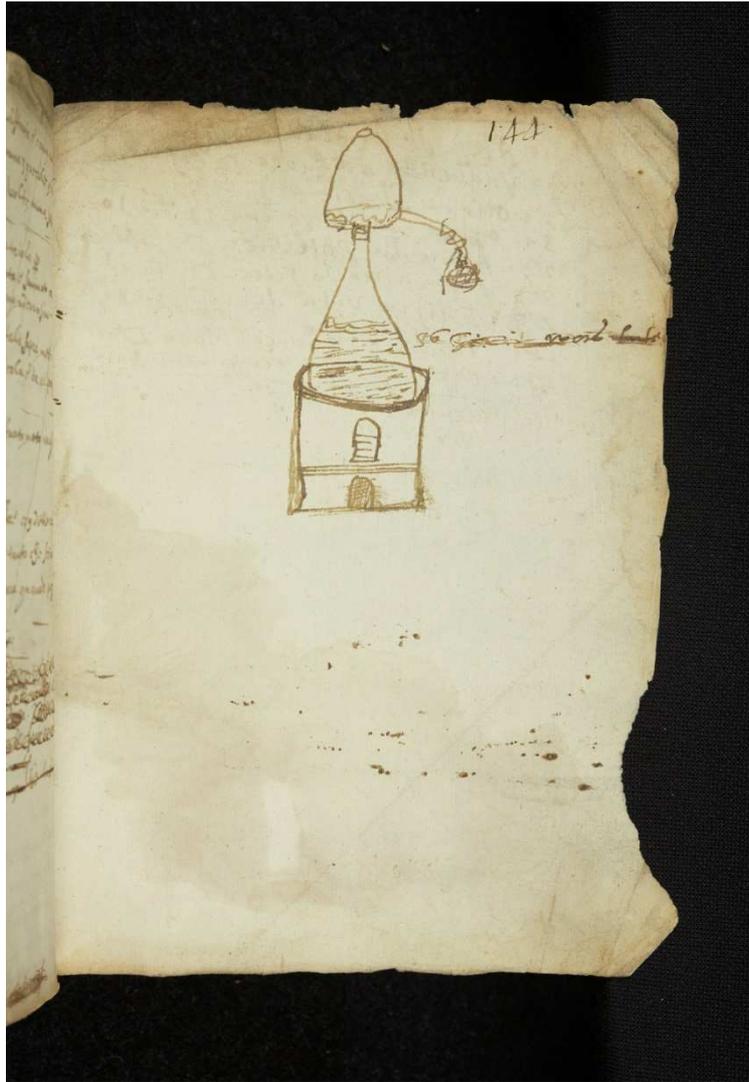
s'il n'était pas qualifié en tant que médecin, il se distingua dans l'histoire car il fut conseiller et astrologue des reines Mary I puis Elizabeth I. Il fut également cosmographe et participa aux voyages de découvertes, et serait lié à l'origine des termes « British Empire ». Sa réputation sulfureuse le fit condamner à la prison car on le soupçonna de calculer illégalement les horoscopes de la reine Mary I, mais il fut vite libéré grâce à ses appuis politiques.

Sa bibliothèque personnelle, à Mortlake, était fournie d'un nombre impressionnant d'ouvrages de botanique, d'astronomie, d'astrologie, de médecine, et d'alchimie, dont plusieurs sont actuellement conservés, notamment à Trinity College, à Cambridge.

Ainsi, dans le manuscrit R.14.32, l'on peut retrouver la trace des formes de médicaments composés dans des recettes fondées sur des procédés alchimiques.

En effet, pour créer les remèdes à partir d'eaux médicinales, il fallait avoir recours à une méthode de distillation des plantes, qui s'opérait avec un alambic, que l'on retrouve dessiné en pleine page de l'un des manuscrits supports de mes recherches, composé majoritairement de recettes médicinales.¹²⁷ Ce dessin, d'esthétique plutôt schématique ou naïve, apparaît en fin d'ouvrage, après des recettes médicinales en italien.

¹²⁷ Il s'agit du manuscrit O.1.13, situé à Trinity College Library, à Cambridge, dont les recueils de textes médicaux datent du XV^e au XVII^e siècles. Je remercie les « Master and Fellows » de Trinity College, à Cambridge pour leur gracieuse autorisation de publication de l'image du folio 144r, MS O.1.13.



Cambridge,

Trinity College, MS O.1.13, f.144r.

Photo du manuscrit O.1.13, f. 144r. Dessin d'alambic.

©The Master and Fellows of Trinity College, Cambridge.

Les recettes faisant appel à la distillation des plantes peuvent constituer soit des remèdes universels, soit des remèdes aux maux bénins, ou encore des médicaments destinés à soigner des maux plus graves, tels la cécité.

C'est autour de ces trois axes que cet écrit s'articule: le cas des remèdes universels avec l'exemple des eaux de *Seynt Gyles*, celui du traitement des maux bénins, et enfin à contrario, des exemples de

traitement de graves maladies par des remèdes promettant le recouvrement de la vue.

Avant d'étudier ces exemples précieux de l'art de l'alchimie, il est tout d'abord nécessaire de définir ce qu'est l'alchimie et ceux qui la représentent dans l'Angleterre médiévale, tant les auteurs que les textes.

DEFINITION ET ORIGINE DE L'ALCHIMIE

Selon le *Middle English Dictionary*, l'« alkamie » est définie comme science médiévale fondée sur la transmutation de métaux de base en argent et en or, et sur les recherches d'un élixir universel, dont les méthodes sont déterminées par les principes de philosophie naturelle et occulte, et par la chimie pratique et la métallurgie.¹²⁸

Encore aujourd'hui, le terme même est emprunt d'un certain mystère, et appelle, à tort, de nombreux stéréotypes et images obscures.¹²⁹

En Angleterre, Chaucer avait contribué à cette mauvaise réputation de l'alchimie dans le *Canon's Yeoman's Tale*. Il avait participé à la construction d'une image de pseudoscience ridicule. Selon la morale du conte, celui qui s'adonne à l'alchimie y perdra toute sa fortune: *Medleth namoore with that art, I mene /For if ye doon, your thrift is goon ful clene.*¹³⁰ L'alchimie était également vivement critiquée par Ben Jonson

¹²⁸ Voir : <https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary/MED1143>

¹²⁹ Selon le dictionnaire Collins, l'alchimie est associée aux synonymes suivants : magie, sorcellerie. D'une part, la définition indique une forme de chimie étudiée au Moyen Age dont le but était de découvrir les moyens de changer les métaux non-précieux en or, et d'autre part, dans le domaine de la littérature, elle désigne le pouvoir permettant de changer ou de créer des choses de manière mystérieuse et magique. Voir le dictionnaire en ligne : <https://www.collinsdictionary.com.amp/english/alchemy>: « Alchemy is the power to change or create things in a way which seems mysterious and magical. »

¹³⁰ Voir CHAUCER, Geoffrey, *The Canterbury Tales, Fifteen Tales and the General Prologue*, selected and edited by V.A. Kolve and Glending Olson, (Norton and Company, New York and London, 2005), 1.871-872.

dans la pièce *The Alchemist*, jouée en 1610.¹³¹ L'auteur a lui aussi participé à ce dénigrement de l'alchimie, qui apparaissait alors comme une pseudo-science.

L'alchimie, consistant en l'étude des techniques de formation des métaux, remonte à la plus haute Antiquité. Elle fait partie de diverses civilisations: chinoise, indienne, gréco-égyptienne. Les premiers textes alchimiques connus datent du III^e siècle après Jésus Christ: ils nous révèlent que la recherche de la fabrication d'or était primordiale.¹³² En effet, il s'agissait d'obtenir une substance particulière par le mélange de différents minéraux et qui permettait de provoquer la transformation d'un métal en or, afin de « purifier » la matière originelle, considérée comme « vile ». Cet « élixir de vie » alors obtenu était désigné et appelé « pierre philosophale. »

L'influence des textes Arabes sur l'alchimie a été considérable. Rhazès, médecin, alchimiste du IX^e siècle a notamment développé le concept de science à caractère expérimental. Il croyait au progrès des sciences et cherchait à expliquer tous les phénomènes de la nature. Ainsi appliqua-t-il la théorie aristotélicienne des quatre éléments à la transformation et purification des métaux: selon lui, pour la transformation de tout élément du cosmos, il fallait réajuster les proportions d'équilibre naturel afin de les dégager de toute impureté et de les transmuter en or.¹³³ Rhazès théorise sur l'unité de la matière qui serait ainsi en lien avec le

¹³¹ Voir LOXLEY, J., *The Complete Critical Guide to Ben Jonson*, (London, Routledge, 2002).

¹³² Voir BERTHELOT, Marcellin, *Les Origines de l'alchimie*, (Paris, Steinheil, 1885, Paris, réimp. Librairie des Sciences et des Arts, Paris, 1938), p.177-187 ; *Les alchimistes grecs, Tome IV, 1^{re} partie: Zosime de Panopolis :Mémoires authentiques*, texte établi et traduit par Michèle MERTENS, (Paris: Les Belles-Lettres, 2003), p.1-49.

¹³³ Voir: *La médecine spirituelle [Kitâb al-Tibb al-Rûhânî]*, traduit de l'arabe par Rémi Brague, (Paris, Flammarion, coll. GF, 2003.)

grand tout, puisque pour lui, tout objet et tout être vivant est une partie du divin.

Bien plus tard, au XVI^e siècle, Paracelse (1493-1541), remit en cause la théorie des quatre éléments au profit de la théorie des trois principes, ainsi que l'influence des astres, censés déterminer l'origine des maladies. Tous les éléments seraient composés de Mercure, de soufre et de sel.¹³⁴ L'auteur a largement contribué au développement de la médecine universelle. Il cherchait à prouver que la purification de toute matière était liée au corps et à sa purification, puisque les corps, selon lui, faisaient aussi partie du cosmos, et que tout organisme vivant faisait partie du monde chimique. Par extension, les corps pouvaient donc être purifiés ou guéris. La médecine était donc intrinsèquement liée à l'alchimie qui permettait la transformation de matières, souvent nécessaire à la fabrication des remèdes.

L'ALCHIMIE DANS L'ANGLETERRE MEDIEVALE

En Angleterre, c'est dès le XII^e siècle que l'alchimie connut un premier engouement. On peut parler d'une « renaissance » des écrits scientifiques avec le nombre considérable de traductions latines des textes arabes.¹³⁵ L'alchimie allie la technique à la théorie, et il n'existait pas réellement de frontière entre la science et la magie puisque la connexion avec la nature et l'occulte était établie: l'occulte désignant les forces cachées de la nature. L'Angleterre fut largement influencée par les textes scientifiques arabes traitant de l'astrologie, de la géomancie, de la physiognomie et de l'alchimie.

¹³⁴ Voir: PARACELSE, *Traité des trois essences premières, Le trésor des trésors des alchimistes, Discours de l'alchimie et d'autres écrits*, (Milan, 1981), p.9-22.

¹³⁵ Voir: HUGHES, Jonathan, *The Rise of Alchemy in Fourteenth Century England: Plantagenet Kings and the Search for the Philosopher's Stone*, (Continuum International Publishing Group, London, New-York, 2012.)

Différents auteurs et traducteurs ont donné une impulsion à l'alchimie, créant des textes fondateurs de la médecine, comme Robert of Chester et son *Liber de compositione alchemiae*, traduction de l'arabe vers le latin attribuée au savant anglais.¹³⁶

De telles traductions ont pu permettre à d'autres savants comme Roger Bacon de pouvoir approfondir les connaissances sur la philosophie alchimique. Bien que son domaine de prédilection fût tout d'abord la science expérimentale, il se dirigea vers les domaines de la médecine, de l'astrologie et de l'alchimie, qui, selon lui regroupaient une seule et même science universelle dont le but est de prolonger la vie. En effet, dans son *Opus majus*, il écrivit en 1267 que la médecine alchimique produit non seulement l'or, mais aussi, ce qui est infiniment plus essentiel: elle prolonge la vie: *what is infinitely more [important], it will prolong life.*¹³⁷

D'autres ouvrages importants comme celui de George Ripley, (1415-1490: chanoine de Bridlington, Yorkshire), *The compound of Alchemy*, écrit en 1471 et publié en 1591, regroupant à la fois des préceptes sur la religion, la science et l'alchimie, ainsi que le célèbre poème de Thomas Norton *Ordinall of Alchemy*, participèrent à la diffusion de la science alchimique et au développement de la littérature alchimique.¹³⁸

En Angleterre, c'est au cours du XVII^e siècle que la multiplication d'ouvrages sur l'alchimie fleurit.

¹³⁶Voir : STAVENHAGEN, Lee, *A Testament of Alchemy: Being the Revelations of Morienus, Ancient Adept and Hermit of Jerusalem, to Khalid Ibn Yazid Ibn Mu'awiyya, King of the Arabs, of the Devine Secrets of the Magisterium and Accomplishment of the Alchemical Art*, TheUniversity Press of New England, (Hanover, New Hampshire, 1974.)

¹³⁷ Voir : BACON, Roger, *The Opus Majus of Roger Bacon*, A translation by Robert Belle Burke, Two volumes, (Russell and Russell Inc., New-York, 1962), p.627.

¹³⁸ Voir : RIPLEY, George, *The Compound of Alchemy, The Twelve Gates*, (Kessinger Publishing, 2005.); NORTON Thomas, *Thomas Norton's Ordinal of Alchemy*, ed.by John Reidy, (Early English Text Society, Oxford University Press, Oxford, 1975.)

Néanmoins, malgré la quantité non-négligeable de traités alchimiques en moyen-anglais subsistants aujourd'hui, encore trop peu font l'objet d'une édition. C'est pourquoi j'ai dû éditer plusieurs textes relevant de ce processus appliqué à la médecine.

Passons maintenant aux études d'exemples de recettes médicinales extraites du manuscrit R.14.32, en commençant notre analyse par un texte singulier et encore énigmatique traitant des neufeaux vertueuses, dites de « Seynte Gyles » et renvoyant à la miraculeuse « pierre philosophale ».

RECETTES MEDICINALES ALCIMIQUES EXTRAITES DU MS R.14.32

Le cas des remèdes universels avec l'exemple des eaux de *Seynt Gyles*

L'un des textes les plus représentatifs de cet art de la médecine alchimique issu du MS R.14.32 s'intitule: « Here begynnyth the makynge of wateres of Seynte Gyle » et débute ainsi:

Compyled be phelosiphers, the water of philysophers schall be made in this voyse.

Take ysop, pulyoll, gariofilata, id est auense, and sugre of iche lyche moch. Pouder all theose togedre in a mortar and put it in a lymbeke and therof distill a watyr; and kepe this water in a glasse wele stopped, for this water hath many vertues. Than, take pymprenell, rewe, petrofis, de alixandria, stanmarche, zeduavium id est zeduale, aloe and calamynston of iche lyche moche. And bete all these in a mortar, and put it in the forsayde water of phylysopheres, and lete it boyle togeder till all the water be consumed away. And than streyne it throw a clene lynnyn clothe. And kepe it in a glasse wele stopped ix dayes. And after, yeue the seke to drynke that hath the fallynge euyll euery morn fastynge duryng xl. dayes, and lette him fast euery daye after he hath drinke it vj. oures. Ffor after the dome and the discrecyon of philisopheres, this is the best medicine that is in the wordle for this euyll. And this water drunken fastynge

putteth away all manner palsie and confortethe the senowes above all medycynes in the werdle for this evyll. And it distroyeth all palsies, so that the palsie be not deed in the lymmes and quake not. And this water is an hey medycyne and a comfortable to all manner olde woundes if they be wasschid therwith. And this water drunken ix.dayes fastynge distroyeth all manner scabbes, of whate mater that euer they seme to be.

The secunde water of Seynte Gyle

Take rewe, egremoyne, satyryon, bothe male and female with testiculys and all, sugre and calamynston, and bete all these togeder of eche lyche moche save of the [f.96v] calamynston fleste of alt, and distyll water of all these in a lymbeeke with an esye fyer. Ffor in this precyous watir conteyneth many uertues. Ffor there is no sore [in] eyen in the wordle and they be curable be ony medycyne, but that this water schall hele hem. And this water dronken fastynge distroyeth all maner venym in a mannys body be drynkyng or eteyng. And this water drunken fastynge distroyeth all manner colde dropsies. And it schall quenche the hell fyer if it be wassche therewith and leyd on a lynnyn clothe all wete theron. And all other colde sores that be not rede it helith in iij. dayes. And this water medled with poudre of aloes and made therof plaster and leyde on a mannes noll of the nekke heleth the foule euyl. [MS R.14.32, f.96r-f.96v]

Ce traité, composé de neuf paragraphes sur les eaux de *Seynte Gyle*, a retenu toute mon attention. Il pourrait être, d'après mes recherches, une copie d'une des recettes médicinales contenue dans l'*Ars Operativa Medica* attribué à Raymond Lulle.¹³⁹ Celui-ci y enseigne la préparation d'un médicament qui a les mêmes caractéristiques qu'un élixir d'alchimie qu'il nomme *aqua vitae* ou eau de vie. Le thème de son œuvre est centré sur les moyens de conserver la santé par cette boisson traitant une large gamme de maladies.

Notre texte en moyen-anglais extrait du manuscrit R.14.32 est

¹³⁹Voir l'édition suivante: LULLE, *Beati Raimundi Lulli Opera Omnia*, (Meyer, 1722.)

consacré à neuf recettes médicinales. Toutes celles-ci portent, exceptée la seconde, un nom précis en latin. Ce traité est vraisemblablement une copie de la version entièrement en latin du manuscrit de Yale, que Michela Pereira a pu retranscrire.¹⁴⁰

Chacune des neuf recettes est dédiée aux traitements de diverses maladies et se compose des indications sur les plantes à utiliser, ainsi que les maux qu'ils traitent. Toutes font mention de l'utilisation d'un « lymbeke » (alambic) et de la distillation des plantes. Les deux premiers remèdes ici édités de ces eaux de *Seynte Gyle* étaient censés soigner l'épilepsie (« fallynge euyll »), les paralysies («palsies»), les problèmes dermatologiques (« scabbes »), les douleurs aux yeux («sore in eyen»), les oedèmes (« dropsies »).

Le nom *Seynte Gyle* donné à ces recettes reste inexpliqué, mais serait très probablement lié à Saint Gilles l'Ermitte, ou Aegidius, (v.640-+ v.720), moine errant du VIII^e siècle qui devint l'objet d'un culte populaire au Moyen Age, saint patron des infirmes, des mendiants et forgerons. On faisait appel à lui pour des maux comme l'épilepsie, la folie, la stérilité, la possession démoniaque.¹⁴¹

Cet élixir de vie que tout alchimiste recherchait ardemment depuis l'Antiquité, censé contenir l'énergie créatrice universelle, était désigné comme « pierre philosophale », dont la forme pouvait être tout aussi bien solide que liquide. Dans ce texte, l'élixir apparaît sous sa forme liquide: en effet, le terme « water » est utilisé de manière itérative. L'origine antique de la recette est identifiée clairement, et également soulignée avec un effet

¹⁴⁰PEREIRA, Michela, *Alchemy and the Use of Vernacular Languages in the Late Middle Ages*, *Speculum* vol.74, n°2, (The University of Chicago Press, Chicago, April 1999), p.336-376.

¹⁴¹ Voir : LAURENT, Françoise, éd.trad., *Guillaume de Berneville, La Vie de saint Gilles*. Texte du XIII^e siècle, publié d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque Laurentienne de Florence., (Paris, Éditions Champion, Champion classiques. Moyen Âge, 6, 2003.)

de répétitions, afin de garantir de son sérieux et de son efficacité:
« compyled by phelosiphers », « the water of phylisophers. »

Le texte promet ainsi la guérison de tous les maux, des plus graves aux plus bénins.

Le traitement des maux bénins

L'efficacité des hydrolats, ou eaux florales, concernant le traitement de maladies bénignes n'était plus à prouver. Par conséquent, les livres de remèdes recélaient de ces recettes nécessitant la mise en œuvre de ce processus de distillation des plantes. Les eaux, mais aussi les huiles extraites de plantes communes telles la rose, la bétoine, ou la bourrache, dans l'extrait édité ci-dessous, étaient plus faciles à produire et à administrer. Dans le manuscrit R.14.32, même si aucune information n'apparaît sur le processus même de distillation (les traités de distillation étant beaucoup plus répandus au XVI^e et XVII^e siècles), ce traité nous offre un témoignage vivant de la prévention et protection de la santé comme outil quotidien.

Here begynnyth distillynge of waterys and her uertues for certayne sekenys.

Water of rosis, water of beteyn, water of borage, water of fenell, water of eufrase, water of floures ofelder, water of mugwede, water of sawge, water ofysope, water of fumytere, water of scabyous, waterof wortes.

Water of Rosis

is gode for alle scharpe feures dronkyn with wyne or ale. And it bryngeth a man in gode temper yf heanoynte himselfe without at the templis and in otherdyuerse places.

Water of beteyne

Is gode dronke with wyne or ale or be himselfe forall manere of hedeache, and to cast out venym of amannys body and for the feuer cotidian and anoynte him withoute als wel as within.

Water of borage

Is gode dronke with wyne or with ale or be himselfe; and anoynte with oute for the comfortethe thestomake and lyghteyth the herte and it claryfyeth theblode of man. [MS R.14.32, f.93r]

Ainsi, ce traité nous indique que l'eau de rose pouvait soigner les fortes fièvres et régulaient les humeurs, tandis que l'eau de bétoine, véritable panacée, apaisait les maux de tête, les fièvres, et avait le pouvoir (outre ses nombreuses vertus, tant sur les plans physiologique et psychologique, que mystique) de faire disparaître le venin.¹⁴² Enfin, l'eau de bourrache avait

¹⁴² Ses propriétés curatives furent célébrées par nombre d'auteurs, notamment le pseudo-Musa qui lui consacra un traité entier qui comprenait pas moins de 47 prescriptions. Voir l'édition: *De herba vettonica*, in *Corpus medicorum latinorum IV*, édit. par Howald (E), et Sigerist (H.E), (Leipzig-Berlin, Teubner), 1927.

Platearius, autre auteur influent du *Circa Instans* ou *Liber de simplici medicina* écrit sous la rubrique « Bétoine » : « Cette herbe garde l'âme et le corps des hommes et garde ceux qui vont de nuit de tout charme et danger. On doit la cueillir au mois d'août. Mais avant de la cueillir, il faut dire d'un coeur dévôt, en se penchant sur elle, cette prière : "Herbe bétoine qui au commencement fut trouvée par Esculape, je te requiers par cette prière, toi qui es appelée la dame de toutes les herbes, et par celui qui ordonna que tu fusses créée pour oeuvrer dans tant de médecines, à savoir quarante-sept, je te requiers de bien vouloir m'aider dans tant de choses que je voudrai." » Voir: DUCOURTHIAL, Guy, *Flore magique et astrologique de l'Antiquité*, (Belin, 2003), p.172, p.209; PLATEARIUS, *Le livre des simples médecines, d'après le manuscrit français 12322 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, traduction et adaptation de Ghislaine Malandin, commenté par François Avril, Pierre Lieutaghi et Ghislaine Malandin, (Ozalid et Textes Cardinaux, Paris, 1986.)

Un poème lui fut également dédié, dans l'oeuvre magistrale de Macer, au XI^e siècle. De nombreuses traductions furent produites, notamment en moyen-anglais: voir l'édition suivante : MACER FLORIDUS, *De virtutibus herbarum*, FRISK, G., ed., *A middle English translation of Macer Floridus « De Viribus Herbarum »*, (Upsala, Essays and Studies on English Language and Literature 6, 1949)

des vertus apaisantes concernant les organes tels que l'estomac ainsi que le coeur, et enfin, elle permettait de fluidifier le sang.

Traitement de graves maladies: remèdes promettant le recouvrement de la vue

A la suite de ces remèdes traitant des maux bénins, dans le manuscrit R.14.32, se situent des textes dont les titres prometteurs annoncent des guérisons miraculeuses de la cécité. J'ai ainsi sélectionné deux recettes médicinales assez significatives de la médecine médiévale anglaise: « A gode water for a mannys eye syghte », « A precyous water for eyn that loke fayre and clere, and be blynde. »

A gode water for a mannys eye syghte

Take sawge, verueyn, beteyn, ffennell, egrymoyn, camedreos, eufrase, pymprenel, rewe, cerfoyle, of eche lyche moche, and grynde hem wel in a mortar. And after, take poudre of alum and a lytyll comfery, [f.100r] and medle hem togeder with newe rosis, and distill it wele. And this water is profitable for all manere evylles of sore eyn, and it restoryth the syght that is lost of iij. yere. [MS R.14.32, f.99v- f.100r]

Non seulement ce remède, composé uniquement à base d'eaux florales, permettrait de soigner tous types de maladies pouvant affecter les yeux, mais aussi de restaurer la vue d'un patient atteint de cécité depuis trois ans.

Voici le texte d'une deuxième recette, dont les ingrédients et les instructions de fabrication sont un peu plus élaborés et détaillés.

A precyous water for eyn that loke fayre and clere, and be blynde.

Take smallache, rede fenell, rewe, verueyn, egrimoyne, quinfoyle, pyprenell, eufrase, sauge, celydoyn, of eche a quartorn. Wassche hem clene and stampe, and do hem in a fayre brasse panne, and take the powder of xv. peper cornes fayre farced, and a pynte of gode white wyne do to the herbes. And iij. sponful of hony and v. sponfull of a knave [f.94r] childe vryne that is an innocente and medle hem wele togeder, and than lete boyle hem a lytyll ouer the fyre and streyne hem throwe a clene clothe, and do it into a vessell of glasse and stopp it till thu wilte pye it and with a feder, put it into the sore eyen. And if it drye, temper it with white wyne. This water is gode for all maner vyces of the eyn, and it will make a man to se ryght wele withinne ix. days.

Probatum est. [R.14.32, f.93v-f.94r]

Ce remède, composé non seulement d'eaux florales, mais aussi de poivre moulu, de vin blanc, de miel, et d'urine d'adolescent, promettait de soigner tous maux oculaires, mais surtout de recouvrer la vue sous neuf jours. L'emploi de certaines plantes, comme la chélidoine, plante très couramment utilisée depuis l'Antiquité, et particulièrement pour le soin des yeux, est à noter.¹⁴³ En effet, on associe Plin l'Ancien et Aristote à cette panacée. C'est par l'observation des comportements animaux que les anciens avaient décelé le pouvoir des plantes. Ainsi, ont-ils décrit les

¹⁴³ L'étymologie même du nom de la plante est révélateur de la source de son utilisation, puisque le mot grec *chelidonium* est calqué sur *chelidôn* : l'hirondelle. Les Romains ont transformé le mot en *chelidonia*.

hirondelles soignant les yeux de leurs oisillons grâce au suc de la chélidoine.¹⁴⁴

Obtenu par chauffage et mélange des ingrédients d'origine végétale et humaine, ce remède liquide, filtré au travers d'un linge dont on a récupéré l'eau, sera appliqué dans les yeux du patient à l'aide d'une plume.

Placée en conclusion de la recette médicinale, la formule latine « Probatum est », quasi « magique » et très courante dans les remèdes en moyen-anglais, apporte la promesse et la garantie de l'efficacité du traitement. Ainsi le texte clôturé en latin entre en résonance avec les remèdes ancestraux prouvés et approuvés, c'est aussi un hommage aux plus hautes autorités médicales de l'antiquité.

Tous ces remèdes médicaux intégrant un processus alchimique de distillation des plantes ont donné une impulsion vers une révolution scientifique. Ces recettes médicales alchimiques permettant de prolonger la vie ont permis de nouvelles avancées jusqu'à produire un renversement des normes établies de cette médecine antique et médiévale, puis de faire naître une médecine chimique à la Renaissance.

Celle-ci constitue le cœur de la médecine d'aujourd'hui, qui œuvre encore à une prolongation de la vie, tout en s'appuyant sur le savoir de la phytothérapie, science millénaire. Les manuscrits ont encore de nombreux secrets à nous délivrer, et seul le travail éditorial et de transcription de ces

¹⁴⁴Selon Aristote, l'hirondelle soignait les yeux de ses oisillons avec son suc et ce, même lorsqu'ils avaient été crevés ou arrachés, afin de leur rendre la vue. Voir ARISTOTE, *Histoire des Animaux*, Tome III, Livres VIII-X, texte établi et traduit par Pierre Louis, (Paris, Les Belles-Lettres, 1969), IX, 9 ; Voir également PLINE, *Histoire Naturelle*, Livre XXV, par André J., (Paris, Les Belles Lettres, 1949-1974), p.89.

ouvrages pourra participer à la mise à jour des connaissances des traditions médicales médiévales.

Bibliographie

Sources primaires non-publiées:

Cambridge, Trinity College Library, MS O.1.13.

Cambridge, Trinity College Library, MS R.14.32.

Sources primaires:

ARISTOTE, *Histoire Naturelle, Histoire des Animaux*, Tome III, Livres VIII-X, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles-Lettres, 1969.

BACON, Roger, *The Opus Majus of Roger Bacon*, A translation by Robert Belle Burke, Two volumes, Russell and Russell Inc., New-York, 1962.

CHAUCER, Geoffrey, *The Canterbury Tales, Fifteen Tales and the General Prologue*, selected and edited by V.A Kolve and Glending Olson, Norton and Company, New York and London, 2005.

DEE, John, *John Dee's Library Catalogue*, ed. by Julian ROBERTS and Andrew G.WATSON, Oxford University Press, Bibliographical Society, Oxford, 1990.

La médecine spirituelle [Kitâb al-Tibb al-Rûhânî], traduit de l'arabe par Rémi Bague, Paris, Flammarion, coll. GF, 2003.

Les alchimistes grecs, Tome IV, 1^{re} partie: Zosime de Panopolis :Mémoires authentiques, texte établi et traduit par Michèle MERTENS, Paris: Les Belles-Lettres, 2003, p.1-49.

LULLE, *Beati Raimundi Lulli Opera Omnia*, Meyer, 1722.

MACER FLORIDUS, *De virtutibus herbarum*, FRISK, G., ed., *A middle English translation of Macer Floridus « De Viribus Herbarum »*, Upsala, Essays and Studies on English Language and Literature 6, 1949.

MUSA, Antonius, (“Pseudo-Musa”), *De herba vettonica*, in *Corpus medicorum latinorum IV*, édit.par Howald (E), et Sigerist (H.E), Leipzig-Berlin, Teubner, 1927.

NORTON, Thomas, *Thomas Norton’s Ordinal of Alchemy*, ed.by John Reidy, Early English Text Society, Oxford University Press, Oxford, 1975.

PARACELSE, *Traité des trois essences premières, Le trésor des trésors des alchimistes, Discours de l’alchimie et d’autres écrits*, Milan, 1981.

PLATEARIUS, *Le livre des simples médecines, d’après le manuscrit français 12322 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, traduction et adaptation de Ghislaine Malandin, commenté par François Avril, Pierre Lieutaghi et Ghislaine Malandin, Ozalid et Textes Cardinaux, Paris, 1986.

PLINE, *Histoire Naturelle*, Livre XXV, par André J., Paris, Les Belles Lettres, 1949-1974.

RIPLEY, George, *The Compound of Alchemy, The Twelve Gates*, Kessinger Publishing, 2005.

Sources secondaires:

BERTHELOT, Marcellin, *Les Origines de l'alchimie*, Paris, Steinheil, 1885, Paris, réimp. Librairie des Sciences et des Arts, Paris, 1938.

DUCOURTHIAL, Guy, *Flore magique et astrologique de l'Antiquité*, Belin, 2003.

HUGHES, Jonathan, *The Rise of Alchemy in Fourteenth Century England : Plantagenet Kings and the Search for the Philosopher's Stone*, Continuum International Publishing Group, London, New-York, 2012.

JAMES, Montague Rhodes, *List of Manuscripts Formerly Owned by John Dee*, Oxford University Press for the Bibliographical Society, Oxford, 1921.

LAURENT, Françoise, éd.trad., *Guillaume de Berneville, La Vie de saint Gilles.*, Texte du XIIe siècle, publié d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque Laurentienne de Florence., Paris, Éditions Champion, Champion classiques. Moyen Âge, 6, 2003.

LOXLEY, J., *The Complete Critical Guide to Ben Jonson*, London, Routledge, 2002.

MCINTOSH, A., SAMUELS, M.L., and BENSKIN, M., *A Linguistic Atlas of Late Mediaeval English*, 4 vols, Aberdeen, 1986.

MOONEY, Linne R, *The Index of Middle English Prose Handlist 11 : Manuscripts in the Library of Trinity College, Cambridge*, D.S Brewer, Cambridge, 1995.

PEREIRA, Michela, *Alchemy and the Use of Vernacular Languages in the Late Middle Ages*, *Speculum* vol.74, n°2, The University of Chicago Press, Chicago, April 1999, p.336-376.

ROBERTS, Julian, *Dee, John (1527-1609)*, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, September 2014, online edition, May 2006.

SOREAU, Véronique, Thèse pour l'obtention du Grade de Docteur de l'Université de Poitiers, *La médecine par les plantes et les étoiles entre le quinzième et le seizième siècle en Angleterre. Edition inédite d'une sélection de textes en moyen-anglais de quatre manuscrits situés à Trinity College Library, Cambridge : MSS O.1.13, O.5.26, R.14.32, R.14.51, et commentaires. Deux volumes.*, soutenue le 29 octobre 2018, CESCO, Université de Poitiers.

STAVENHAGEN, Lee, *A Testament of Alchemy :Being the Revelations of Morienus, Ancient Adept and Hermit of Jerusalem, to Khalid Ibn Yazid Ibn Mu'awiyya, King of the Arabs, of the Devine Secrets of the Magisterium and Accomplishment of the Alchemical Art*, The University Press of New England, Hanover, New Hampshire, 1974.

Colette STEVANOVITCH

Université de Lorraine

Laboratoire IDEA

**Richard I^{er} d'Angleterre, cuisinier et tueur de lion :
le renouvellement du récit au fil des réécritures**

Dans le poème moyen-anglais *Richard Cœur de Lion*¹⁴⁵ on lit que le roi Richard, revenant de pèlerinage en Terre Sainte, fut capturé par le roi d'Allemagne tandis qu'il faisait rôtir une oie avec ses deux compagnons dans une taverne. Jeté en prison, il tua d'une gifle le fils du roi, qui lui avait proposé un échange de coups, séduisit sa fille, puis tua le lion affamé que le roi avait envoyé dans son cachot. Le roi, voyant qu'il ne viendrait pas à bout de lui, exigea finalement une rançon et le libéra.

Nous sommes là en plein roman. En réalité, Richard, qui avait fait naufrage à son retour de croisade et n'avait plus que deux compagnons avec lui, fut arrêté dans une auberge ou une pauvre maison des faubourgs de Vienne et emprisonné par le duc d'Autriche, lequel le livra ensuite à l'empereur Henri VI. Celui-ci le garda prisonnier plus d'un an et le libéra contre une énorme rançon. Richard, pendant son emprisonnement, se tint

¹⁴⁵ L'édition utilisée est celle de Peter Larkin Peter, *Richard Coer de Lyon* (Kalamazoo : Medieval Institute Publications, 2015). Traduction française : Colette Stévanovitch (dir., avec la participation d'Anne Mathieu), *Richard Cœur de Lion* (Turnhout : Brepols, à paraître).

tranquille, s'occupant de questions de politique¹⁴⁶. L'empereur ne chercha pas à le faire périr, et Richard respecta son fils, sa fille et les animaux de sa ménagerie.

Les chroniques se sont emparées de cet incident inouï d'un roi capturé en pleine paix. De texte en texte on voit le récit s'infléchir, de façon différente selon que le chroniqueur est anglais ou appartient à l'une des nombreuses nationalités hostiles au roi anglais : Français, Allemands, Autrichiens, Italiens... Les uns donnent au roi le beau rôle dans cette situation humiliante, les autres exagèrent la dégradation subie. C'est ainsi que Richard se retrouve à endosser le rôle d'un cuisinier chez ceux-ci, que chez d'autres il est vainqueur dans un combat contre un lion – tandis que le poème moyen-anglais, paradoxalement, combine les deux légendes.

L'anecdote de la cuisine

Selon certains chroniqueurs, les soldats chargés d'arrêter Richard le trouvèrent en train de faire la cuisine. Assis à la broche, en tenue de marmiton, il faisait des rôtir des chapons.

Le héros des croisades, occupé à cette tâche dégradante ?

Les chroniqueurs anglais ignorent cette rumeur. Il nous faut nous tourner du côté des écrivains du Continent pour en retracer l'évolution.

Les Allemands et les Italiens sont les premiers à rapporter l'anecdote. L'Allemagne était le pays de l'empereur Henri VI, qui garda Richard prisonnier et en tira rançon. L'empereur avait de nombreux griefs contre le roi d'Angleterre¹⁴⁷, qui était l'allié de ses ennemis et l'adversaire

¹⁴⁶ Voir Ulrike Kessler, « Richard Löwenherz. Ein Gefangener macht europäische Politik », in *Richard Cœur de Lion, roi d'Angleterre, duc de Normandie : 1157-1199*, éd. L. Le Roc'h-Morgère et M. Le Roc'h-Morgère (Caen, 2004), 45-64.

¹⁴⁷ Sur ces griefs, voir Jean Flori, *Richard Cœur de Lion, le roi chevalier* (Paris : Payot et Rivages, 1999), 194-95.

de ses alliés. Les Allemands avaient donc de bonnes raisons de chercher à noircir l'ennemi de leur empereur. Les intérêts des Italiens étaient les mêmes, puisque l'Italie faisait partie du Saint Empire Romain Germanique.

Le roi fut capturé le 20 décembre 1192 et libéré le 4 février 1194¹⁴⁸. La première mise par écrit de ces circonstances supposées de sa capture figure dans la chronique de l'Allemand Magnus de Reichersberg, mort en 1195 :

Inventus est idem rex apud Wienam, occultans se in tugurio cuiusdam pauperis, et cibos propriis manibus sibi et socii suis paucissimis in officina rustica preparans¹⁴⁹.

(Le roi fut découvert près de Vienne, caché dans la chaumière d'un pauvre homme, en train de préparer le repas de ses propres mains dans la cuisine rustique pour lui-même et ses quelques compagnons.)¹⁵⁰

Ce bref récit nous apprend que Richard, délaissant les hôtelleries appropriées à son rang, logeait chez un pauvre homme (après tout, il se cachait), et surtout, qu'il s'oubliait au point de préparer non seulement son propre repas mais même celui de ses compagnons, se faisant le serviteur de ses gens.

Otton de Saint-Blaise, Allemand lui aussi, qui écrivait au tout début du XIII^e siècle, donne quelques détails supplémentaires :

¹⁴⁸ Lionel Landon, *The Itinerary of King Richard I: With Studies on Certain Matters of Interest Connected with his Reign* (Londres : Pipe Roll Society, 1935), 71 et 83.

¹⁴⁹ Magnus de Reichersberg, *Chronica collecta a Magno Presbytero*, éd. W. Wattenbach (Hanovre, 1861), 519.

¹⁵⁰ Sauf indication contraire les traductions sont de nous.

Itaque servili opere, ne agnosceretur, in coctione pulmentorum per se dans operam, altile ligno affixum propria manu vertens assabat, annulum egregium digito oblitus¹⁵¹.

(C'est pourquoi, pour ne pas être reconnu, il se livrait à une tâche de serviteur, s'occupant de la cuisson des viandes, il rôtiissait une volaille en tournant la broche de sa propre main, en oubliant la splendide bague qu'il avait au doigt.)

Otton précise la tâche à laquelle se livrait le roi dans la cuisine : il faisait tourner la broche, ce qui est le rôle d'un simple marmiton. Ce détail sera repris par la plupart des chroniqueurs subséquents. Il raconte ensuite (il est le seul à le faire) comment cette bague sur la main qui tournait la broche attira l'attention d'un familier du duc d'Autriche qui, ayant accompagné le duc à Saint-Jean d'Acre, connaissait Richard de vue et le reconnut sous son déguisement. Le duc, prévenu de la présence de Richard, surprit le roi une poule à la main et se moqua de lui :

...dux accurrens regem frixam carnem manu tenentem captivavit irrisumque tali opere inventum in civitatem duxit¹⁵²...

(Le duc, accouru, surprit le roi tenant à la main de la viande rôtie, et l'ayant raillé d'avoir été découvert occupé à cette tâche, il le conduisit à la ville.)

Otton ne précise pas dans quelles circonstances Richard fut amené à jouer les marmitons. Cela faisait-il partie du déguisement sous lequel il voyageait, de même que l'absence d'une suite royale, ou s'est-il précipité sur la broche au moment de l'arrivée des soldats, comme le racontent des auteurs plus tardifs ?

¹⁵¹ *Die Chronik Ottos von St. Blasien und die Marbacher Annalen*, éd. et trad. Franz-Josef Schmale (Darmstadt, 1998), 110. La chronique d'Otton de Saint-Blaise se termine en 1209.

¹⁵² *Ibid.*

La rumeur, dont la première trace écrite date d'avant 1195, naquit très peu de temps après la capture du roi. Lorsque l'Italien Pierre d'Eboli s'en fait l'écho en 1196, dans un ouvrage composé en l'honneur de l'empereur Henri VI, il s'agit d'un bruit si répandu qu'il n'a pas besoin de raconter l'anecdote pour que chacun, en tout cas dans l'Empire, comprenne de quoi il parle :

Cesaris ut fugeret leges tuus, Anglia, princeps,
Turpis ad obsequium turpe minister erat.
Quid prodest versare dapes, servire culine ?
Omnia, que fiunt, Cesar in orbe videt.
Rex sub veste latens, male nam vestitus ut oспes,
Captus defertur Cesaris ante pedes¹⁵³.

(Pour fuir les lois de l'empereur, ton prince, ô Angleterre, fut un vil serviteur chargé de viles besognes. À quoi bon dresser des mets, servir dans la cuisine ?¹⁵⁴ Rien en ce monde n'échappe à l'œil de l'empereur. Le roi caché sous son vêtement, car pauvrement habillé en voyageur, capturé, fut conduit aux pieds de l'empereur.)

Alors que Magnus von Reichersberg et Otton de Saint-Blaise se contentaient de rapporter les faits et les laissaient parler d'eux-mêmes, Pierre d'Eboli blâme Richard d'avoir abandonné sa dignité royale pour tenter d'assurer sa sécurité. Le terme *turpis* « vil » est sans indulgence. Dans son ouvrage Pierre d'Eboli se montre caustique envers l'adversaire de l'empereur en Sicile, le roi Tancrède. Il ne faut pas attendre de lui plus de

¹⁵³ *Liber ad honorem Augusti sive De rebus siculis*, éd. et trad. Theo Kölzer et al. (Sigmaringen, 1994), XXXIV, « Rex Anglie captus, liber absolvitur », 168-69.

¹⁵⁴ Pour ce vers nous reprenons la traduction par François Guizot du vers identique de la *Philippide* de Guillaume le Breton (*La Philippide : poème, par Guillaume le Breton*, trad. François Guizot (Paris : J.-L. J. Brière, 1825), 111).

bienveillance envers Richard, l'ennemi de l'empereur, qui avait fait alliance avec Tancrède lors de son passage en Sicile¹⁵⁵.

Chez le chroniqueur italien Sicard de Crémone, mort en 1215, Richard est déguisé en serviteur des Templiers et des Hospitaliers¹⁵⁶ :

sub habitu Ministri Templariorum & Hospitaliorum usque in Austriam, suis aliunde remissis, pervenit incolumis. Ubi, dum gallinas assaret, deprehenditur, capitur, & Duci Austriæ præsentatur¹⁵⁷.

(Vêtu en serviteur des Templiers et des Hospitaliers, s'étant séparé de sa suite, il parvint sans encombre jusqu'en Autriche. Là, tandis qu'il faisait rôtir des poules, il fut pris, capturé et conduit auprès du duc d'Autriche.)

Le lecteur est libre de supposer que lorsqu'il est surpris dans la cuisine le roi est en train de préparer le repas de ses prétendus maîtres, ce qui rejoindrait le récit de Magnus von Reichersberg. Comme chez Otton de Saint-Blaise, il se peut que le chroniqueur ait simplement omis de préciser que le déguisement de marmiton fut adopté à l'arrivée des soldats.

Les Français semblent avoir connu l'anecdote dans un second temps. Richard, de caractère arrogant, s'était fait un ennemi du roi de France, Philippe Auguste, au cours de la croisade entreprise en commun¹⁵⁸. Les chroniqueurs français se montrent très hostiles envers le roi anglais. On

¹⁵⁵ Richard fit halte en Sicile lors de son voyage vers la Terre Sainte et y passa l'hiver.

¹⁵⁶ Les Templiers et les Hospitaliers étaient des ordres militaires de Terre Sainte qui participèrent à la croisade. Selon la *Continuation de Guillaume de Tyr*, Richard s'était fait accompagner de frères de ces deux ordres lors de son voyage de retour et s'était mêlé à eux, mais aucun autre auteur n'indique qu'il se faisait passer pour leur serviteur.

¹⁵⁷ *Sicardi Episcopi Cremonensis Chronicon*, éd. L. A. Muratori (Milan : Société Palatine, 1725), col. 617. Récit identique chez Alberto Milioli, *Cronica Imperatorum*, éd. Oswald Holder-Egger (Hanovre : Hahn, 1903), 653, et Salimbene de Adam, *Cronica*, éd. Giuseppe Scallia (Turnhout : Brepols), 1998-99, 27.

¹⁵⁸ Voir Gérard Sivéry, *Philippe Auguste* (Paris : Perrin, 2003), 114-16 et Bruno Galland, *Philippe Auguste* (Paris : Belin, 2016), 81 et 84-85.

peut s'attendre à ce qu'ils colportent avec empressement les rumeurs défavorables qui couraient sur son compte. Rigord, mort vers 1209, écrit que Richard fut pris dans une pauvre maison de village, sans préciser ce qu'il était en train de faire :

sepedictum regem juxta Viennam in villa viciniori, in domo despecta inventum, captitavit et omnibus bonis suis exspoliavit¹⁵⁹.

(Ayant trouvé le roi dans une pauvre maison d'un village tout proche de Vienne, il [le duc d'Autriche] le fit prisonnier et le dépouilla de tous ses biens.)

Se trouver dans une pareille maison est déjà dégradant pour un roi. Rigord, qui tire parti de tout ce qui pourrait présenter Richard sous un jour défavorable, ne se serait certainement pas retenu d'exploiter l'anecdote si croustillante du roi cuisinier. S'il ne le fait pas, on peut en conclure qu'il ne la connaissait pas. Colportée en Allemagne et en Italie, elle n'avait pas encore atteint la France au moment où Rigord écrivait. On la trouve en revanche dans la *Philippide* de Guillaume le Breton, composée entre 1214 et 1224. Guillaume préface le passage par la remarque que nul ne peut échapper à son destin. Il enchaîne ensuite :

Quid prodest versare dapes, servire culine ?
Quid juvat officio dominum vilescere servi ?
Quid flexisse viam, vestes mutasse, suoque
Se famulo regem finxisse minore minorem ?¹⁶⁰

¹⁵⁹ Rigord, *Histoire de Philippe Auguste*, éd. et trad. Élisabeth Carpentier, Georges Pon et Yves Chauvin (Paris : CNRS Éditions, 2006), 316-17. La traduction est empruntée au même ouvrage.

¹⁶⁰ Guillaume le Breton, *Philippide*, éd. H.-François Delaborde, in *Œuvres de Rigord et de Guillaume Le Breton, historiens de Philippe-Auguste* (Paris : Renouard, 1882-1885), t. II, IV v. 343-46.

(À quoi bon dresser des mets, servir dans la cuisine ? A quoi bon que le seigneur s'avilisse aux fonctions de l'esclave ? à quoi sert à ce roi de s'être détourné de sa route, d'avoir changé de vêtements, de s'être fait moindre que le moindre de ses serviteurs ?)¹⁶¹

Comparant la situation de Richard à celle de Marius en fuite qui se cacha dans les marais, et à celle d'Achille que sa mère déguisa en fille, en vain pour tous deux, il conclut que la majesté royale ne peut se dissimuler. Guillaume le Breton s'inspire du poème de Pierre d'Eboli, reprenant un vers à l'identique. S'il a connu l'anecdote par un texte écrit, cela ne veut pas dire qu'elle n'était pas également colportée oralement dans le royaume de France. Au contraire, il faut supposer qu'elle l'était, car sans cela son texte peu explicite resterait opaque pour le lecteur. Comme Pierre d'Eboli, Guillaume le Breton blâme Richard de s'être ainsi abaissé, utilisant des termes forts comme *villescere* « s'avilir » ou *minore minorem* « moindre que le moindre ».

Au XIII^e siècle, l'anecdote se stabilise sous une forme reprise par chacun, avec des détails identiques jusque dans la formulation (cf. « tourner les chapons » dans les citations ci-dessous). Il devient clair que Richard n'est pas chargé de la préparation des repas. C'est lorsque les soldats du duc se présentent à la porte de la maison qu'il enfile un vêtement de serviteur, entre dans la cuisine et s'assied à la broche pour se donner l'apparence d'un marmiton. La honte est moindre pour le roi : il ne s'agit que de se cacher quelques moments, pas de jouer le rôle d'un serviteur pendant tout le voyage. Peut-être un plus grand recul temporel a-t-il permis d'aboutir à cette version plus vraisemblable. Il se peut aussi que l'anecdote ait dès le début été rapportée oralement de cette manière, et que ce soit une

¹⁶¹*La Philippide : poème, par Guillaume le Breton*, traduction de François Guizot (Paris : J.-L. J. Brière, 1825), 111.

mise par écrit incomplète ou maladroite qui donne parfois une fausse impression.

Trois textes¹⁶² offrent un récit similaire où se retrouvent les trois éléments qui composent à présent l'anecdote : l'arrivée des soldats, le vêtement passé en hâte et la tâche de tourner les chapons. La *Continuation de Guillaume de Tyr*, rédigée au XIII^e siècle, ajoute une espèce d'excuse : le roi agit de façon inconsidérée sous le coup de la surprise. Et ensuite, une précision : celui qui écrit n'a pas été témoin de la scène, il ne fait que rapporter ce que certains racontent. Il sous-entend ainsi qu'il s'agit probablement d'une rumeur malveillante. Le fait lui-même, si choquant qu'il soit, se trouve encadré de ces deux remarques qui lui ôtent beaucoup de son poids :

On fit asavoir al roi d'Engletierre c'on venoit en le maison pour lui prendre. Li rois fu surpris, si ne sot que faire. Il prist une malvaise cote, si le jeta en son dos pour lui desconnoistre, si entra en le quisine, et si asist pour tourner les capons au fu. Mais je ne le di mie pour voir, mais ensi le disent aucunes gens¹⁶³.

(On fit savoir au roi d'Angleterre qu'on venait à la maison [où il se trouvait] pour le prendre. Le roi fut atterré et ne sut que faire. S'emparant d'une mauvaise cote, il la jeta sur ses épaules pour se déguiser, entra dans la cuisine et s'assit [à la broche] pour tourner les chapons au feu. Mais je ne l'affirme pas, c'est ce que disent certains.)

¹⁶² Nous n'en citons que deux ci-dessous. Nous omettons le récit succinct du Ménestrel de Reims, de 1260, qui relate l'anecdote sans aucun détail original (*Récits d'un ménestrel de Reims au treizième siècle*, éd. Natalis de Wailly (Paris : Renouard, 1876), IX § 65, 34-35).

¹⁶³ *Chronique d'Ernoult et de Bernard le Trésorier*, éd. Louis de Mas Latrie, (Paris : Renouard, 1871), 297-98). L'anecdote est racontée de façon similaire dans la *Gran Conquista de Ultramar*, éd. Pascual de Gayangos (Madrid : Rivadeneyra, 1858), IV CCXXXVII), qui s'appuie sur la *Continuation*.

Philippe Mouskès (mort c.1243/5) déclare quant à lui que le roi agit ainsi sur le conseil de ses compagnons et qu'eux aussi s'occupèrent à préparer le repas, ce qui, de nouveau, atténue la portée de cet acte :

Li rois Ricars en piés sailli,
Moult durement s'en esbahi.
Mais, par le consel de sa gent,
Lés le fu s'assist esranment,
Si prist a torner les capons,
Tot ausement com uns garçons.
Si vallait et si cevalier
Atornèrent l'autre mangier.
Tout ensi cascuns se couvri,
Et li ostes la porte ouvri¹⁶⁴.

(Le roi Richard, confondu, se mit debout, mais suivant le conseil de ses gens il s'assit en hâte auprès du feu et se mit à tourner les capons, comme s'il était un serviteur. Son écuyer et son chevalier préparèrent le reste du repas. Tous se dissimulèrent ainsi, et l'hôte ouvrit la porte.)

Si d'un côté Philippe Mouskès excuse en partie Richard, qui n'a fait que suivre des mauvais conseils, ce chroniqueur très hostile au roi anglais¹⁶⁵ ne se prive pas plus loin de ridiculiser le personnage du roi cuisinier. Le chevalier qui reconnaît Richard lui ôte son chapeau en se moquant de lui :

Li cevaliers vint là tout droit,
U li rois les capons tournoit.
I capiel de feutre li oste
Fors de son cief, tot voïant l'oste.
Le roi a tost recounéu.

¹⁶⁴ *Chronique rimée de Philippe Mouskes, évêque de Tournay au treizième siècle*, éd. F. A. de Reiffenberg (Bruxelles : Hayez, 1838), t. II, v. 19917-26.

¹⁶⁵ Il raconte en particulier que la mère de Richard, Aliénor d'Aquitaine, avait pour mère une démonsse.

« Prouvos, dist-il, je l'ai véu,
Le roi vés-le-ci où il siet,
Or le prendés, quar il me siet.
Moult sot, quant il se bestorna,
Qui roi iert et capons torna. »¹⁶⁶

(Le chevalier vint tout droit là où le roi tournait les chapons. Il lui ôta de la tête son chapeau de feutre, sous les yeux de l'hôte, et reconnut tout de suite le roi. « Prévôt, dit-il, je l'ai vu, le roi, regardez-le assis là, arrêtez-le, car c'est ce que je veux. Bien sot, quand il fit cette folie, qui était roi et tourna les chapons ! »)

Plus tard, l'empereur raillera Richard à son tour¹⁶⁷.

La génération suivante est représentée par les Italiens Tholomé de Lucques et Francesco Pipino. Le récit ne se modifie plus. Le roi passe son déguisement et s'assied à la broche quand la menace se précise.

Le récit de Francesco Pipino, en latin, est semblable à celui des trois chroniqueurs français cités ci-dessus. Comme l'auteur de la *Continuation de Guillaume de Tyr*, il ne reprend pas entièrement l'anecdote à son compte mais laisse planer un doute (*fertur*, « dit-on ») :

Rex vero satellitum Ducis adventu precognito, vili assumpta toga, coquinam fertur intrasse, & capones ad prunas rotasse¹⁶⁸.
(Mais le roi, ayant su l'arrivée d'un soldat du duc, passa un vêtement misérable, entra, dit-on, dans la cuisine et fit tourner des chapons près des braises.)

Tholomé de Lucques ajoute la précision que le vêtement d'emprunt comportait un capuchon permettant au roi de dissimuler ses traits :

¹⁶⁶ *Chronique rimée de Philippe Mouskes*, v. 19955-64.

¹⁶⁷ *Ibid.*, v. 20027-28.

¹⁶⁸ Francesco Pipino, *Chronicon*, éd. Ludovico Antonio Muratori (Milan : Société Palatine, 1726), col. 610.

Rex autem Riuchardus habitum coci assumpserat caputio in maiori parte facie cooperta ac actu assabat anseres et gallinas¹⁶⁹.

(Mais le roi Richard, ayant passé un vêtement de cuisinier, la plus grande partie de son visage dissimulée par son capuchon, faisait rôtir des oies et des poules.)

Le capuchon rabattu sur le visage laissait apparemment entrevoir les yeux, car c'est à ses pupilles que les espions du duc le reconnurent. Ils prévinrent le duc, qui se rendit auprès du roi, le salua et l'emmena prisonnier avec ses compagnons.

Nous avons gardé pour la fin les auteurs autrichiens, les plus hostiles à Richard. Celui-ci avait insulté le duc d'Autriche au siège de Saint-Jean d'Acre et, selon les récits divergents des chroniqueurs¹⁷⁰, aurait fait arracher sa bannière, l'aurait piétinée, l'aurait jetée dans un cloaque... quels que soient les détails, l'insulte était grave et l'animosité du duc envers Richard, et par conséquent celle des Autrichiens, était intense. C'est aussi le duc qui avait eu ce geste inconcevable de faire capturer un souverain étranger contre lequel il n'était pas en guerre, c'est donc lui surtout qu'il fallait justifier en rabaissant son adversaire.

Les chroniqueurs autrichiens s'écartent du récit habituel en situant l'anecdote dans la cuisine même du duc et en laissant entendre que le roi Richard y avait été embauché comme rôtiisseur. Le roi anglais se place délibérément dans une situation aussi dangereuse que ridicule en jouant ce rôle de serviteur chez son ennemi, contre toute vraisemblance.

¹⁶⁹ Tholomeus de Lucques, *Historia ecclesiastica nova*, éd. Ottavio Clavuot (Hanovre : Hahn, 2009), 500. Voir aussi le récit des *Annales : Die Annalen des Tholomeus von Lucca*, éd. Bernhard Schmeidler (Berlin : Weidmann, 1930), 81.

¹⁷⁰ Il est difficile de reconstituer l'incident réel à travers ces récits très divers. Il semble qu'au moment de la prise de Saint-Jean d'Acre le duc d'Autriche ait planté sa bannière à un endroit auquel il n'avait pas droit. Pour plus de détails, voir Stévanovitch *et al.*, *Richard Cœur de Lion*, n. 5953-6030.

Jansen Enikel, écrivant à la fin du XIII^e siècle, inaugure la variante autrichienne de l'anecdote :

er kam eines nahtes spât
in des herzogen kuchen dât
gegangen und was brâtær,
daz wart dem künic dar nâch vil swær¹⁷¹.

(Un soir, à une heure tardive, il se présenta à la cuisine du duc et devint rôtiisseur. Les conséquences en furent douloureuses pour le roi [Richard].)

Le côté humiliant de la situation est amplement exploité par ce chroniqueur. Le chef cuisinier a reconnu Richard et va prévenir le duc du « noble rôtiisseur » qu'il a dans sa cuisine. Le duc ordonne qu'on le lui amène. Le chef cuisinier enjoint alors à Richard de se lever :

er sprach : 'vil edeler künic rîch,
ir sît ze mehtic und ze hêrlîch,
daz ir hie sît brâter genant.
stêt ûf ! ez ist ein grôz schant,
daz ir sitzet bî dem fiuwer ;
ir zît dar zuo ze tiuwer.'¹⁷²

(Il dit : « Très noble grand roi, vous êtes trop puissant et trop magnifique pour être appelé rôtiisseur. Debout ! C'est une grande honte que vous soyez assis près du feu. Vous avez trop de valeur pour cela. »)

Richard se défend d'abord d'être roi et prétend être un pauvre homme qui ne possède même pas sa propre maison. Le chef cuisinier insiste :

'zwar ir sît mir vol bekant.

¹⁷¹ *Jansen Enikels Fürstenbuch*, éd. Philipp Strauch (Hanovre et Leipzig : Hahn, 1900), v. 1425-28.

¹⁷² *Ibid.*, v. 1459-64.

stet ûf ! ez ist ein schande,
swâ man in dem lande
ditz sagt von iu, künic rich.
ir sît eim brâter ungelîch.¹⁷³

(« En vérité, je vous connais bien. Debout ! C'est une honte que l'on dise cela de vous dans le pays, ô grand roi. Vous ne ressemblez pas à un rôtiisseur. »)

Il faut cette seconde injonction pour que le roi cesse de protester et soit conduit auprès du duc.

Une chronique autrichienne de paternité incertaine, rédigée à la fin du XIV^e siècle (elle s'arrête en 1398), fait un récit plus sommaire du même incident, en prose. Richard s'est fait tourne-broche dans la cuisine du duc :

Derselb Chunig cham gen Wienn in des von Oesterreich
Kuchen, und briet als ain Kuchen bub¹⁷⁴.

(Ce même roi arriva à Vienne dans la cuisine [du duc] d'Autriche, et fit rôtir [la viande] comme un garçon de cuisine.)

Le chef de cuisine reconnaît le roi et en parle au duc, qui ordonne de le lui amener. Avant d'exécuter l'ordre, le chef de cuisine se permet de critiquer l'occupation à laquelle se livre le roi :

Der Kuchenmaister cham zu dem Chunig, und sprach: Herr
von Engelland, Ir seyt zu Edel zu ainen bratter meinen Herr
von Osterreich¹⁷⁵.

(Le chef de cuisine alla au roi et dit : « Seigneur [roi] d'Angleterre, vous êtes trop noble pour être un rôtiisseur de mon seigneur [le duc] d'Autriche. »)

¹⁷³ *Ibid.*, v. 1472-76.

¹⁷⁴ *Matthaei cujusdam, vel Gregorii Hageni Germanicum Austriae Chronicon*, éd. R. D. P. Hieronymus Pez (Leipzig : Gleditsch, 1721), t. I, col. 1064.

¹⁷⁵ *Ibid.*

Thomas Ebendorfer, qui écrivit au XV^e siècle, reprend ces racontars. Auteur de plusieurs chroniques, il donne dans chacune un récit formulé différemment. Nous citons le plus élaboré :

In festo, ut quidam asserunt, beati Martini in qua via divertit Wiennam et se servitoribus coquine socians officium assandi in veru assaturam sibi preelegit. Hunc dum magister coquine ducis Leopoldi fuisset intuitis et de certo agnitus ab eo fuisset, hoc illico prodigium duci apperuit, qui accersito rege post debitam regi exhibitam reverenciam ait : « Domine rex Anglie, nimis nobilis estis, ut sitis assator in coquina ducis Austrie .’ Quo frustra multas excusaciones pretendente sepedictus dux ipsum honeste custodie deputavit¹⁷⁶.

À la fête de saint Martin, comme l’assurent certains, il se détourna de sa route pour gagner Vienne. Là, se faisant le compagnon des serviteurs dans la cuisine, il choisit la tâche de rôtir la viande à la broche. Le chef de cuisine du duc Léopold ayant remarqué cela et s’en étant assuré, révéla aussitôt ce prodige au duc, qui, s’étant rendu auprès du roi, après l’avoir salué avec le respect qui lui était dû, lui dit : « Seigneur roi d’Angleterre, vous êtes trop noble pour être rôtisseur dans la cuisine du duc d’Autriche. » Celui-ci ayant allégué en vain de nombreuses excuses, ledit duc le fit emprisonner avec les honneurs dus à son rang.

Ebendorfer ajoute que la rançon perçue pour la libération du roi d’Angleterre permit de financer des travaux de fortification et de rénovation dans plusieurs villes d’Autriche.

¹⁷⁶ *Chronica Austriae*, éd. Alphons Lhotsky (Berlin et Zurich : Weidmann, 1967), 95. Voir aussi *Historia Jerusalemiana*, éd. Harald Zimmermann (Hanovre : Hahn, 2006), 122; *Chronica regum romanorum*, éd. Harald Zimmermann (Hanovre : Hahn, 2003), t. I, 448; *Chronica pontificum romanorum*, éd. Harald Zimmermann (Munich, 1994), 402.

Blâmé par les uns, ridiculisé par les autres, parfois excusé en partie, Richard n'a jamais le beau rôle dans tous ces récits. Si les chroniqueurs allemands, italiens, français, autrichiens font des gorges chaudes de la capture du roi Richard et lui imputent une attitude sans dignité, les chroniques anglaises, tout aussi unanimement, le montrent qui réagit face au danger en roi et en chevalier. Les récits varient, ce qui implique qu'ils ont eux aussi recueilli des rumeurs, celles-ci, favorables au roi. Chez Guillaume de Newburgh¹⁷⁷, le premier geste de Richard, lorsque les gardes se présentent, est de saisir son épée pour se défendre. Ils l'assurent alors que la famille de Conrad de Montferrat¹⁷⁸ (qu'on l'accusait d'avoir fait assassiner en Terre Sainte) le cherche pour le tuer et qu'ils le protégeront, et il se laisse convaincre de les suivre. Chez Raoul de Coggeshall, Richard montre son courage par son impassibilité face aux clameurs des soldats qui entourent la maison, mais devant tant d'ennemis il n'essaie pas de résistance : il se rend, non pas aux soldats qui viennent l'arrêter mais au duc, qu'il demande qu'on fasse venir¹⁷⁹, transformant un renoncement peu glorieux en reddition honorable¹⁸⁰. Chez Roger de Hoveden¹⁸¹ et Gervais

¹⁷⁷ Guillaume de Newburgh, *Historia rerum anglicarum*, éd. Richard Hewlett, in *Chronicles of the reigns of Stephen, Henry II, and Richard I* (Londres : Longman, 1884), t. I., IV 31.

¹⁷⁸ Le marquis Conrad de Montferrat venait d'être choisi comme roi de Jérusalem quand il fut assassiné. Certaines rumeurs accusèrent Richard, qui était l'ennemi du marquis et s'était opposé à sa candidature.

¹⁷⁹ Raoul de Coggeshall, *Chronicon anglicanum*, éd. Joseph Stevenson (Londres : Longman *et al.*, 1875), 56. Récit repris par Roger de Wendover, *The Flowers of History*, éd. Henry G. Hewlett (Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1886-89), t. I 220-21, puis par Matthieu Paris, *Chronica majora*, éd. Henry Richards Luard (Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1871-84), t. II, 395.

¹⁸⁰ Voir Knut Görich, « Geschichten um Ehre und Treue. König Richard I. Löwenherz in der Gefangenschaft Kaiser Heinrichs VI », in *Richard Löwenherz, ein europäischer Herrscher im Zeitalter der Konfrontation von Christentum und Islam*, éd. I. Bennowitz et K. van Eickels (Bamberg : University of Bamberg Press, 2018), 60-61.

¹⁸¹ Roger de Hoveden, *Chronica magistri Rogeri de Houedene*, éd. William Stubbs (Londres : Longman *et al.*, 1869), t. III, 186.

de Cantorbéry¹⁸², lorsque les gardes arrivent Richard est endormi, assommé par les fatigues d'un voyage opéré dans des conditions difficiles. Quelle meilleure excuse qu'une attaque par surprise en plein sommeil, pour expliquer que le vaillant héros des croisades n'ait opposé aucune résistance ! Car la question est là : pendant la croisade, selon les récits des chroniqueurs anglais, Richard s'était trouvé plus d'une fois, en pleine bataille, entouré de Sarrasins acharnés contre lui, et chaque fois il les avait massacrés et s'en était tiré indemne. Comment donc avait-il pu être pris si facilement par les soldats autrichiens ?

D'un côté, un homme qui tient à sa peau au point d'endosser un habit indigne de son rang et un rôle de serviteur ; de l'autre, un noble roi qui ne peut en rien être blâmé pour sa capture, même si les excuses qu'on lui trouve sont diverses. Selon la nationalité et le parti-pris de l'auteur, le récit diverge du tout au tout.

Le combat contre le lion

L'emprisonnement du roi, quelle que soit la manière dont il fut capturé, fut ressenti comme une profonde humiliation. On le mesure au fait que Richard, de retour de captivité, se fit à nouveau couronner, comme si cette cérémonie devait laver la tache de sa captivité¹⁸³.

Autre manière de compenser, la légende du ménestrel Blondel, dont la fidélité contraste avec la noirceur du duc qui osa s'emparer du héros des croisades. Richard avait disparu, et le fidèle Blondel partit à sa recherche. Il finit par découvrir le lieu de sa captivité et en rapporta la nouvelle en Angleterre. C'est alors seulement, et grâce à Blondel, que les conditions de la libération de Richard purent être négociées et que celui-ci retrouva la

¹⁸² Gervais de Cantorbéry, *Gesta Regum*, éd. William Stubbs (Londres : Longman *et al.*, 1879), t. II, 89.

¹⁸³ Landon, *Itinerary*, 88.

liberté. Cette légende fut mise par écrit pour la première fois dans les *Récits d'un ménestrel de Reims*¹⁸⁴, ouvrage qui se fait l'écho des rumeurs les plus fantaisistes.

Une autre manière de laver cette tache est d'attribuer au roi des exploits qui font de lui le vainqueur de celui qui le retient prisonnier. Au fond de son cachot, enchaîné, affamé, Richard est encore le plus fort. La mort du fils de son ennemi et la séduction de sa fille¹⁸⁵ servent de hors d'œuvre à l'épisode le plus remarquable : le combat contre le lion. Bien entendu, on chercherait en vain le récit de ce combat dans les chroniques françaises, allemandes, italiennes ou autrichiennes, écrites par des ennemis de Richard. Seuls les auteurs anglais le rapportent.

Au contraire de l'anecdote de la cuisine, celle-ci mit un peu plus de temps (près d'un siècle) avant de se développer. À ce stade, il ne s'agissait plus de laver la mémoire du Richard historique mais de glorifier le héros de légende qu'il était en passe de devenir¹⁸⁶.

L'épisode du combat contre le lion est figuré sur différents supports iconographiques à partir de la fin du XIII^e siècle¹⁸⁷. Il est mentionné dans des textes datant du XIV^e au XVI^e siècle, roman, chroniques, pièces de théâtre et ballades. Cet épisode est censé justifier le surnom de Richard,

¹⁸⁴ *Récits d'un Ménestrel de Reims*, XII § 77-85, 41-45.

¹⁸⁵ Ces incidents sont rapportés dans le poème *Richard Cœur de Lion* ainsi que dans les ballades et dans la pièce d'Anthony Munday citées plus loin, mais sont inconnus des chroniques.

¹⁸⁶ Sur la légende de Richard, voir John Gillingham, « Some Legends of Richard the Lionheart: Their Development and their Influence », in *Riccardo Cuor di Leone nella storia e nella leggenda* (Rome : Accademia Nazionale dei Lincei, 1981), 35-50.

¹⁸⁷ Roger Sherman Loomis, « Richard Cœur de Lion and the Pas Saladin in Medieval Art », *Publications of the Modern Language Association of America* 30 (1915) : 519-528.

« Cœur de Lion », surnom qu'en réalité le roi portait déjà lors de la croisade¹⁸⁸ et qui faisait référence à son courage.

Le premier texte à présenter ce récit est la version *b* de *Richard Cœur de Lion*¹⁸⁹, qui pourrait avoir été composée peu après 1300¹⁹⁰. Le roi d'Allemagne¹⁹¹ veut se venger de Richard, qui a tué son fils et séduit sa fille. Ses conseillers lui suggèrent de le mettre aux prises avec un lion affamé. Le lion dévorera Richard, et le roi d'Allemagne se trouvera vengé sans avoir eu besoin de faire condamner et exécuter un roi. La fille du roi prévient son amant, et Richard lui demande de lui apporter des écharpes et un couteau. Les écharpes, enroulées autour de son bras, lui permettront de se protéger des crocs acérés du fauve. Le lion est lâché dans la pièce où se trouve Richard :

Whan the lyon sey him, skete
he ramped on with his fete,
he yened wyde and ganne to rage
as wilde best that was sauage,
and kyng Richard also sket
in the lyones throte his arme he shete.
Alle in kerchefs his arme was wonde,
the lyon he strangeled in that stonde.

¹⁸⁸ On le trouve dans l'*Estoire de la guerre sainte*, écrite par un contemporain (*L'Estoire de la guerre sainte*, éd. Catherine Croizy-Naquet (Paris : Champion, 2014), v. 2310 : *le preuz reis, e quor de Lion*, « le preux roi, et cœur de lion »).

¹⁸⁹ *Richard Cœur de Lion* nous est parvenu sous quatre versions, *b'*, *b*, *a'* et *a*. Les versions *b'* et *b* sont essentiellement constituées d'épisodes historiques, même si la version *b* inclut aussi des épisodes romancés, au premier rang desquels figure la captivité de Richard en Allemagne. Les versions *a'* et *a*, plus tardives, y ajoutent de nouvelles interpolations dont les plus célèbres sont deux scènes de cannibalisme.

¹⁹⁰ Maria-Cristina Figueredo, *Richard Couer de Lion: An Edition from the London Thornton Manuscript* (PhD Université de York, 2009), t. I 100-101) date de 1300 la première rédaction du poème, qui ne comportait pas encore l'épisode romancé de la captivité de Richard.

¹⁹¹ Ce personnage fictif condense en un seul les deux personnages historiques du duc d'Autriche et de l'empereur Henri VI.

With his pawys his kyrtelle he roff,
with þat, þe lyon to the erthe he droff.

Richard with that knyf so smert
he smote the lyon to þe hert¹⁹².

(Lorsque le lion le vit, promptement il se dressa debout, ouvrit grand la gueule et entra en rage, en animal sauvage et féroce, et le roi Richard aussi promptement lança son bras dans la gorge du lion. Son bras était enveloppé d'écharpes. Il étrangla alors le lion. De ses pattes celui-ci lui déchira sa cotte. Alors Richard jeta le lion à terre, et avec ce couteau si aiguisé il le frappa au cœur.)

Richard arrache ensuite le cœur du lion, justifiant ainsi, selon le narrateur, le surnom de « Cœur de Lion »¹⁹³.

L'étape suivante est représentée par la chronique de Henry Knighton (mort vers 1396), qui s'écarte sur ce point de sa source, le *Polychronicon* de Ranulf Higden¹⁹⁴, et insère le combat contre le lion avant le récit de la libération de Richard. Le récit est encore plus spectaculaire. Il n'y a pas de princesse pour prévenir le prisonnier, pour lui apporter des écharpes et un couteau. Richard, voyant soudain le lion sur lui, doit improviser :

sed rex plenus audacia et fortitudine, gratiaque dei illi aspirante, videns leonem illi aperto gutture et ferociter festinare, apprehendit mantellum suum, et circumplicatum brachio suo immisit manum cum brachio in gutture leonis, manu contrectans cor leonis extrahit cor cum radicibus et calidum crudumque comedit, ex quo facto provenit illi illud nomen quo vocatus est Ricardus cor leonis¹⁹⁵.

¹⁹² Philida Schellekens, *An Edition of the Middle English Romance: Richard Cœur de Lion* (PhD Université de Durham, 1989), v. 621-32. Nous citons le texte du ms. A.

¹⁹³ *Ibid.*, v. 541-668.

¹⁹⁴ Ranulf Higden, *Polychronicon*, éd. Joseph Rawson Lumby (Londres : Longman *et al.*, 1882).

¹⁹⁵ Henry Knighton, *Chronicon Henrici Knighton vel Cnitthon, Monachi Leycestrensis*, éd. Joseph Rawson Lumby (Londres : Her Majesty's Stationary Office, 1889), t. I, 167.

(Mais le roi plein d'audace et de courage, favorisé par la grâce de Dieu, voyant le lion se précipiter vers lui férocement la gueule ouverte, saisit son manteau, et l'ayant enroulé autour de son bras, enfonça la main et le bras dans la gueule du lion, et fouillant avec la main arracha le cœur du lion avec ses racines et le mangea tout chaud et cru, d'où provient le surnom qu'on lui donne, Richard Cœur de Lion.)

Le cœur est cette fois-ci arraché de l'intérieur, et non plus extrait au couteau. Pour la première fois aussi il est mangé par le roi. Richard, confronté au lion, se comporte lui-même comme un fauve. Knighton, chroniqueur, n'a certainement pas inventé ce détail. Il n'a fait que coucher par écrit ce qui se racontait à son époque.

La suite de l'évolution est représentée par la version *a'* de *Richard Cœur de Lion*, due à un remanieur dont le goût pour la violence se manifeste par l'interpolation de scènes grand-guignolesques ainsi que par l'ajout de petites touches de brutalité gratuite. Il s'en donne à cœur joie en réécrivant l'épisode du combat contre le lion. Richard, prévenu par sa bien-aimée de ce qui l'attend, demande bien à la princesse des écharpes, mais pas de couteau. Les différents vers qui mentionnaient l'arme ont été systématiquement supprimés. Richard devra donc combattre à mains nues, et, comme dans la chronique de Knighton, c'est à mains nues qu'il arrachera le cœur du lion :

The lyoun made a gret venu,
And wolde have hym al torent;
Kyng Rychard thenne besyde he glent,
Upon the brest the lyoun he spurnyd,
That al aboute the lyoun turnyd.
The lyoun was hungry and megre,
He beute hys tayl for to be egre,
Faste aboute on the woves.

Abrod he spredde alle hys powes,
 And roynyd lowde and gapyd wyde.
 Kyng Rychard bethoughte hym that tyde,
 What it was best, and to hym sterte.
 In at hys throte hys arme he gerte,
 Rente out the herte with hys hand,
 Lungges and lyvere, and al that he fand. (v. 1080-1095)
 (Le lion fonça furieux, et aurait mis Richard en pièces, s'il ne
 s'était dérobé. D'un coup de pied sur le poitrail, il envoya
 valser la bête. Le lion maigre et famélique donnait des coups
 de queue féroces autour de lui sur les murailles, tendait ses
 griffes en tous sens, rugissait gueule grande ouverte. Un
 instant Richard réfléchit au meilleur choix, fonça sur lui, dans
 sa gorge enfonça le bras, arracha le cœur de sa main, poumons
 et foie et tout le reste.)

Comme chez Knighton, Richard tue le lion en enfonçant son bras
 tout au fond de la gueule de l'animal et en arrachant le cœur par l'intérieur.
 Pour faire bonne mesure, il arrache aussi foie, poumon et autres viscères, et
 non plus seulement les « racines » du cœur, c'est-à-dire les veines et artères
 qui y sont attachées. Ensuite, au lieu de dévorer le cœur au fond de son
 cachot, il accomplit ce geste dans la grand-salle devant le roi d'Allemagne
 et tous ses barons :

He took the herte, al so warme,
 And broughte it into the halle
 Before the kyng and hys men alle.
 The kyng at meete sat on des
 With dukes and erles, prowde in pres.
 The saler on the table stood.
 Rychard prest out al the blood,
 And wette the herte in the salt;
 The kyng and alle hys men behalt,

Wythouten bred the herte he eet.¹⁹⁶

(Il prit le cœur, encor tout chaud, et le porta dans la grand-salle devant le roi et tous ses hommes. Le roi sur un dais festoyait avec de nobles ducs et comtes. Le saloir trônait sur la table. Richard fit sortir tout le sang, et plongea le cœur dans le sel. Le roi et tous ses hommes virent qu'il dévorait le cœur sans pain.)

Dans un déconcertant mélange de civilité et d'animalité, Richard mange dans le cadre approprié de la salle des festins et sale sa viande, mais il plonge l'aliment directement dans le saloir, geste honni par les manuels de bonnes manières¹⁹⁷ car salissant le sel pour les autres convives, et il se passe de pain, ce qui était inconcevable à l'époque¹⁹⁸. Le rédacteur de la version *a'* met en scène un Richard qui brise les tabous de toutes sortes en salissant la salière commune, en mangeant cru, en mangeant sans pain, en dévorant son adversaire, en absorbant une viande non comestible.

On voit le récit du combat contre le lion évoluer de la version *b* à la chronique de Knighton et de celle-ci à la version *a'*, probablement dans la transmission orale, chaque auteur transcrivant la version qui avait cours à son époque. Un combat d'abord civilisé, au couteau, puis plus bestial, à mains nues, un cœur d'abord simplement arraché, puis mangé, rapprochant le roi du fauve auquel il se confronte ; pour finir par la dévoration publique du cœur partiellement transformé en aliment par le cadre de la salle de festins et la présence de sel.

La version *a'* de *Richard Cœur de Lion* représente le point extrême de cette évolution. Les textes postérieurs font machine arrière. Au XVI^e

¹⁹⁶ *Ibid.*, v. 1100-09.

¹⁹⁷ Voir par exemple *Caxton's Book of Curtesye*, éd. Frederick J. Furnivall (Londres : Trübner, 1868), v. 211-213.

¹⁹⁸ Cf. Terence Scully, *The Art of Cookery in the Middle Ages* (Woodbridge : Boydell, 1995), 36.

siècle, alors que la version *a'* du poème moyen-anglais connaissait deux éditions imprimées, les chroniques qui mentionnent le combat contre le lion omettent la dévoration du cœur. Certains n'indiquent même pas la manière remarquable dont le cœur a été arraché. Nous citons ci-dessous le texte de Richard Grafton :

It is read of this Richarde that duryng the tyme of his imprisonment, he should slay a Lion, and teare the heart out of his body, and thereof it came that he was called Richard Ceur de Lyon, that is, the heart of a Lion. But of the learned it is thought that this is but a fable, but rather that he was so called for his invincible courage and strength¹⁹⁹.

(Il est écrit de ce Richard que durant sa captivité il aurait tué un lion et lui aurait arraché le cœur, d'où son surnom de Richard Cœur de Lion. Mais les lettrés estiment qu'il s'agit d'une fable, et qu'il reçut ce nom à cause de son courage et de sa force invincibles.)

John Rastell quant à lui décrit bien l'arrachement du cœur par l'intérieur, mais là s'arrête son récit :

It is said that a Lyon was put to kynge Rycharde beyinge in prison to haue deuoured hym / and when the Lyon was gapyng / he put his Arme In his mouthe and pulled the lyon by the harte so hard / that he slewe the lyon. And therefore some say he is called Rycharde Cure de lyon / but some say he is called Cure de lyon because of his boldenesse and hardy stomake.²⁰⁰

¹⁹⁹ Richard Grafton, *A Chronicle At Large, 1569* (Londres : J. Johnson *et al.*), 1809, t. I, 224. Le récit de Lanquet ne le précise pas non plus (Thomas Lanquet, *An Epitome of Chronicles* (Londres : Thomas Berthelet, 1549), 214).

²⁰⁰ John Rastell, *The Pastyme of People* (Londres, 1529), n.p. Le passage du combat contre le lion est réimprimé en note dans Robert Mannyng de Brunne, *Peter Langtoft's Chronicle*, éd. Thomas Hearne (Oxford : The Theatre, 1725), 200.

(On raconte que le roi Richard, alors qu'il était en prison, fut mis aux prises avec un lion qui devait le dévorer, et que quand le lion ouvrit grand la gueule le roi y plongea le bras et tira si fort sur le cœur du lion qu'il tua l'animal. Et c'est pourquoi, selon certains, il est appelé Richard Cœur de Lion, tandis que d'autres disent qu'il porte ce nom à cause de sa hardiesse et de son courage.)

Même sans la dévoration du cœur, le combat contre le lion est le grand exploit de Richard chez Rastell. Les pages qu'il consacre à ce roi dans sa chronique sont précédées d'une gravure qui le montre en armure, coinçant le lion entre ses jambes, le maintenant d'une main par la crinière et enfonçant l'autre main dans la gueule ouverte.

Le combat contre le lion apparaît aussi dans des pièces de théâtre du XVI^e siècle. Il est mentionné de façon allusive dans *King John*²⁰¹ et dans *The Troublesome Raigne of King John*²⁰². Il est relaté de façon plus détaillée dans *The Downfall of Robert of Huntingdon*, d'Anthony Munday. Le combat n'a pas eu lieu au fond d'un cachot mais dans une cour où l'on conduit Richard, sans armes, ainsi que le raconte l'un des témoins de la scène :

Richmond. The cowards left King Richard weaponlesse.
Anone comes forthe the fier-eyde dreadfull beast,
And with a heart-amazing voice he roarde,
Opening (like hell) his iron-toothed jawes,
And stretching out his fierce death-threatning pawes,
I tell thee Lester, and I smile thereat,
(Though then, God knowes, I had no power to smile)

²⁰¹ William Shakespeare, *King John*, éd. E. A. J. Honigmann (Londres et New-York : Methuen, 1973), I 1 265-67 et II 1 3.

²⁰² *The Troublesome Raigne of King John* (Londres : John Helme, 1611), n.p. Cette pièce très semblable au *King John* de Shakespeare pourrait en être la source, ou une copie maladroite (cf. Honigmann dans *King John*, LIII-LVI).

I stodee by treacherous Austria all the while.
Who in a gallery with iron grates,
Staid to beholde King Richard made a prey.

Lester. What wast, thou smilest at in Austria?

Richmond. Lester, he shooke, so helpe me God, he shooke,
With very terrour, at the Lyons looke.

Lester. Ah coward; but goe on what Richard did.

Richmond. Richard about his right hand wound a scarfe
(God quit her for it) given him by a maide,
With endlesse good may that good deede be paid,
And thrust that arme downe the devowring throat
Of the fierce Lyon, and withdrawing it,
Drewe out the strong heart of the monstrous beast,
And left the senselesse bodie on the ground²⁰³.

(*Richmond.* Les lâches laissèrent le roi Richard sans armes. Bientôt arrive le terrible animal aux yeux de braise. Il rugit d'une voix à terrifier le cœur, ouvrant comme la gueule de l'Enfer ses mâchoires aux dents de fer, et allongeant ses pattes féroces dans une menace de mort. Je te le dis, Lester, et j'en souris (même si alors, Dieu le sait, je n'avais pas la force de sourire), j'étais aux côtés du traître duc d'Autriche pendant tout ce temps, alors que dans une galerie fermée de grilles de fer il attendait pour voir dévorer le roi Richard. – *Lester.* Qu'est-ce qui te faisait sourire chez le duc d'Autriche ? – *Richmond.* Lester, il tremblait, Dieu me garde, il tremblait de terreur à la vue du lion. *Richmond.* Ah, le lâche ! Mais continue, que fit Richard ? – *Lester.* Richard enveloppa sa main d'une écharpe que lui avait donnée une jeune fille (Dieu

²⁰³ Anthony Munday, *The Downfall of Robert, Earle of Huntington (1598)*, éd. Stephen Knight et Thomas H. Ohlgren (Kalamazoo : Medieval Institute Publications, 1997), v. 2042-62.

la bénisse ! que cette bonne action soit récompensée par d'infinis bienfaits !), il plonge ce bras dans la gorge avide du lion féroce et, le retirant, arracha le cœur puissant de la bête monstrueuse, laissant au sol le corps sans vie.)

Une seule écharpe, donnée par une jeune fille qui est certainement la fille du duc d'Autriche, permet à Richard d'éviter toute blessure. Une fois le cœur arraché, il ne songe pas un instant à le manger.

Le combat contre le lion apparaît aussi dans les ballades. Dans *A Princely Song of King Richard Cordelion*²⁰⁴, la fille du duc d'Autriche, amoureuse de Richard, lui apporte en secret une écharpe de soie brodée qui va lui permettre de vaincre le lion :

The which, to save his gentle life,
An instrument was made,
In honour of our Saviour, &c. [refrain]
For when the hunger-starved beast
Into the dungeon came,
With open mouth to swallow him,
He nimbly took the same,
And stoutly thrust it down his throat,
The lion thus to tame,
In honour of our Saviour, &c.
And so with valiant courage he
Pull'd out the lion's heart;
Which made the duke and all his lords
In fearful manner start.

([une écharpe] dont, pour sauver sa noble vie, fut fait un instrument, en l'honneur de notre Sauveur etc. – Car quand l'animal affamé entra dans le cachot, ouvrant la gueule pour le dévorer, il saisit vivement [l'instrument] et fermement

²⁰⁴ *A Princely Song of King Richard Cordelion of England, of his bold courage, and lamentable death*, in *Old Ballads, Historical and Narrative*, éd. Thomas Evans (Londres, 1810), t. II, 81-87.

l'enfonça dans sa gorge afin de dompter le lion, en l'honneur de notre Sauveur etc. – Et ainsi, vaillant et courageux, il arracha le cœur du lion, ce qui stupéfia et terrifia le duc et tous ses barons.)

Il ne semble pas que Richard s'enveloppe le bras de l'écharpe. Ce qu'il enfonce dans la gorge du lion, *it, the same*, est un instrument fabriqué avec l'écharpe : un nœud coulant qui lui permet de saisir le cœur pour pouvoir l'arracher en tirant sur l'écharpe ? Richard ne mange pas le cœur ainsi arraché. Il n'a pas besoin de cela pour impressionner le duc. Son exploit accompli, il se déclare libre et quitte le château sans qu'on songe à l'en empêcher ou à lui réclamer une rançon.

Autre ballade, *The Honour of a London Prentice* met en scène, au lieu du roi Richard, un apprenti londonien envoyé par son maître en Turquie, mais les aventures qu'il rencontre sont identiques à celles de Richard. Après avoir tué d'une gifle le fils du roi de Turquie, il est mis aux prises avec non pas un mais deux lions affamés, qui ont jeûné pendant dix jours. Toute la cour est rassemblée pour assister à ce spectacle, mais les choses ne se passent pas comme prévu :

For being faint for want of Food,
They could not withstand
The noble Force and Fortitude
And Courage of his Hand:
For when the hungry Lions
Had on him cast their Eyes,
The elements did thunder,
With ecchoes of their Cries:
And running all amain,
His Body to devour,
Into each Throat he thrust his Arm
With all his Might and Power;

From thence with manly Force,
He tore their Hearts asunder,
And at the King he threw them
To all the Peoples Wonder²⁰⁵.

(Car, étant affaiblis par le manque de nourriture, ils ne purent résister à la noble force et vaillance et au courage de ses mains. – Car quand les lions affamés eurent jeté les yeux sur lui, les éléments résonnèrent de l'écho de leurs cris, – Et alors qu'ils se jetaient tous les deux sur lui pour le dévorer, il plongea un bras dans chaque gorge, de toute sa force et sa puissance, – Et, avec une vigueur virile, il en arracha les cœurs et les jeta à la tête du roi, à la stupéfaction de tous.)

Pas de combat spectaculaire : les bêtes sont affaiblies par la faim ! Les deux cœurs sont arrachés, mais là encore, ils ne sont pas mangés. Il semble que la dévoration du cœur soit limitée aux textes du XIV^e siècle. Le thème du cœur mangé, en littérature, connut une grande diffusion sur le Continent entre le XII^e siècle et le XIV^e siècle²⁰⁶. Au XVI^e siècle, il n'était plus vraiment d'actualité.

Le poème moyen-anglais *Richard Cœur de Lion*

C'est sur cet arrière-plan de motifs favorables et défavorables à l'image de Richard, véhiculés par la tradition orale, que doit être considérée la version *a'* du poème moyen-anglais *Richard Cœur de Lion*. Au moment de la composition de ce texte, au cours du XIV^e siècle²⁰⁷, près de deux

²⁰⁵ *The Honour of a London Prentice. Being an Account of his matchless Manhood and brave Adventures done in Turkey, and by what means he married the King's Daughter, &c.*, <<http://ebba.english.ucsb.edu/ballad/31317/xml>> (consulté le 28 avril 2021).

²⁰⁶ Mariella Di Maio, *Le cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX^e siècle*, trad. Anne Bouffard (Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2005), 17.

²⁰⁷ La version *b'* date d'environ 1300 (voir note 46 ci-dessus), le manuscrit le plus ancien de la version *a*, du début du XV^e siècle. La version *a'* est représentée par deux éditions imprimées du XVI^e siècle s'appuyant sur un manuscrit plus ancien, perdu.

siècles après les faits, l'objectif n'était plus de glorifier le roi d'Angleterre pour compenser la tache que représentait son emprisonnement. Richard était devenu un personnage de légende, et sa captivité faisait partie de cette légende. Les motifs repris par le rédacteur ont perdu leur fonction première et sont utilisés à d'autres fins.

Le glorieux combat contre le lion n'est plus, ou plus uniquement, la démonstration de la force et du courage exceptionnels de Richard Cœur de Lion. À la vaillance du héros qui combat avec un simple couteau le fauve aux griffes acérées, fait place la sauvagerie de celui qui l'attaque à mains nues et le déchire de ses mains, fauve lui-même, puis qui dévore le cœur cru, comme un carnivore – pire, cru et salé, l'introduction du motif civilisé du sel, comme d'ailleurs celui de la salle de festins, créant une ambiguïté troublante : mi-bête fauve, mi-être civilisé et même raffiné, Richard dérange, et le poème multiplie les interrogations sur son statut véritable : homme, diable, ange, saint ?²⁰⁸ L'épisode du combat contre le fauve, par lequel le roi acquérait une stature héroïque dans la version *b*, devient dans la version *a'* une raison de plus de se poser des questions sur sa nature profonde, éclairée par l'hérédité²⁰⁹.

²⁰⁸ Si dans la version *b* les ennemis de Richard, médusés devant ses exploits, se demandent s'il s'agit d'un homme ou d'un ange, d'un homme ou d'un saint, l'hésitation, dans les vers ajoutés dans la version *a'*, se fait toujours entre homme et diable. C'est aussi la version dans laquelle ont été insérées des interpolations qui font de la mère du héros une démonsse et de lui-même un mangeur de chair humaine.

²⁰⁹ La version *a'* fait précéder le récit des exploits de Richard d'un conte mélusinien où l'épouse d'Henri II, c'est-à-dire en théorie Aliénor d'Aquitaine, même si le personnage porte un autre nom dans le roman, est une démonsse qui s'envole par le toit de l'église quand on veut la forcer à assister au miracle eucharistique (voir Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge* (Paris : Champion, 1984), 79-198 et 390-409). Sur les différentes formes de ce récit, qui concerne chez Giraud de Barri une ancêtre de Richard du côté paternel, et chez Philippe Mouskès la propre mère d'Aliénor, voir Robert L. Chapman, « A Note on the Demon Queen Eleanor », *Modern Language Notes* 70 (1955) : 393-396. Des récits du XIII^e siècle mettent en scène une Aliénor qui se dévêt pour démontrer qu'elle a bien un corps de femme et non une queue de serpent (Daniel Power, « The Stripping of a Queen: Eleanor of Aquitaine in Thirteenth-Century Norman

Autre surprise, et cette fois-ci dès la version *b*, dans ce poème à la gloire de Richard, juxtaposée au combat contre le lion, figure l'anecdote de la cuisine, que seuls connaissent les chroniqueurs hostiles aux Anglais. Le poème nous montre Richard et ses deux compagnons occupés à faire rôtir une oie, au moment où entre un ménestrel qui va reconnaître le roi :

A goos they dyghte to her dynere,
In a taverne there they were.
Kyng Rychard the fyr bet,
Thomas to the spyte hym set,
Fouk Doyly tempryd the woos,
Dere aboughte they that goos!²¹⁰

(Une oie au dîner ils rôtirent, installés dans une taverne,
Richard attisant le feu, Thomas se chargeant de la broche,
Foulques D'Oily faisant la sauce. Comme cette oie leur coûta
cher !)

Comment cette anecdote a priori humiliante pour le roi se retrouve-t-elle dans un poème anglais ?

Le poète ne blâme pas Richard de s'être abaissé à faire la cuisine. Le roi d'Allemagne ne se moque pas de Richard et de ses amis, surpris à cette humble tâche. Le ménestrel qui reconnaît leur rang ne fait aucun commentaire sur l'occupation à laquelle ils se livrent. L'anecdote est présente comme dans les chroniques étrangères, mais elle a perdu ses connotations négatives.

Pour comprendre cette évolution, il faut tenir compte du temps écoulé depuis les événements et de la modification des enjeux. Nous sommes en plein XIV^e siècle, et le roi Richard appartient à un passé déjà

Tradition », in *The World of Eleanor of Aquitaine*, éd. M. Bull et C. Léglu (Woodbridge : Boydell, 2005), 115-36).

²¹⁰ *Richard the Lion Heart*, v. 657-62.

légendaire. Il s'est mué en personnage de roman, à qui arrivent les aventures les plus extraordinaires. Dans ce cadre, faire la cuisine n'est plus dégradant. Le jeune roi²¹¹ voyage sous un déguisement avec deux compagnons, comme un étudiant qui part sac au dos, mettant un temps entre parenthèses les privilèges de son rang. Richard n'est d'ailleurs pas le seul roi cuisinier de la littérature anglaise. Outre Alfred en fuite qui, chargé par une paysanne de surveiller la cuisson de ses galettes, les laisse brûler et se voit réprimander par la brave femme, l'exemple qui vient tout de suite à l'esprit est celui du héros de *Havelok the Dane*²¹². Fils du roi du Danemark, abandonné tout enfant par un traître et élevé par un simple pêcheur, il se retrouve un temps garçon de cuisine. Dans un roman, cette situation ne choque pas. Elle permet au héros de faire la preuve de ses qualités royales dans des circonstances particulièrement difficiles. Richard, dans notre poème, s'est déguisé pour participer à une joute et en remporter le prix sans rien devoir à sa naissance, puis a voyagé anonymement en Terre Sainte. La mise à l'épreuve de ses qualités personnelles ne peut avoir lieu que s'il se défait temporairement de ses attributs royaux. Faire la cuisine comme un voyageur pauvre fait partie de cette expérience.

Il n'y a donc pas de contradiction à trouver dans le même poème le combat contre le lion et l'anecdote de la cuisine. Tous deux retiennent l'attention du lecteur/auditeur par leur côté inattendu, tous deux servent à montrer la force d'âme du jeune roi, qui prend gaiement son parti des contraintes liées à un voyage incognito et qui se révèle d'une

²¹¹ Dans le poème Richard monte sur le trône à l'âge de quinze ans. Il organise immédiatement un tournoi puis part aussitôt en pèlerinage en Terre Sainte avec les deux chevaliers qui s'y sont illustrés. C'est au cours de son voyage de retour qu'il est fait prisonnier.

²¹² *Havelok the Dane*, éd. Ronald B. Herzman, Graham Drake et Eve Salisbury (Kalamazoo : Medieval Institute Publications, 1997). Traduction française par Peter Andersen, *Le roi légendaire Havelok le Danois, poème médiéval anglais* (Greifswald : Reineke, 1998).

exceptionnelle vaillance face à un adversaire qui aurait dû le mettre en pièces.

***Richard of England or the Lion King*, roman du XIX^e siècle**

Le poème moyen-anglais est le seul texte à combiner ces deux épisodes légendaires. Les auteurs subséquents, au fait de la légende cependant, opèrent une sélection, retenant l'un ou l'autre.

Faisons un saut de quelques siècles. Nous sommes au XIX^e siècle, et après une longue éclipse, *Richard Cœur de Lion* vient d'être redécouvert. Un résumé émaillé d'extraits²¹³, dont Walter Scott donne un compte-rendu dans l'*Edinburgh Review*²¹⁴, est suivi d'une première édition en 1810²¹⁵. Plusieurs auteurs du XIX^e siècle s'intéressent à ce récit. Celui qui l'exploite le plus systématiquement est Thomas Archer, auteur d'un roman populaire intitulé *Richard of England or the Lion King*²¹⁶, paru en 1842. *Richard Cœur de Lion* n'est pas sa seule source, puisqu'il ajoute des détails qui n'y figurent pas, par exemple la présence du ménestrel Blondel, mais c'est sur le poème qu'il s'appuie pour décrire le combat contre le lion.

La version *a'* de *Richard Cœur de Lion* pouvait déjà être qualifiée de roman populaire²¹⁷. Lui aussi, Thomas Archer grossit le trait à l'extrême, même si les détails qu'il choisit de mettre en avant ne sont pas nécessairement les mêmes que dans sa source. Le récit du combat contre le lion se déroule en deux phases. Quand le lion est lâché dans sa prison,

²¹³ George Ellis, *Richard Coeur de Lion*, in *Specimens of Early English Metrical Romances* (Londres : Longman et al., 1805), t. II, 171-279.

²¹⁴ *Edinburgh Review* 7 (janvier 1806) : 387-413.

²¹⁵ Henry Weber, *Richard Coer de Lion*, in *Metrical Romances of the Thirteenth, Fourteenth, and Fifteenth Centuries* (Edinburgh : Archibald Constable et al., 1810), t. II, 1-278.

²¹⁶ Thomas Archer, *Richard of England or the Lion King* (Londres : Hextall), 1842.

²¹⁷ Sur les caractéristiques du roman populaire médiéval, voir Raluca Radulescu, « Genre and classification », chap. 2 in *A Companion to Medieval Popular Romance*, éd. R. Radulescu et C. J. Rushton (Cambridge : D. S. Brewer, 2009), 31-48.

Richard le fixe d'abord d'un regard si impérieux que le fauve se couche à ses pieds, maté :

Richard [...] had caught the eye of the beast, on which he still continued, with a firm and unshrinking gaze, to rivet his own. Gradually the lion sank down upon his knees, and then inclining his head close to the ground, crawled slowly along, and words cannot express the astonishment of the King of Almaine and his attendants, when they saw the huge, and hitherto fierce monster, extend himself at his full length at the feet of the Lion King!²¹⁸

Richard a ainsi démontré la puissance de sa volonté, à laquelle se soumettent même les fauves. Reste à faire la preuve de ses qualités physiques. Le récit connaît alors un rebondissement. Le roi d'Allemagne ordonne de jeter sur le lion des torches enflammées, pour qu'excité par la douleur il se jette sur le roi :

Aroused by this annoyance, the animal turned upon Richard, who, still cool and collected, had been prepared for the worst. The dagger given him by the princess he had carefully preserved; and, as the beast rushed open-mouthed towards him, he thrust his right arm into its throat and fixed the weapon firmly in the tongue of the lion.

A tremendous struggle now commenced; but the king still retained the hold of his weapon, and all the struggles of the monster were futile; who, soon overcome by loss of blood, sunk powerless at the feet of his antagonist²¹⁹.

Là s'arrête le récit. Richard n'arrache pas le cœur du lion, et le dévore encore moins. Thomas Archer, qui avait pourtant ce détail dans sa source, a

²¹⁸ *Richard of England or the Lion King*, 373-74.

²¹⁹ *Ibid.*

sans doute estimé qu'un tel comportement manquerait de dignité. C'est pourtant ce que représente l'illustrateur : un Richard barbu et musclé, en simple cotte, le pied posé sur le cadavre du lion, brandissant un cœur dégoulinant de sang.

En revanche, l'anecdote peu glorieuse de l'oie rôtie de leurs propres mains par le roi et ses compagnons est passée sous silence dans ce roman. Les trois hommes sont bien capturés dans une taverne attablés autour d'une oie, mais ils ont été attirés par l'odeur du volatile déjà en train de rôtir, qu'ils ont sentie de la rue, et ils n'ont pas participé à sa préparation²²⁰. Thomas Archer hésite à mettre son héros aux fourneaux comme l'avait fait le poète moyen-anglais. La notion d'épreuve fondant la renommée d'un jeune chevalier n'apparaît pas chez cet auteur, qui nous présente Richard d'emblée comme roi et glorieux combattant.

À la même époque, un Français n'a pas les mêmes réticences. Il est vrai qu'il ne s'agit pas d'un roi de son pays, ou peut-être est-ce parce que les Français sont grands amateurs de bonne chère ? Dans les *Cent proverbes* de Grandville²²¹, Richard fait la cuisine parce que l'hôte, un véritable rustre, se montre incapable d'apprêter une oie de manière raffinée, et que les deux compagnons du roi n'en savent pas long non plus en matière d'art culinaire. Richard fait figure d'expert en gastronomie, son seul rôle est de consommer, ce qui est naturel, mais aussi comme préparateur. Cet auteur n'exploite que l'épisode de la cuisine, qu'il utilise pour démontrer qu'une petite cause (refuser d'accueillir un ménestrel, insulter le duc d'Autriche) a de grands effets (l'emprisonnement du roi et le paiement d'une lourde rançon).

²²⁰ *Ibid.*, 360.

²²¹ Jean-Jacques Grandville, « Peu de levain aigrit grand'pâte », *Cent Proverbes* (Paris : H. Fournier, 1845), 355-60,

Dès son vivant, Richard était une figure de légende. Tonitruant, d'une bravoure sans faille, d'un caractère peu commode, il avait ses partisans dévoués, et aussi de farouches ennemis. Les rumeurs les plus folles couraient sur son compte : les Sarrasins ne disaient-ils pas qu'il dévorait ses ennemis vivants ?²²² Dans ce que l'on écrivait sur lui, il est parfois difficile de démêler la part de la vérité et de la légende. Les deux épisodes que nous avons considérés ici représentent deux extrêmes de la réécriture de l'histoire. Tous deux manifestement inventés, ils visent diversement à renforcer l'image d'un roi méprisable ou glorieux, en fonction de l'affiliation de celui qui écrit. Dans un second temps, ils se retrouvent dans un fond commun où tout auteur peut puiser pour les réinterpréter en fonction de nouveaux objectifs, alors que le roi historique se transforme en héros de roman.

Bibliographie

Sources primaires

- A Princely Song of King Richard Cordelion of England, of his bold courage, and lamentable death.* In *Old Ballads, Historical and Narrative*, éd. Thomas Evans, t. II, 81-87. Londres, 1810.
- Archer, Thomas. *Richard of England or the Lion King*. Londres : Hextall, 1842.
- Caxton's Book of Curtesye*, éd. Frederick J. Furnivall. Londres : Trübner, 1868. EETS ES 3.
- Chronique d'Ernoul et de Bernard le Trésorier*, éd. Louis de Mas Latrie. Paris : Renouard, 1871.
- Ebendorfer, Thomas. *Chronica Austriae*, éd. Alphons Lhotsky. Berlin et Zurich : Weidmann, 1967. MGH SRG n.s. 13.
- . *Chronica pontificum romanorum*, éd. Harald Zimmermann. Munich, 1994. MHG SRG n.s. 16.

²²² À en croire Safadin, frère de Saladin, ainsi que le rapporte le chroniqueur contemporain Richard de Devizes (*Chronicon Richardi Divisensis de Tempore Regis Richardi Primi*, éd. et trad. John T. Appleby (Londres : Nelson, 1963), 77).

- . *Chronica regum romanorum*, éd. Harald Zimmermann. Hanovre : Hahn, 2003. MGH SRG n.s. 18.
- . *Historia Jerusalemiana*, éd. Harald Zimmermann. Hanovre : Hahn, 2006. MGH SRG n.s. 21.
- L'Estoire de la guerre sainte*, éd. Catherine Croizy-Naquet. Paris : Champion, 2014. Les classiques français du Moyen Âge 174.
- Gervais de Cantorbéry. *Gesta Regum*, éd. William Stubbs. In *The Historical Works of Gervase of Canterbury*. Londres : Longman et al., 1879, t. II, 3-324. RS 73.
- Grafton, Richard. *A Chronicle At Large, 1569 : Grafton's Chronicle, Or History of England: To which is Added His Table of the Bailiffs, Sheriffs, and Mayors of the City of London, from the year 1189 to 1588, inclusive*. Londres : J. Johnson et al., 1809.
- La Gran Conquista de Ultramar*, éd. Pascual de Gayangos. Madrid : Rivadeneyra, 1858.
- Grandville, Jean-Jacques. « Peu de levain aigrit grand' pâte ». In *Cent proverbes*, 355-60. Paris : H. Fournier, 1845.
- Guillaume de Newburgh. *Historia rerum anglicarum*, éd. Richard Hewlett. In *Chronicles of the reigns of Stephen, Henry II, and Richard I*, t. I. Londres : Longman, 1884. RS 82.
- Guillaume le Breton. *Philippide*, éd. H.-François Delaborde. In *Œuvres de Rigord et de Guillaume Le Breton, historiens de Philippe-Auguste*, t. II. Paris : Renouard, 1882-1885.
- . *La Philippide : poème, par Guillaume le Breton*, trad. François Guizot. Paris : J.-L. J. Brière, 1825.
- Higden, Ranulf. *Polychronicon*, éd. Joseph Rawson Lumby, t. VIII. Londres : Longman et al., 1882. RS 41.
- Havelok the Dane*, éd. Ronald B. Herzman, Graham Drake et Eve Salisbury. In *Four Romances of England: King Horn, Havelok the Dane, Bevis of Hampton, Athelston*. Kalamazoo : Medieval Institute Publications, 1997.
- . trad. Peter Andersen. *Le roi légendaire Havelok le Danois, poème médiéval anglais*. Greifswald : Reineke-Verlag, 1998.
- The Honour of a London Prentice. Being an Account of his matchless Manhood and brave Adventures done in Turkey, and by what means*

- he married the King's Daughter, &c.*
 <<http://ebba.english.ucsb.edu/ballad/31317/xml>> (consulté le 28 avril 2021).
- Jansen Enikel. *Fürstenbuch*, éd. Philipp Strauch. Hanovre et Leipzig : Hahn, 1900. MGH Deutsche Chroniken 3.
- Knighton, Henry. *Chronicon Henrici Knighton vel Cnitthon, Monachi Leycestrensis*, éd. Joseph Rawson Lumby. Londres : Her Majesty's Stationary Office, 1889. RS 92.
- Lanquet, Thomas. *An Epitome of Chronicles*. Londres : Thomas Berthelet, 1549.
- Magnus de Reichersberg. *Chronica collecta a Magno Presbytero*, éd. W. Wattenbach. Hanovre : Hahn, 1861. MGH SS 17.
- Mannyng, Robert, de Brunne. *Peter Langtoft's Chronicle, (as illustrated and improv'd by Robert of Brunne)*, éd. Thomas Hearne. Oxford : The Theater, 1725.
- Matthaei cujusdam, vel Gregorii Hageni Germanicum Austriae Chronicon*, éd. R. D. P. Hieronymus Pez. In *Scriptores rerum austriacarum veteres ac genuine*, t. I, col. 1043-1158. Leipzig : Gleditsch, 1721.
- Matthieu Paris. *Chronica majora*, éd. Henry Richards Luard. Londres : Her Majesty's Stationary Office, 1871-84. RS 57.
- Milioli Alberto. *Cronica Imperatorum*, éd. Oswald Holder-Egger. Hanovre : Hahn, 1903. MGH SS 31.
- Mouskès, Philippe. *Chronique rimée de Philippe Mouskes, évêque de Tournay au treizième siècle*, éd. F. A. de Reiffenberg. Bruxelles : Hayez, 1838.
- Munday, Anthony. *The Downfall of Robert, Earle of Huntington (1598)*, éd. Stephen Knight et Thomas H. Ohlgren. In *Robin Hood and Other Outlaw Tales*. Kalamazoo : Medieval Institute Publications, 1997.
- Otton de Saint-Blaise. *Ottonis de Sancto Blasio Chronica / Die Chronik Ottos von St. Blasien und die Marbacher Annalen*, éd. et trad. Franz-Josef Schmale, 13-157. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- Pierre d'Eboli. *Liber ad honorem Augusti sive De rebus siculis. Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern: Eine Bilderchronik der Stauferzeit*, éd.

- et trad. Theo Kölzer, Marlis Stähli et Gereon Best-Jördens. Sigmaringen : Jan Thorbecke, 1994.
- Pipino, Francesco. *Chronicon*, éd. Ludovico Antonio Muratori, col. 587-752. Milan : Société Palatine, 1726. SRI 9.
- Raoul de Coggeshall. *Chronicon anglicanum*, éd. Joseph Stevenson. Londres : Longman *et al.*, 1875. RS 66.
- Rastell, John. *The Pastyme of People, the Chronydes of dyvers Realmys and most specially of the Realme of England*. Londres, 1529.
- Récits d'un ménestrel de Reims au treizième siècle*, éd. Natalis de Wailly. Paris : Renouard, 1876.
- Richard Coeur de Lion*, éd. George Ellis. In *Specimens of Early English Metrical Romances, Chiefly Written During the early part of the Fourteenth Century*, t. II, 171-279. Londres : Longman *et al.*, 1805.
- Richard Coer de Lion*, éd. Henry Weber. In *Metrical Romances of the Thirteenth, Fourteenth, and Fifteenth Centuries: Published from Ancient Manuscripts*, t. II, 1-278. Edinburgh : Archibald Constable *et al.*, 1810.
- Richard Cœur de Lion*, éd. Philida Schellekens. *An Edition of the Middle English Romance: Richard Cœur de Lion*. PhD Université de Durham, 1989. <<http://etheses.dur.ac.uk/6564>> (consulté le 30 avril 2021).
- Richard Couer de Lion*, éd. Maria-Cristina Figueredo. *Richard Couer de Lion: An Edition from the London Thornton Manuscript*. PhD Université de York, 2009. <<http://etheses.whiterose.ac.uk/14222/>> (consulté le 1^{er} mai 2021).
- Richard Coer de Lyon*, éd. Peter Larkin. Kalamazoo : Medieval Institute Publications, 2015.
- Richard Cœur de Lion*, dir. Colette Stévanovitch, avec la participation d'Anne Mathieu, traductions de Jean-Paul Débax, Philippe Mahoux-Pauzin, Anne Mathieu, Marthe Mensah, Colette Stévanovitch, Claire Vial, Martine Yvernault. Turnhout : Brepols, à paraître.
- Richard de Devizes. *Chronicon Richardi Divisensis de Tempore Regis Richardi Primi : The Chronicle of Richard of Devizes of the time of King Richard the First*, éd. et trad. John T. Appleby. Londres, Edinburgh etc. : Nelson, 1963.

- Rigord. *Histoire de Philippe Auguste*, éd. et trad. Élisabeth Carpentier, Georges Pon et Yves Chauvin. Paris : CNRS Éditions, 2006.
- Roger de Hoveden. *Chronica magistri Rogeri de Houedene*, éd. William Stubbs. Londres etc. : Longman *et al.*, 1869. RS 51.
- Roger de Wendover. *The Flowers of History by Roger de Wendover*, éd. Henry G. Hewlett. Londres : Her Majesty's Stationary Office, 1886-89. RS 84.
- Salimbene de Adam. *Cronica*, éd. Giuseppe Scallia. Turnhout : Brepols, 1998-99. Corpus christianorum. Continuatio medievalis 125.
- Shakespeare, William. *King John*, éd. E. A. J. Honigmann. Londres et New-York : Methuen, 1973. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare.
- Sicard de Crémone. *Sicardi Episcopi Cremonensis Chronicon*, éd. Ludovico Antonio Muratori, col. 521-616. Milan : Société Palatine, 1725. RIS 7.
- Tholomeus de Lucques. *Historia ecclesiastica nova: nebst Fortsetzungen bis 1329*, éd. Ottavio Clavuot. Hanovre : Hahn, 2009. MGH SS 39.
- *Die Annalen des Tholomeus von Lucca in doppelter Fassung*, éd. Bernhard Schmeidler. Berlin : Weidmann, 1930. MGH SRG n. s. 8.
- The Troublesome Raigne of King John*. Londres : John Helme, 1611.

Sources secondaires

- Di Maio, Mariella. *Le cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX^e siècle*, trad. Anne Bouffard. Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2005.
- Flori, Jean. *Richard Cœur de Lion : le roi-chevalier*. Paris : Payot et Rivages, 1999.
- Galland, Bruno. *Philippe Auguste : le bâtisseur du royaume*. Paris : Belin, 2016, 1^{ère} édition 2014.
- Gillingham, John. « Some Legends of Richard the Lionheart: Their Development and their Influence ». In *Riccardo Cuor di Leone nella storia e nella leggenda*, 35-50. Rome : Accademia Nazionale dei Lincei, 1981.
- Görich, Knut. « Geschichten um Ehre und Treue. König Richard I. Löwenherz in der Gefangenschaft Kaiser Heinrichs VI ». In *Richard*

- Löwenherz, ein europäischer Herrscher im Zeitalter der Konfrontation von Christendom und Islam*, éd. I. Bennewitz et K. van Eickels, 47-72. Bamberg : University of Bamberg Press, 2018.
- Harf-Lancner, Laurence. *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Paris : Champion, 1984.
- Kessler, Ulrike, « Richard Löwenherz. Ein Gefangener macht europäische Politik ». In *Richard Cœur de Lion, roi d'Angleterre, duc de Normandie : 1157-1199, Actes du colloque international tenu à Caen, 6-9 avril 1999*, éd. L. Le Roc'h-Morgère et M. Le Roc'h-Morgère, 45-64. Caen : Direction des Archives Départementales du Calvados, 2004. Cahiers de la Direction des Archives du Calvados 43.
- Landon, Lionel. *The Itinerary of King Richard I: With Studies on Certain Matters of Interest Connected with his Reign*. Londres : Pipe Roll Society, 1935. The Publications of the Pipe Roll Society 51.
- Loomis, Roger Sherman. « Richard Cœur de Lion and the Pas Saladin in Medieval Art ». *Publications of the Modern Language Association of America* 30 (1915) : 509-528.
- Power, Daniel. « The Stripping of a Queen: Eleanor of Aquitaine in Thirteenth-Century Norman Tradition ». In *The World of Eleanor of Aquitaine: Literature and Society in Southern France between the Eleventh and Thirteenth Centuries*, éd. M. Bull et C. Léglu, 115-36. Woodbridge : Boydell, 2005.
- Radulescu Raluca L., « Genre and classification ». In *A Companion to Medieval Popular Romance*, éd. Raluca L. Radulescu et Cory James Rushton, 31-48. Cambridge : D. S. Brewer, 2009.
- Scott, Walter. [Compte-rendu de] George Ellis, *Specimens of early English English Metrical Romances*, et Joseph Ritson, *Ancient English Metrical Romancees*. *Edinburgh Review* 7 (janvier 1806) : 387-413. Réimprimé dans *The Miscellaneous Prose Works of Walter Scott, Bart*, t. XVII, 16-54. Edinburgh : Robert Cadell et Londres : Whitaker, 1835.
- Scully, Terence. *The Art of Cookery in the Middle Ages*. Woodbridge : Boydell, 1995.
- Sivéry, Gérard. *Philippe Auguste*. Paris : Perrin, 2003, 1^{ère} édition 1993.

Claire VIAL, université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Laboratoire Prismes, Paris 3
Centre d'Études Médiévales Anglaises, Sorbonne Université

Renaissances de Gauvain

L'année 2021 aura été une année fertile pour les « renaissances » de Gauvain, mais ces naissances secondes auront parfois été contrariées. Ainsi du film *Green Knight*, de David Lowery, qui vient d'être mis à disposition du public en janvier 2022, près de deux ans après la date de sortie initialement prévue. Une autre sortie qui a bien eu lieu, elle, en 2021, est celle de l'ouvrage de l'artiste français David Balade consacré à *Sire Gauvain et le Chevalier vert*, en collaboration avec la conteuse Claudine Glot. Ce livre n'est pas, à proprement parler, la variation première réalisée à partir de la romance médiévale : le peintre David Balade, spécialiste de la représentation du végétal, s'est auparavant emparé de la romance pour la transcrire en tableaux exposés à de nombreuses reprises, qui relisent l'aventure de Gauvain au prisme de la végétalité et plus largement des rapports entre l'humain et le non-humain.²²³ Ainsi, bien que l'album publié

²²³ L'album jeunesse *Sire Gauvain et le Chevalier vert*, avec pour auteurs David Balade et Claudine Glot, est disponible aux éditions Ouest-France (2021) ; certaines images sont accessibles sur le site internet de l'artiste à l'adresse suivante : <https://www.davidbalade.fr/portfolio/sire-gauvain-et-le-chevalier-vert-2021/> On trouvera également des informations sur les expositions sur la végétalité et sur l'adaptation picturale de *Sir Gawain and the Green Knight* aux adresses suivantes : <https://www.davidbalade.fr/portfolio/vegetalite-2020/> et <https://www.davidbalade.fr/portfolio/sire-gauvain-et-le-chevalier-vert-2016/> J'exprime

au printemps 2021 soit classé au sein de la littérature jeunesse, l'œuvre picturale n'est pas inféodée à un texte – l'artiste n'est pas « simple » illustrateur – et le récit pictural qui s'approprie la romance et a précédé l'album s'adresse à un très large public. L'œuvre ne relève donc pas, malgré les apparences, de la notion d'« iconotexte » telle qu'elle est définie par Liliane Louvel²²⁴ : ici, le visuel prend le pas sur le verbal et c'est cette véritable réécriture picturale de la romance médiévale, qui fait l'objet de la présente étude. Entreprise inédite dans un cadre universitaire, dans la mesure où l'artiste est toujours vivant et a accepté de témoigner des étapes de son œuvre à travers des entretiens et l'accès donné à son « Journal de création ».

« Renaissances » de Gauvain, donc, grâce à un récit visuel qui s'approprie la romance originale ; renaissance aussi d'une œuvre médiévale anglaise revisitée par un artiste français contemporain. La série picturale d'aujourd'hui s'inscrit dans une dynamique productrice de sens, car elle est située au carrefour de réceptions diversifiées, entre public jeune et public adulte, public averti ou public qui découvre au même moment l'œuvre picturale et son arrière-plan littéraire. L'œuvre originale s'inscrivait de même dans une ou plusieurs tensions, se présentant comme un récit populaire – « un lai entendu en ville », nous dit le narrateur²²⁵ – alors que la

ma profonde gratitude à l'artiste pour m'avoir donné librement accès à plusieurs des tableaux de la série sur Gauvain, dont certains sont reproduits ici, ainsi que pour les entretiens oraux qu'il m'a accordés, de même que l'accès à son « Petit journal de création ».

²²⁴ Voir Liliane Louvel, *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Interlangues Littératures », 1998.

²²⁵ « If 3e wyl listen þis laye bot on little quile / I schal telle hit astit, as I in toun herde, / With tonge. ». Toutes les citations sont extraites de l'édition de Malcolm Andrew et Ronald Waldron, *The Poems of the Pearl Manuscript*, Exeter Medieval English Texts and Studies, 2007 (1987) ; ici, v. 30-32.

richesse de la langue et la profondeur de l'aventure, alliées à la technique poétique de la tradition allitérative (« alliterative *revival* », autre renaissance), contribuent à faire de ce poème narratif l'un des fleurons de la romance moyen-anglaise.

Le *Gauvain* pictural du peintre David Balade se présente à la fois comme une galerie de tableaux qui peuvent être considérés de manière individuelle, indépendamment, même, de toute connaissance de la romance et comme un récit iconographique qui se comprend comme une série. Il est enfin, dans l'album jeunesse, accompagné d'un texte qui offre, lui aussi, une « renaissance » : une adaptation-appropriation du texte de la romance par une auteure et conteuse professionnelle. On comprend que les deux œuvres – la romance médiévale et l'album de 2021 – sont, chacune dans son genre, au cœur d'un réseau de relations dont les points cardinaux sont *l'oralité* d'un texte fait pour être lu, récité, déclamé, *l'auralité* d'un conte où le rythme et la musicalité de l'écriture poétique sont essentiels, *la littérarité* d'un poème d'une grande sophistication formelle et *l'esthétique*. Le texte moyen-anglais, on le sait, n'existe que dans une seule version, dès l'origine multimodale, celle du célèbre manuscrit Cotton Nero A x, qui contient également les poèmes *Pearl*, *Patience* et *Cleanness*²²⁶; manuscrit où le récit de Gauvain est orné de quatre illustrations bien connues qui ont piqué l'attention de David Balade.²²⁷ C'est à la pluralité des rapports entre

²²⁶ La description du manuscrit, ainsi que les illustrations qu'il contient sur *Sir Gawain and the Green Knight*, peuvent être consultées sur le site internet de la British Library : <https://www.bl.uk/collection-items/sir-gawain-and-the-green-knight>

²²⁷ Extrait du « Petit journal de création » (document personnel de l'artiste, avril 2021, ici p. 1) : « [...] surtout, c'est la présence des illustrations sur le manuscrit d'origine, et la presque simultanéité des masques d'Homme Vert qui surgissent des médaillons de clés de voûte de l'époque gothique finissant qui m'ont conforté dans l'envie d'illustrer un *Sire Gauvain et le Chevalier Vert* avant tout axé sur le Chevalier Vert (qui n'aurait rien à voir avec l'Homme Vert selon Claudine Glot) [conteuse co-auteurice de l'album] ».

sens de l'aventure et interprétation esthétique que va s'attacher l'analyse qui suit : si le poème moyen-anglais est la source d'inspiration principale de la série picturale moderne, celle-ci nous invite en retour à renouveler notre « regard sur » le poème narratif original, à *envisager* – il semble parfois impossible au vocabulaire littéraire de ne pas se métaphoriser en vocabulaire esthétique – un ou des sens nouveaux, possibles, que des dizaines d'années de critique littéraire n'ont pas toujours nécessairement *mis au jour*.

Le fil directeur théorique de cette entreprise sera double. D'une part, on examinera les rapports entre le poème narratif et la série picturale sous l'angle de l'intersémiotité, dans la mesure où rentrent en jeu non seulement l'appropriation esthétique d'un récit littéraire par l'artiste, mais aussi la réception du récit visuel par le spectateur et enfin le discours interprétatif provoqué par la vision de l'œuvre picturale, discours qui porte sur cette œuvre tout autant que sur le poème premier.²²⁸ D'autre part, notre rapport au « texte » pictural sera envisagé sous l'angle de la théorie de la performativité d'Austin et Searle : tant, dans ce cas précis, la série visuelle nous semble relever aussi bien du *locutoire*, dans la mesure où nous pouvons lire/voir l'image comme une illustration du texte poétique, comme la production d'un énoncé visuel dont le sens est immédiat ; de *l'illocutoire*, puisque l'énoncé visuel n'est jamais seul, simple, ni univoque, mais que l'énonciateur esthétique qu'est le peintre manifeste une intention particulière, offre un commentaire du récit d'origine ; et de la fonction *perlocutoire*, puisque les tableaux, individuellement ou considérés dans une

²²⁸ Voir également Muriel Adrien, Marie Bouchet et Nathalie Vincent-Arnaud, « Horizons intersémiotiques : interroger l'hybridité des arts », *Fabula / Les colloques*, Circulations entre les arts. Interroger l'intersémiotité, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3822.php>

succession, produisent chez le spectateur une réponse, un effet psychologique, sont générateurs d'états d'âme. Ces deux approches – intersémiotité et performativité – peuvent se combiner, plus simplement que cet exposé théorique ne le donne à penser, dans une démarche circulaire très ouverte, fondée sur la réception et l'interprétation.²²⁹ L'analyse sera marquée par les étapes suivantes (on présuppose la connaissance *a priori* de la romance par les spectateurs médiévistes) : réception et perception des tableaux par les médiévistes (où le silence de l'observation est suivi du commentaire des tableaux) ; découverte des intuitions et des influences de l'artiste, obtenues lors d'entretiens avec celui-ci et à la lecture de son journal de création ; de même, découverte des intentions de l'artiste ; puis retour vers le texte littéraire et émergence de nouveaux sens potentiels ou questionnements, à la lumière des deux étapes précédentes. La présente étude s'attachera à deux types de représentations emblématiques : la cour arthurienne et le Chevalier vert.

1. Scène de bal à Camelot :



²²⁹ Nous renvoyons également à l'essai de Mikel Dufrenne, « L'art est-il langage ? », *Revue d'esthétique*, Paris, 1966, XIX, 1, in *Esthétique et philosophie*, Tome 1, Paris, Klincksiek, 1980, p. 73-112.

Ce tableau, intitulé « Camelot », est la seule image de la cour arthurienne peinte par l'artiste pour illustrer la première section du poème (*Fitt One*) ; une vignette de taille plus réduite représente l'installation des mets pour la scène initiale du banquet de Nouvel An, à Camelot, donc. Le sentiment qui domine est celui d'une grande harmonie, obtenue grâce à l'agencement des couleurs, qui reposent principalement sur des camaïeux de vert et d'orange – couleurs pratiquement complémentaires. Cet agencement est mis en valeur grâce à la pluralité des techniques picturales, par l'usage de contours dessinés à l'encre métallisée dorée, qui semblent inspirés de la technique des émaux cloisonnés.²³⁰ Les lignes des vêtements renforcent cette première impression, avec la fluidité des contours de chaque personnage, de même qu'avec l'aisance apparente des pas de danse. La danse en elle-même renforce cette impression d'harmonie, puisque tous les personnages représentés sont intégrés à une danse de groupe souplement circulaire – par opposition, potentiellement, à la représentation de couples de danseurs. La sensation d'unité et de facilité est renforcée par la présence implicite des pas de danse, manifestement connus de chacun. C'est une représentation dépourvue de tout heurt, de toute rupture, où prédominent la légèreté et l'impression d'un code implicite – ici, la danse – que chaque personnage respecte sans effort. On associe aisément cette scène de bal aux festivités de Noël décrites dans le poème, sur lesquelles s'ouvre le récit à l'issue du prologue.²³¹

Le second sentiment, pour qui connaît la romance d'origine, est que le peintre a parfaitement réussi à saisir la jeunesse de la cour, qu'il souhaite

²³⁰ Je remercie notre collègue Catherine Delesse pour cette suggestion pleine de pertinence, qui permet également de relier la représentation moderne de la scène à l'art médiéval du cloisonné.

²³¹ Voir les v. 41-43 : « *Ʒer tournayed tulkes by tymeƷ ful many, / Justed ful jolilé Ʒise gentyle kniƷtes, / SyƷen kayred to Ʒe court, caroles to make* ».

même mettre en évidence puisque, on l'a dit, cette scène de bal est la seule représentation de la chevalerie arthurienne illustrant cette partie du poème. Le motif de la jeunesse de la cour, souligné par le narrateur²³², est repris bientôt par le Chevalier vert, qui raille les chevaliers attablés au banquet en prétendant ne voir devant lui que des « beardless youths ».²³³ Ces jouvenceaux absorbés par leur danse n'ont rien de belliqueux et l'uniformité relative des corps et des visages tend à féminiser les personnages masculins.

Le spectateur pense ensuite à la richesse suggérée par le fond doré du tableau ; richesse matérielle de la cour, incarnée dans le poème par l'abondance et la diversité des mets et des plats – eux-mêmes mis en valeur par l'usage de superlatifs pour désigner l'assemblée des convives²³⁴ et par le manifeste respect de l'étiquette (« as hit best semed », v. 73). Mais aussi grande luminosité qui fait écho, dans le poème, à la chaleur des scènes d'intérieur hivernales. Le sol aux motifs géométriques se présente comme un contrepoint aux courbes des corps, sans pour autant les contredire ; la perspective marquée par la disposition des dalles noires et blanches parfaitement symétriques confère de la profondeur à la scène ; l'alternance, ou dualité du blanc et du noir au sol, répond à celle du vert et de l'orangé des vêtements et des souliers. Ce sol très classique, réaliste si l'on veut, suggère l'ancrage des danseurs simultanément avec la légèreté des pas de danse.

²³² « He watz so joly of his joyfnes, and sumquat childgered. / His lif liked hym lyzt », v. 86-87 ; « For al watz þis fayre folk in her first age, / On sille », v. 54-55.

²³³ « Hit arn aboute on þis bench bot berdlez chylder », v. 280.

²³⁴ « Þe most kyd knyytez vnder Krystes Seluen / And þe louelokkest ladies þat euer lif haden, / And he þe comlokest kyng, þat þe court haldes », v. 51-53.

Le vert des vêtements est repris par le détail des couronnes de lierre qui rappellent les scènes courtoises du mois de mai dépeintes sur les livres d'heures ; ces couronnes sont ici le moyen de suggérer la présence coutumière des *evergreens* dans la décoration intérieure lors des fêtes de Noël. À l'entrelacement explicite entre le vert – couleur froide – des éléments « naturels » (lierre) et « culturels » (vêtements), qui peut être lu comme une prolepse de l'arrivée du Chevalier vert, répondent les couleurs chaudes des teintes orangées et dorées. Elles aussi possèdent un effet proleptique *in absentia*, en quelque sorte, puisqu'elles renvoient à la chaleur et la commensalité des scènes d'intérieur de Camelot comme plus tard de Haudésert, le château où Gauvain sera recueilli lors de son voyage vers la Chapelle verte ; un voyage marqué, au contraire, par la traversée ardue des paysages d'hiver.

Qu'en est-il des intuitions et intentions de l'artiste ? Les remarques qui suivent proviennent, comme on l'a dit, d'entretiens oraux avec David Balade et de la lecture de son carnet de création.²³⁵ Dans toute la mesure du possible, les pensées et idées de l'artiste sont retranscrites ici, sans filtre et sans hiérarchisation *a posteriori*. Pour D. Balade, « il fallait illustrer la cour avant l'arrivée du Chevalier vert ». Mais l'artiste ne souhaitait pas représenter une énième scène de banquet. D'où le recours à cette scène de bal, influencée par le souvenir du court métrage de Martin Belby *Sire Gauvain et le Chevalier vert* (2014) : où l'on voit que la multimodalité est présente dès la conception des tableaux. Ce court-métrage, qui contient également une scène de bal, est considéré par D. Balade comme « très graphique, très beau pour une mise en ambiance... [il offre] une plongée

²³⁵ Par souci de clarté, les citations dans le texte sont extraites des entretiens oraux et les références au « Petit journal de création » figurent dans les notes.

dans le cœur de la cour, une scène de liesse joyeuse, sans préoccupation, mais aussi inconsistante et irréfléchie... et montre avec succès la très grande jeunesse de la cour ».²³⁶ Mais la jeunesse en particulier, pendant le confinement lié à la pandémie, s'est retrouvé confrontée à l'idée de la mort ; cette prise de conscience fait écho, pour D. Balade, à l'angoisse de Gauvain, angoisse présente même dans le « petit paradis » de la cour arthurienne.²³⁷ Ce malaise sous-jacent, cette présence invisible, mais bien réelle de la mort, trouvent également leur source, pour le peintre, dans le roman de H. G. Wells *The Time-Machine* (1895), où vivent à la surface de la terre les Eloïs, peuple heureux mais sans souvenir, qui sert, sans en avoir conscience, de nourriture au peuple sous-terrain des Morlocks, anciens esclaves, monstres cannibales. Il s'agit dans tous ces cas de « représenter un monde tellement préservé qu'il en a oublié ce que va représenter le Chevalier vert : la mortalité ».

Les sources picturales, outre la scène de bal dans le court-métrage déjà cité, se situent dans des œuvres contemporaines de la romance.²³⁸ Ainsi de la fresque des *Allégories et effets du Bon et du Mauvais*

²³⁶ Voir en particulier l'affiche du court-métrage, disponible avec le lien suivant, qui met en scène justement la scène de bal : <https://www.unifrance.org/film/39666/sire-gauvain-et-le-chevalier-vert> Voir également le site internet du film à l'adresse suivante : <https://www.facebook.com/sir.gawain.green.knight.the.film>

²³⁷ « Petit journal de création » (*op. cit.*, p. 2) : « Dans l'ensemble, j'étais dans la perplexité face à toutes ces aventures, le décalage entre [l'] intériorité [de Gauvain] (inquiétude lancinante, peur, vexation) et la légèreté (de la dame, de la Cour de Camelot) et l'arbitraire des conventions sociales... »

²³⁸ « Petit journal de création », *ibid.* : « Pour « humaniser » cette nouvelle série d'illustrations, je me suis alors plus intéressé à l'esthétique européenne en cours à l'époque de la rédaction du récit, et à l'art du gothique dit « international ». J'ai alors replongé dans cette esthétique raffinée de corps souples et élancés, de textures riches de velours et de soies aux couleurs flamboyantes. Des « maîtres » ont refait surface à ma mémoire, durant ma recherche visuelle : Simone Martini, Pisanello, *Allégorie du bon gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti, les *Très riches Heures du duc de Berry* des frères Limbourg, le diptyque de Wilton, tout en gardant en tête la fraîcheur maladresse des illustrations de l'original... »

Gouvernement qui orne les murs de Palais communal de Sienne. Cette fresque due au peintre Ambrogio Lorenzetti et datant des années 1338-39 est presque contemporaine de la romance moyen-anglaise (on rappelle que le MS Cotton Nero A x date d'environ 1400). La portion de la fresque consacrée aux effets du Bon Gouvernement sur la ville contient une scène de bal, où figurent neuf danseurs et un joueur de tambourin, pour l'analyse détaillée de laquelle on renverra à l'étude magistrale de Patrick Boucheron.²³⁹ Celui-ci identifie cette danse serpentine, où les danseurs ne sont pas des danseuses, mais des jeunes gens efféminés, non pas comme une danse festive spontanée, mais une danse « solennelle... recueillie », une véritable pratique politique : « la *danza ad arco*, performance codifiée de danseurs professionnels employés par les gouvernements communaux pour participer à une forme complexe de ritualité politique. [...] pratique sociale [...] énergiquement ritualisée et à forte valeur symbolique, [...] les danseurs étaient là pour marquer le rejet de la *tristitia* et exprimer leur joie respectueuse face aux scènes de paix civile et de gloire les entourant ».²⁴⁰

²³⁹ Patrick Boucheron, « « Tournez les yeux pour admirer, vous qui exercez le pouvoir, celle qui est peinte ici ». La fresque du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2005/6 (60^e année), p. 1137-1199 ; voir en particulier les p. 1179-81. URL : <https://www.cairn.info/revue-Annales-2005-6-page-1137.htm>

²⁴⁰ *Idem*, p. 1180.



D'autre part, David Balade cite une autre source contemporaine de la fresque de Lorenzetti, une illustration du poème sur le *Remède de Fortune* de Guillaume de Machaut, écrit en 1341, illustration contenue dans le manuscrit Fr 1586 conservé à la Bibliothèque nationale. Autre scène de bal en plein air, à proximité d'un palais, c'est le fond très lumineux qui a plus particulièrement inspiré l'artiste d'aujourd'hui, avec de fines volutes dorées se détachant en filigrane sur un fond rouge orangé. On remarque également que cette scène d'extérieur se déroule devant des arbres, sur un sol herbeux qui rappelle les motifs de mille-fleurs. La complémentarité du fond rouge-orangé très lumineux et du vert végétal est déjà présente²⁴¹ :

²⁴¹ Œuvres poétiques de Guillaume de Machaut - BNF Fr1586 f51r, « Machaut retrouvant sa dame ». D. Balade fait également référence, parmi ses sources, à la fresque de la salle des Tournois du château de Runkelstein à Bolsano (Italie), qui date de 1388 ; https://global-geography.org/af/Geography/Europe/Italy/Pictures/Bolzano/Runkelstein_Castle_Frescoes_5



C'est ainsi que l'on retrouve, dans la scène de bal courtoise peinte par David Balade, la gamme chromatique qui associe les couleurs chaudes renvoyant, toujours selon les termes de l'artiste, à un Gauvain « solaire », par opposition à un Chevalier vert représenté ensuite avec des teintes beaucoup plus sombres et froides. A cet égard, la gamme chromatique de la scène de bal a bien une valeur proleptique annonçant la confrontation entre les deux personnages et les valeurs qui leur sont associées. Comme les autres scènes de bal des artistes médiévaux qui ont influencé D. Balade, son propre tableau tend, selon ses termes, vers la recherche d'une harmonie dans la représentation de la danse ; mais l'artiste d'aujourd'hui insiste également sur le fait que l'œuvre doit exister par elle-même, indépendamment du contexte narratif. Le fond doré est qualifié par le peintre de « coquetterie gothique », alors que le sol dallé souligne le fait que les danseurs sont également « des gens qui vivent sur terre ». Mais « dans un entre-soi où tout le monde connaît les pas et les codes, vestimentaires aussi bien que sociaux – c'est une société *lisse* ».

Troisième mouvement de l'analyse : revenons vers le texte à la suite de la confrontation entre les réponses initiales du spectateur et les influences, intuitions et intentions de l'auteur. Cette confrontation provoque un effet de surprise tant est manifeste l'écart entre le ressenti initial du spectateur et l'intention signalée par le peintre. Comment percevoir la menace dans un tableau tout d'harmonie et de liesse ? Ce qui est figuré ici n'est pas un « leurre » pour reprendre les termes de Liliane Louvel – il ne s'agit pas de représenter une présence dans l'absence pour suppléer à celle-ci.²⁴² La scène telle qu'elle a été voulue par le peintre témoigne d'un désir de montrer un présent invisible mais bien réel au cœur du présent actualisé ; de révéler ce que l'on pourrait rapprocher, en psychanalyse, du « travail du négatif »²⁴³ : la production par la psyché d'une défense structurante, « pour faire disparaître ou rendre inoffensif ce qui la menace... [...] Les armes que la psyché se donne grâce à des opérations de négation signifient à la fois une protection indispensable, une gestion du problème et une nouvelle mise en danger ».²⁴⁴ Il s'agirait donc de représenter sur la toile, non seulement ce que le texte décrit, mais ce qu'il refoule ; et de le représenter par la monstration et non l'explicitation visuelles. L'enjeu est de pointer, au sein d'une atmosphère toute de légèreté et de lumière, vers une réalité beaucoup plus sombre et ambiguë. On trouve bien, dans le texte poétique, un jeu rhétorique sur la présence et l'absence, mais il est d'un autre ordre : la scène du banquet dans la romance est

²⁴² Voir Louvel, *op. cit.*, p. 62.

²⁴³ On renverra en particulier aux travaux d'André Green, par exemple « Chapitre 7. Le travail du négatif », dans : *Idées directrices pour une psychanalyse contemporaine. Méconnaissance et reconnaissance de l'inconscient*, sous la direction d'André Green, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2002, p. 280-98. URL : <https://www.cairn.info/---page-280.htm>.

²⁴⁴ Claire Pagès, « Le travail du négatif : Freud avec Hegel ? », *Revue française de psychanalyse*, vol. 79, no. 3, 2015, pp. 809-23 ; ici p. 815-16.

décrite au moyen d'une vaste hypotypose de presque une centaine de vers (v. 37-129), qui se conclut sur une prétérition, où le locuteur-narrateur nous dit en substance : « Je n'en dirai pas davantage de la quantité de nourriture qui était présentée, pas plus que de la diversité des plats »... juste après les avoir abondamment dépeintes.²⁴⁵ Ce que le peintre effectue, quant à lui, revient à montrer sans dire : la scène du bal présentifie une paix qui dit aussi la vulnérabilité, l'incomplétude, l'immaturité de la société chevaleresque, une paix qui suggère que l'ordre arthurien tend à générer une société trop fermée sur elle-même et ses propres codes et ne peut se contenter de vivre sur sa bonne réputation – ce qui est très exactement ce dont le Chevalier vert l'accusera peu de temps après.²⁴⁶

La romance entière peut se lire, d'ailleurs, comme un questionnement de l'ordre arthurien. Nous pouvons voir ou lire cette scène de bal en peinture comme une (faussement) simple illustration – domaine du locutoire – qui contiendrait un commentaire, un message sous-jacent qui relèverait de l'illocutoire. Et par extension, reconsidérer toutes les scènes de cour : à Camelot, mais aussi à Hautdésert et enfin lors du retour de Gauvain à Camelot ; explorer ce que les rires et sourires, ce que les jeux de Noël et autres promesses ou plaisanteries désinvoltées escamotent. Ce qui est représenté dans le « Camelot » est la beauté, la jeunesse, la joie, l'unité et la lumière, jointes à une forme de cyclicité – celle de la danse et des saisons. Mais cette première impression repose sur la croyance trompeuse en un éternel retour ; une menace est suggérée, non pas seulement sous la

²⁴⁵ « Now wyl I of hor seruisse say yow no more, / For vch wy3e may wel wit no wont þat per were. » (v. 130-31). Pour les différentes acceptions du mot « servuisse » en moyen-anglais, voir le *Middle English Compendium*, s.r. servuisse, sens 10a (https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary/MED39594/track?counter=1&search_id=12765236)

²⁴⁶ Voir les v. 309-15.

forme d'une péripétie, d'un ressort narratif (laisser deviner par anticipation la présence de l'obstacle ou de l'aventure, en semant des indices en amont de l'intervention agonistique du Chevalier vert), mais sous la forme d'une fragilité inhérente à la cour arthurienne en vertu de son mode de fonctionnement lui-même. Dans la représentation picturale, la scène de danse souligne, comme le fait le texte poétique, l'importance des conventions, tout en signalant les failles du système : la circularité de la danse en rond qu'est la *carol*, allégorie d'une stase courtoise heureuse, est contredite par la linéarité du mouvement serpentin dessiné par le groupe de danseurs. L'insouciance est signe de fragilité autant que d'humeur festive ; l'ancrage est incertain. Le rituel festif, la cyclicité saisonnière sont trompeurs ; le narrateur reprend ce trope au début de la seconde section de la romance : la fin ne ressemble pas au commencement, les choses ne reviennent jamais à l'identique.²⁴⁷ La végétation, matérialisée dans ce tableau par la couleur verte, est à la fois changeante et permanente ; l'homme, lui, s'achemine vers sa fin.

Ainsi, le côté sombre, tragique, de l'épreuve physique et morale de Gauvain, et par extension des deux cours, l'oubli de la mortalité sur le point d'être corrigé par la confrontation à celle-ci avec le défi du Chevalier vert, sont rendus présents dans un tableau tout de légèreté qui invite à sa propre déconstruction ; qui suggère l'illusion à l'intérieur de l'illusion picturale ; qui réveille et révèle le caractère in(sou)tenable de l'ordre arthurien, en tant qu'ordre chevaleresque détenteur d'une certaine vision du monde. Lecteurs du texte poétique, nous sommes invités à lire à-rebours les

²⁴⁷ « Gawan watz glad to begynne þose gomnez in halle / Bot þaʒ þe ende be heuy haf ʒe no wonder: / For þaʒ men ben mery in mynde quen þay han mayn drynk, / A ʒere ʒernes ful ʒerne and ʒeldez neuer lyke; / Þe forme to þe fynisment foldez ful selden. » (v. 495-99)

représentations d'une cour idéalisée, à en traquer la face grave : l'instabilité, la mortalité, la cruauté, le sérieux derrière le rire, l'écart entre réputation et réalité.

2. Chevalier(s) vert(s) :

David Balade a réalisé plusieurs portraits du Chevalier vert, qui sont présentés régulièrement dans ses expositions sur le thème de la végétalité et l'exploration de la couleur verte.²⁴⁸ Voici son tout premier portrait de l'Homme vert (2016) ; c'est en effet dans ce personnage que s'est enracinée sa vision du Chevalier vert de Gauvain :



²⁴⁸ Extrait du « Petit journal de création » (*op. cit.*, p. 1) : « L'exploration de la couleur, de son évocation (pour voir au-delà du cliché Vert-protection de l'environnement) et de sa symbolique m'a conduit à l'étude de son incarnation en ces divers personnages verts dans les mythologies du monde : Osiris, Al Khidr, Yakshas indiens, Taras vertes, Hommes Sauvages, Homme Vert, Père Noël, Robin des Bois... et bien sûr le Chevalier Vert. »

Pour les médiévistes qui connaissent bien la romance moyen-anglaise, c'est à une véritable défamiliarisation de la figure du Chevalier vert que nous assistons ; on pense à « l'invention de l'autre », décrite par Derrida, qui ne crée pas *ex nihilo*, mais dévoile un objet à la configuration entièrement nouvelle et inattendue en se servant de codes préexistants.²⁴⁹ Ici, le peintre a élaboré un « Homme vert » qui défie nos attentes, surtout nos attentes orientées de médiévistes. De toute évidence le personnage est bien plus Homme vert que chevalier. Ce portrait rapproché dépasse les limites du cadre du tableau, occupe tout le champ visuel et au-delà, présence envahissante suggérant une croissance humaine et végétale sans limite des cheveux et de la barbe du personnage, potentiellement de tout son corps. S'y s'entremêlent des feuillages réalisés dans des camaïeux de verts plus ou moins jaunes, plus ou moins profonds, qui sont complémentaires des teintes boisées, roussies, utilisées pour la barbe et les cheveux, ainsi que pour les cornes qui jaillissent de son front, à la manière du dieu gallo-romain Kernunnos.

L'esthétique est marquée par une influence japonisante dans la représentation des yeux, du nez et des pommettes, qui déterritorialise, en quelque sorte, nos repères, plus habitués à un horizon d'attente visuelle fondé sur les masques végétaux et autres Hommes verts des chapiteaux

²⁴⁹ Voir Jacques Derrida, « Psyché. Invention de l'autre », premier chapitre de *Psyché. Inventions de l'autre*, volume 1, 1998 [1987], p. 11-62, en particulier p. 24 : « [...] selon les deux points de vue (objet ou acte), l'invention ne crée pas une existence ou un monde comme ensemble des existants, elle n'a pas le sens théologique d'une création de l'existence comme telle, *ex nihilo*. Elle découvre pour la première fois, elle dévoile ce qui se trouvait déjà là, ou produit ce qui, en tant que *tekhmè*, ne se trouvait certes pas là, mais n'est pas pour autant créé, au sens fort du mot, seulement agencé à partir d'une réserve d'éléments existants et disponibles, dans une configuration donnée. [...] Elle donne lieu à un évènement [...] en dérivant dans une certaine mesure l'habitus d'attente et de réception dont elle a pourtant besoin ».

d'église.²⁵⁰ Le personnage est énigmatique, vaguement menaçant, situé en tout cas dans une esthétique de confrontation accentuée par l'arrière-plan noir ; de la romance on retrouve le regard perçant aux yeux rouges qui pénètrent le spectateur (voir le v. 304). Si l'on transpose cet Homme vert en Chevalier vert en le réinsérant dans la séquence narrative, nous sommes alors placés dans la situation des membres de la Cour à l'arrivée du Chevalier : nous, spectateurs du tableau, ne voyons pas le personnage dévisager les chevaliers et les dames, nous sommes dévisagés par lui.²⁵¹

Gardons à l'esprit cette représentation en revenant à la série picturale. Le peintre n'a pas souhaité représenter la scène de décapitation d'une manière littérale ; une vignette de taille plus réduite montre simplement Gauvain brandissant la hache du Chevalier. Le tableau suivant, en revanche, intitulé « Connais-toi toi-même », offre une réécriture du face-à-face entre le Chevalier vert et la cour après le coup de hache infligé par Gauvain, lorsque le Chevalier, de nouveau en selle et sa tête à la main, dirige son regard vers la table d'honneur avant de s'adresser au seul Gauvain (v. 444-47). Le peintre a transformé cette scène en un face-à-face plus intimiste et plus profond, restreint aux deux personnages-clés :

²⁵⁰ Pour une analyse très complète de la figure de l'Homme vert assortie de nombreux documents iconographiques, on renvoie au classique de Kathleen Basford, *The Green Man*, Derek Brewer, 1998.

²⁵¹ « Þe renk on his rounce hym ruced in his sadel / And runischly his rede yþen he reled aboute, / Bende his bresed broþez, blycande grene, / Wayued his berde for to wayte quoso wolde ryse. » (v. 303-06)



Cette confrontation, avec les deux paires d'yeux situées exactement à la même hauteur, laisse transpar tre à quel point cet instant suspendu est placé sous le signe du silence et de l'observation mutuelle bien plus que de la parole. On a ici une scène intense, où l'échange des regards fait paradoxalement oublier le merveilleux – le Chevalier vert nullement troublé par la perte de sa tête. L'orientation de la scène, qui montre les deux personnages de profil, se faisant face, fait que le spectateur occupe une position tierce, liminale et que son propre regard est aimanté par celui des personnages. Impossible de déterminer celui des deux qui dit à l'autre : « Qui es-tu ? »

Pas plus que dans le portrait de l'Homme vert, le Chevalier vert ne donne à voir les vêtements ou l'équipement chevaleresques traditionnels. Sa barbe et son manteau aux plis amples sont marqués par des volutes qui semblent se répondre les unes aux autres, voire croître – toujours à la manière du végétal – jusqu'à déborder, là encore, du cadre du tableau, suggérant une masse physique écrasante, en tout cas dominante par rapport à un Gauvain à la carrure légère.

Pour alléger peut-être cette masse, le Chevalier est entouré de feuilles tourbillonnantes qui le précèdent, le suivent, se glissent dans les plis de son manteau et parsèment plus densément sa barbe et sa chevelure. Si la tenue n'est pas chevaleresque, la hache menaçante est bien présente : le spectateur qui connaît le poème retrouve ici l'ambivalence du personnage littéraire, à la fois pacifique et belliqueux, brandissant une hache gigantesque dans une main et une branche de houx dans l'autre. Pas de rameau de houx brandi ici, mais des baies rouges dans les feuilles qui ornent la barbe et la chevelure.

Les verts de son manteau sont profonds ; la nuance la plus foncée a quelque chose d'insondable, en opposition au vert tirant sur le jaune de la tunique de Gauvain, qui suggère littéralement que le jeune homme imberbe à la courte chevelure est un « pied-tendre », une « jeune pousse » ; dans le poème, le Chevalier vert se moque de ces jeunes gens aux joues glabres (v. 280). La peau-même du Chevalier, légèrement ridée au coin des yeux, contrairement à la jeunesse toute lisse du visage de Gauvain, est teintée de vert et ses yeux, cette fois, sont également verts ; on peut penser que les sourcils le sont aussi. L'arrière-plan brun-roux de la scène reprend les camaïeux de brun boisé de la chevelure, maintenant la dualité vert-brun qui n'est rompue que par la touche argentée des lames de la double hache. Ce fond d'un brun lumineux semble conçu pour amplifier l'association du Chevalier vert non seulement avec le vert des feuillages, mais aussi le brun de l'écorce. Les teintes plus ou moins foncées des cheveux et de la barbe font d'ailleurs penser à du bois veiné.

Que nous dit le peintre de ces représentations de l'Homme vert / Chevalier vert ? Le face-à-face que nous venons de commenter est la deuxième représentation du personnage dans l'acte de création de David

Balade, le premier étant l'Homme vert du tableau précédent. Ce flottement entre les deux représentations – Homme ou Chevalier – s'explique par le fait que l'artiste revendique un lien qui n'est pas nécessairement littéral avec le texte ; l'exploration d'un Gauvain et d'un *Gauvain* social, en quelque sorte, est venue comme une deuxième étape dans la création.²⁵² C'est donc une scène remodelée délibérément, qui pour le peintre met en abyme et « symbolise ce moment d'échange », ce questionnement fondamental du rapport entre l'œuvre et le spectateur. Selon D. Balade, la scène représentée questionne « ce qui se passe quand on regarde un tableau : le tableau regarde ce qui se passe en nous quand on le regarde. » Par ailleurs, le peintre perçoit le Chevalier vert « comme un homme-plante, qui survit sans être dans l'inquiétude ; la tête est coupée comme une fleur et ce n'est pas un problème. La scène remet en question la façon humaine d'aborder la vie, le vécu intérieur. » L'Homme vert est « une force de la nature, qui regarde aussi le fond de l'être humain, la façon dont il se place dans la nature. L'Homme vert questionne l'échange entre Dieu et l'homme, entre la nature et l'homme. »

À la jonction de ces deux questionnements – l'un, esthétique, l'autre, existentiel – le peintre explique que « très vite sont venues les images du

²⁵² Extrait du « Journal de création » (*op. cit.*) : « Finalement, je m'étais assez peu attardé sur le côté chevaleresque de l'histoire, plus intéressé par la confrontation avec la « force verte » du Chevalier Vert, ce tout Autre inquiétant mais peut être plus bienveillant qu'il n'y paraît... » (p. 1). « Dans cette deuxième phase de création, je me suis plus rapproché de Gauvain et de sa « vie sociale », les autres personnages du récit, ou en tout cas son univers humain. La relecture du récit inspira alors de nouvelles recherches pour illustrer la cour de Camelot, les célébrations du Nouvel An du début du récit, de la remise de la ceinture verte en fin de récit, le château de Hautdésert, la Messe de minuit, les nouvelles scènes de chambre avec la Dame... Et des scènes hors textes sont aussi venues librement... » (p. 2)

regard persistant, venu de haut²⁵³, de l'Homme vert, qui regarde l'être humain. Il y avait comme un écho, d'ailleurs, des yeux de la Méduse. L'Homme vert est celui qui, caché par le feuillage, comme les visages sculptés des chapiteaux d'église, ou des fontaines, regarde *vraiment*. » L'apparition du Chevalier vert dans *Sir Gawain* est en grande partie parallèle chronologiquement au surgissement des sculptures de l'Homme vert dans les églises²⁵⁴ ; pour le peintre, c'est un cas de synchronicité, la manifestation d'un archétype au sens jungien du terme, d'un inconscient collectif. La prise de conscience de cette coïncidence a été une incitation à travailler le récit de *Gauvain* : « cette scène de face-à-face est le moment-clé du récit, les autres dessins sont annexes ».²⁵⁵ Pourquoi, donc, ne pas figurer le face-à-face entre le Chevalier vert et la cour entière, ou bien le roi Arthur ? David Balade répond que la scène de bal déjà suggérait la cour ; et le peintre n'avait pas envie de représenter Arthur – pas plus qu'une scène de banquet. Il y a comme « un écoëurement du monde arthurien ; pas d'intérêt, donc, à rajouter un Arthur. L'essentiel est Gauvain, qui n'est pas qu'un héros arthurien. Les tropes essentiels sont déjà dans la scène du bal – on peut considérer que l'on regarde la scène du bal depuis les tables du banquet ! » Il fallait « décaler le regard de ce qui, d'habitude, est regardé. La Méduse montre que le point de vue de celui qui regarde était déjà pétrifié, déjà bloqué dans le jugement, dans celui qui la juge ».

²⁵³ D'aussi haut, peut-être, que les visages ou masques feuillus qui apparaissent aux clés de voûtes de certaines églises d'Angleterre : Rochester (Kent), Sutton Benger (Wiltshire) et beaucoup d'autres, les plus connus étant peut-être ceux de Norwich (East Anglia).

²⁵⁴ Plus précisément, ces représentations s'étalent entre le XIIe et le XVe siècles, même si K. Basford (*The Green Man, op. cit.*) indique que les toutes premières représentations sont datées du V^e siècle.

²⁵⁵ L'image originale était celle d'un Homme vert aux yeux verts, comme dans la reproduction ci-dessus ; pour mieux correspondre au texte poétique, les yeux sont devenus rouges dans l'album publié en 2021.

David Balade ajoute que la hache du Chevalier est inspirée du labrys, une double hache associée à la civilisation minoenne. Dans la représentation qu'il a choisie, les deux lames semblent éloignées l'une de l'autre, l'une devant, l'autre derrière le Chevalier, « pour que l'on voie clairement qu'elle est double. » Le personnage du Chevalier est « très diffus – comme un archétype ; son grand manteau est semblable à une nappe, à un fantôme. Seules la main et la tête ressortent du manteau, le reste est nébuleux, part en volutes, comme les monstres dans les anciens films d'horreur. » Le cheval du Chevalier vert n'est pas dessiné : « il aurait été redondant de représenter le Chevalier avec un cheval, l'Homme vert a pris le dessus. »

Revenons alors vers le texte littéraire, pour une dernière confrontation entre spectateurs, tableaux et artiste. Les deux tableaux manifestent, pour le spectateur extra-diégétique, une altérité de l'Homme vert / Chevalier vert tout aussi puissante qu'elle peut l'être pour les spectateurs intra-diégétiques, mais différemment incarnée. Pour les médiévistes, rappelons qu'une double défamiliarisation est à l'œuvre : la défamiliarisation attendue, en quelque sorte, face aux choix de l'artiste quant à la nature et la part de nature du Chevalier vert ; et la défamiliarisation inattendue vis-à-vis du texte littéraire, qui associe fermement le Chevalier vert à l'identité chevaleresque, contrairement aux tableaux. Considérons que ces deux tableaux viennent en premier lieu colorer, si l'on ose dire, notre appréhension du non-humain dans le texte littéraire. Au-delà du rapport agonistique entre l'humain et le non-humain tel qu'il est décrit dans la romance – voir les scènes du voyage d'hiver de Gauvain dans le Wirral puis vers la Chapelle verte – la représentation picturale du Chevalier vert insiste sur la réunion des deux – humain et non-humain – en une seule

personne et incite à une interrogation, dans la même perspective, de l'ensemble du poème.

C'est une invitation à un examen, en particulier, de la notion de frontière, des délimitations de l'humain vis-à-vis du non-humain, dont on trouve l'écho dans les images d'enserrement et d'enchâssement démultipliées lorsque Gauvain arrive en vue du château de Hautdésert : celui-ci est ceint de hauts murs, posé au milieu d'un parc entouré d'une palissade, au sommet d'une motte féodale bordée par un fossé, lui-même encerclé par des arbres (v. 763-70). Ou au contraire invitation à explorer l'esthétique du chevauchement, du glissement dans la géographie des lieux pratiqués par Gauvain : ainsi de la façon dont celui-ci pénètre dans l'étendue sauvage du Wirral, contrée à la fois étrange et étrangère (v. 709-11), peuplée de créatures sauvages réelles et légendaires. Une *wilderness* qui devient sans clair franchissement de limites la réserve de chasse entretenue par le « bon forestier » Bertilak.²⁵⁶ On pense enfin à la convergence, dans le temps et dans l'écriture poétique, entre le raffinement des scènes de séduction au cœur du palais de Hautdésert et l'hypotypose que constituent les scènes de traque du gibier, au long des trois journées qui forment l'essentiel de la troisième section de la romance. Ainsi, dans un poème apparemment fondé sur des paires de valeurs ou de représentations opposées – humain-non-humain, mais aussi intérieur-extérieur, convivialité-solitude, chaleur-froidure – on peut chercher, au-delà des images adversatives, celles qui soulignent l'hybridité, la complémentarité, le mélange, la superposition, voire le débordement d'un domaine dans un

²⁵⁶ Voir les v. 740-41 et suivants. Au sujet de cet espace glissé entre des étendues de forêt sauvage ou contrôlée, on renvoie à l'étude de Gillian Rudd : « 'The wilderness of Wirral' in *Sir Gawain and the Green Knight* », *Arthuriana*, Volume 23, Number 1, Spring 2013, p. 52-65.

autre, et dont la ceinture verte portée en baudrier par-dessus leur tenue par les membres de la cour, en souvenir de l'aventure de Gauvain, est l'ultime illustration.

Par ailleurs, grâce à l'association effectuée par le peintre avec le mythe de la Méduse, nous sommes aussi invités à examiner à nouveaux frais tout ce que le texte contient d'images liées à la pétrification – à ce qui est pétrificateur ou pétrifié ; ou, à l'inverse, au mouvement, à l'échange, à l'évolution. On comprend pourquoi le peintre, à propos de la scène du face-à-face, parle d'« image fondatrice » : le récit est effectivement articulé sur l'alternance structurante entre cette forme de pétrification qu'est la stase, et des épisodes où domine la fluidité, le passage. Ainsi de Gauvain, engourdi par le froid, obligé de dormir dans son armure (v. 729) ; ainsi des stalactites de glace qui menacent de tomber sur lui dans les combes du Wirral (v. 732) ; mais aussi de Gauvain immobile, feignant le sommeil, le temps d'évaluer le comportement de la Dame de Hautdésert qui vient d'entrer dans sa chambre (v. 1189-97) : immobilité contrainte, temporaire, ou tactique. On peut songer aussi à l'immobilisme qui maintient la cour arthurienne dans ses certitudes, remises en cause par le Chevalier vert et Bertilak de Hautdésert. En particulier, à la rigidité intenable du code chevaleresque interrogée par le poème : le narrateur signale tout à la fois sa force, grâce à l'emblème du pentacle, étoile tangible, « nœud sans fin » apparemment éternel décrit dans le passage célèbre des v. 619-65 ; mais figure et structure de valeurs, dont le poème montre la fragilité, la possible dissolution. L'entrelacement de l'immobilité et du mouvement est enfin particulièrement visible lors de l'épisode de la Chapelle verte : Gauvain remue, se dérobe pour échapper au premier coup de hache (v. 2266-68), mais il est d'une immobilité exemplaire lors du second (v. 2292-94). Et s'il

est d'abord littéralement pétrifié de honte lorsque le Chevalier vert-Bertilak lui fait remarquer son manque de loyauté, cette rigidité de façade masque un tumulte intérieur qui, remarquablement, agit au plan émotionnel autant que physiologique.²⁵⁷

Enfin, dans le tableau du face-à-face, on a dit que l'échange de regards entre les deux personnages est précisément ce qui aime la vision du spectateur hors-cadre. Cette vectorisation témoigne de la dimension perlocutoire de la représentation picturale : « provoquer une réaction », que nous comprenons ici comme « orienter » l'attention, visuelle, émotionnelle ou mentale du spectateur. Le choix artistique qui a présidé à ce « Connais-toi toi-même » nous amène, praticiens du texte, à explorer encore davantage la manière dont la romance envisage le regard : selon qu'il est instrument de perception, de réception, d'action ; introspectif ou tourné vers l'extérieur ; appliqué aux interactions entre les personnages, mais aussi à la construction d'images visuelles chez le lecteur-auditeur. Le face-à-face de la scène fondatrice peut ainsi être examiné dans une perspective moralisée : le Chevalier vert, à la fois plus âgé que Gauvain et sans âge, est-il une allégorie de la maturité qui interroge la jeunesse ? Une interprétation suggérée par le tableau, mais déjà esquissée par J. A. Burrow, pour qui la confrontation entre Gauvain et Bertilak ou le Chevalier vert relève de la conscience, chez le poète, d'une évolution naturelle du

²⁵⁷ Voir les v. 2369-72 : « Þat oper stif mon in study stod a gret whyle, / So agreued for greme he gryed withinne; / Alle þe blode of his brest blende in his face, / Þat al he schrank for schome þat þe schalk talked. » Sur un autre plan, la temporalité du récit, objet explicite de préoccupation de la part du narrateur via le topos revisité du *tempus fugit*, est également soumise à ces variations, fluctuant entre l'esthétique de la scène en suspens – voir le banquet arthurien juste avant son interruption, ou la description du bouclier de Gauvain – et la rhétorique du sommaire – voir la description du passage des saisons, d'un hiver à l'autre, qui marque la transition entre les deux premières sections du poème.

chevalier fougueux au maître de maison, grand chasseur devant l'Éternel – plus souvent assis, peut-être, mais certainement pas rassis.²⁵⁸ S'il s'agit, comme le propose D. Balade dans le titre donné au tableau, d'un regard qui invite à la connaissance de soi, est-ce une invitation faite à Gauvain de questionner ce qui est au cœur de son existence : le code chevaleresque qu'il est censé incarner ? De réévaluer son inexpérience, qui semble contredire sa réputation d'excellence chevaleresque ? De considérer la valeur de l'engagement, lui qui vient d'accepter un « jeu de Noël » qui va en toute logique le conduire à la mort ? Bouquet de questions extensible à l'infini : le tableau contemplé est bien catalyseur et réceptacle de *nos* explorations ontologiques.

Plus tard dans le poème, la pause descriptive qui donne lieu à la présentation détaillée des valeurs du pentacle citée plus haut, s'enracine dans le symbolisme visuel ; cette fois, notre regard, celui des lecteurs-auditeurs du poème, est configuré par le locuteur. Ancré dans une rhétorique de la monstration qui encadre la description du pentacle entre deux couplets symétriques,²⁵⁹ le conteur suscite notre « regard actif ». Celui-ci construit et accumule, au fur et à mesure des cinq étapes de l'exposé des symbolismes successifs, les valeurs de l'étoile à cinq branches sur le bouclier de Gauvain, sans que nous puissions jamais oublier la dimension essentiellement visuelle du symbole. D'une manière plus générale, le regard actif de l'œil sensoriel et de l'œil mental de l'auditeur est sollicité régulièrement grâce à la dimension proprement spectaculaire du texte, incarnée dans de nombreuses hypotyposes : scènes de cour à

²⁵⁸ Voir les pages que Burrow consacre à *Sir Gawain and the Green Knight* dans J. A. Burrow, *The Ages of Man*, Clarendon Press, 1988, p. 173-77.

²⁵⁹ Voir v. 619-20 en ouverture du passage : « Then þay *schewed* hym þe schelde, þat was of schyr goulez / Wyth þe pentangel depaynt of pure golde hwez » ; nous soulignons. Et v. 662-63 en clauseule : « Þerfore on his schene schelde schapen watz þe knot, / Ryally wyth red golde vpon rede gowlez ».

Camelot et Hautdésert, scènes de chasse et de voyage solitaire. Ou *ekphrasis* dans le cas du pentacle mais aussi du château de Hautdésert aperçu par Gauvain au cœur de sa traversée (v. 763-802) : dans les deux passages se noue et se déroule comme un jeu du poète avec lui-même, enchâssant dans son récit des descriptions particulièrement évocatrices d'objets liés à l'art de la représentation. Leur nature, leur identité et leur puissance tangible ou symbolique sont indissociables de leur dimension esthétique et artistique.

Enfin, la ceinture verte portée comme un baudrier, « green girdle » sur laquelle se conclut le récit, est faite pour être vue par autrui, pas uniquement par les membres de la cour ou les chevaliers arthuriens. Par trois fois, dans trois perspectives différentes, le récit souligne qu'elle est signe mémoriel de l'aventure qui vient d'être vécue : dans les commentaires de Bertilak quand il l'offre à Gauvain (v. 2395-99) ; lorsque Gauvain accepte ce présent, conscient de son manquement à l'éthique chevaleresque (v. 2433-38) ; enfin lorsque le narrateur confirme cette valeur mémorielle qui commémore une faute (2485-88). La ceinture verte est enfin transformée par Arthur en signe d'appartenance à l'Ordre chevaleresque, dans cette conclusion apparemment débonnaire, mais réellement ambiguë où le signe de l'échec devient signe honorifique (2513-20). Ces deux signes – le pentacle, la ceinture verte – qui ponctuent le récit, singulièrement à la fin de la première partie et de la quatrième, sont des signaux visuels : nous les voyons mentalement, en résonance avec les spectateurs intra-diégétiques qui les voient effectivement. Ils se trouvent aussi qu'ils ont suivi un chemin parallèle d'inspiration chez l'artiste.²⁶⁰ Ce n'est pas une coïncidence si, dans les deux cas, ce que l'œil perçoit est un

²⁶⁰ « Le *Pentangle* et le badge vert final sont apparus naturellement en adaptant les roses gothiques aux couleurs du récit... » (« Petit journal de création », p. 2)

témoignage de l'identité-même des porteurs du signe, une identité qui, précisément, est moins univoque et sûre d'elle-même une fois le récit achevé, qu'il n'y paraissait au début.

Cette réflexion s'achève sur le regard et la vision, qui évoquent à leur tour l'instant silencieux et suspendu de la perception par lequel nous avons entamé notre démarche. Ces tableaux, silencieux par nature et contant des instants parfois emplis d'une densité de silence, nous incitent, ultimement, à reconsidérer dans l'œuvre poétique paroles, sons, bruits et rumeurs ; les moments de silence dans le texte, mais aussi les silences du texte à l'égard de ce qui, de l'aventure et de sa conclusion, demeure tu, irrésolu, non exploré explicitement. Ainsi le récit pictural de David Balade, dont nous n'avons examiné qu'une petite partie, témoigne-t-il tout autant du rôle crucial du lecteur-auditeur de la fable dans la production du sens de l'objet littéraire que de la profondeur herméneutique favorisée par le jeu de l'intersémiotité. L'œuvre du peintre amène l'auditeur, le connaisseur de la romance, à questionner les représentations mentales qu'il se faisait du récit, en un mouvement de retour explorateur du texte poétique.

Mais au-delà, ces représentations d'un Gauvain et d'un *Gauvain* renouvelés constituent une invitation à une expérience paradoxale dans le cadre de la recherche universitaire ; une invitation à *faire silence*, à mettre temporairement en sourdine nos tendances instinctives à « arraisonner la peinture à l'ordre du langage », pour reprendre l'expression de Bernard Vouilloux²⁶¹ ; une invitation à laisser, en un mot, l'œil écouter :

²⁶¹ Bernard Vouilloux, « La peinture dans la rumeur du langage », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 5 | 2016, mis en ligne le 26 février 2015, consulté le 01 juin 2021, §29. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3464> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3464>

Sujet et objet sont alors si profondément engagés dans cette expérience qu'elle est leur acte commun ; mais l'analyse doit pourtant les discerner. Du côté de l'objet, la prégnance du sens signifie sa totale immanence au sensible. Nulle distance entre le signifiant, nul arbitraire du signe. Le signe est alors l'objet total, qui porte le sens dans la gloire de son apparaître, comme le visage porte l'âme. La chair devient verbe. Du côté du sujet, l'immédiateté du sens signifie que le sujet l'accueille sans réserve, comme un don ; il répond à la totalité de l'objet par la totalité de sa présence : « de toute son âme », y compris ce que la culture lui a apporté. [...] en droit le sens spécifique de l'objet ne peut être saisi que dans l'état de grâce de la perception.²⁶²

Trop souvent, le langage verbal sur l'œuvre picturale, celui du « commentaire qui vient après-coup »²⁶³, prétend « dire la vérité de l'œuvre ». Nous avons souhaité montrer, au contraire, que ces tableaux, si nous leur accordons notre engagement, notre « disponibilité totale »²⁶⁴ dans le moment de la perception, nous disent quelque chose de la vérité de Gauvain et de *Gauvain* que la lecture seule du texte poétique, même cultivée, même informée, n'aurait pas permis.

²⁶² Mikel Dufrenne, « L'art est-il langage ? », *op. cit.*, p. 107.

²⁶³ Mikel Dufrenne, « L'art est-il langage ? », *op. cit.* : « En dépit de tout leur intérêt, inadéquats sont toujours les commentaires qui viennent après coup, pour lesquels l'entendement recourt au langage verbal ; ce méta-langage ne peut ni formaliser ni traduire le langage esthétique » (p. 108).

²⁶⁴ Mikel Dufrenne, « L'art est-il langage ? », *op. cit.*, p. 107.

Le devenir dans *Lybeaus Desconus* et *Sir Gawain and the Green Knight*

Notre réflexion porte sur deux romances qui mettent en scène Gyngelayn, dans le premier texte, et son père Gawain, dans le second texte, au moment où tous deux – enfant ou jeune homme – vont atteindre l'âge adulte entendu comme l'intégration reconnue dans le monde chevaleresque après avoir traversé une série d'aventures²⁶⁵. Les deux textes, qui mettent les présentations du père et du fils en regard, présentent de fortes similitudes liées à leur parenté et aux étapes du parcours chevaleresque même si, dans *Lybeaus Desconus*, le début du texte appuie nettement sur la bâtardise de Gyngelayn et l'absence apparente de son père²⁶⁶.

Les deux romances explorent la notion de devenir dans son sens premier d'accès à la maturité et de vieillissement tels qu'ils sont illustrés dans la théorie des "âges de l'homme" développée dans l'Antiquité. Ces âges opposent la jeunesse et la maturité liée à l'expérience et, dans les deux textes, ils traduisent le changement d'état physique et mental du chevalier sans nom, ou du chevalier nommé, qui se lancent dans une quête incertaine proche de l'errance, puis reviennent, à la fois mêmes et autres, et acquièrent

²⁶⁵ Éditions utilisées : *Lybeaus Desconus* (MS. Lambeth Palace 306), ed. Maldwyn Mills, Early English Text Society, 261 (Oxford: Oxford University Press, 1969). *Sir Gawain and the Green Knight* (MS. British Museum Cotton Nero A.x.), *The Poems of the Pearl Manuscript*, ed. Malcolm Andrew and Ronald Waldron (Exeter: University of Exeter, 1989).

²⁶⁶ Sur le parallélisme entre les deux personnages, voir Cory Rushton, "Absent Fathers, Unexpected Sons: Paternity in Malory's 'Morte Darthur'", *Studies in Philology*, vol. 101, n°2 (Spring 2004), 145-6.

un statut définitif, affirmé, reçoivent une épouse, un château, voient leur appartenance à la Table Ronde confirmée, voire valorisée²⁶⁷.

La notion de devenir suppose au préalable de définir la naissance comme arrivée dans le monde humain (naître à la vie) et aristocratique (s'inscrire dans la continuité de la lignée), comme passage par l'enfance marquée par l'ignorance, la vulnérabilité, l'attachement à la figure maternelle et l'absence d'individualisation de l'enfant.

La re-naissance enfin aborde non seulement la problématique du déplacement, entraîné par un événement, une aventure surgissant, un défi proposé, qui aboutissent au retour facilité par liens et attaches avec le centre politique dont la force ne se dément jamais, mais aussi tous les aspects métatextuels liés à la réécriture, à la reprise de motifs permettant une réflexion théorique sur la romance comme genre et comme exercice de reproduction.

Naissance, enfance et jeunesse

Lybeaus Desconus et *Sir Gawain and the Green Knight* commencent par une référence à la naissance au sens littéral ou à la jeunesse, et l'évocation de ces deux temporalités distinctes de la vie humaine présente donc des différences.

Dans le MS. Lambeth, le portrait de l'enfant Gyngelayn est précédé par la référence au Christ sauveur et à sa mère la Vierge Marie, "þat swete ffloure" (2). Le rappel de la naissance miraculeuse sert de cadre moral à l'image de l'enfant que le roi Arthur nommera Lybeaus, celui qui prouvera la valeur que l'on peut déjà lire sur son visage avant même que tout exploit ne soit accompli au nom du roi. Mais cette référence au Christ et à la

²⁶⁷ Voir John Anthony Burrow, *The Ages of Man. A Study in Medieval Writing and Thought* (Oxford: Clarendon Press, 1988), 173.

Vierge est ambiguë puisque Gyngelayn est aussi porteur d'une part d'ombre: le nom donné par Arthur est, en réalité, Lybeaus Desconus et l'enfant est donc rattaché au thème du "fair unknown". Il est certes né d'un père connu (Gawain), il a de la noblesse en lui mais, dit le texte, "[b]astard though that he were" (15) et le nom de sa mère n'apparaît pas. Surtout, et le texte puise ici dans les circonstances propres à l'écriture du roman, il fut conçu et élevé dans l'espace liminal de l'orée de la forêt. Cet entre-deux spatial sépare la nature et ses animaux de la cour arthurienne où vivent des chevaliers reconnus, comme son père. L'enfant Gyngelayn est donc rattaché aux deux espaces à la fois antinomiques et complémentaires, voire spéculaires l'un de l'autre. On le dit "savage" et "gentyll", "fayre of ffyce", ce qui laisse penser que sa bâtardise sera finalement occultée par un lignage noble que son beau visage semble déjà refléter. Pourtant, même si l'image de son père Gawain reste en arrière-plan, la référence réitérée à sa mère, à son emprise²⁶⁸, accorde à celle-ci un rôle significatif au début et semble aussi imposer une définition biologique de la naissance. Cette définition est en accord avec le discours introductif sur la maternité mariale et elle suggère également l'inquiétude d'une mère possessive qui craint pour la vie et la réputation de ce "childe" (22-24).

Avant d'être nommé, c'est-à-dire d'être appelé "knyght", Gyngelayn est simplement défini comme "childe", celui qui ne fait pas encore partie d'une communauté virile. Les historiens montrent que ce vocable, et plus largement l'enfance/"childhood", pour universels et communs que soient ces termes, posent diverses questions. Ces questions sont en particulier liées à la temporalité et aux nécessaires étapes à franchir, et la phase première – la naissance – implique une vulnérabilité inéluctable qu'il faudra résoudre en grandissant. Gyngelayn le reconnaît à son arrivée à

²⁶⁸ "His moder hym kept[e] with her myght" (16).

Glastonbury: "I am a childe vnkowthe" (49). Sa remarque fait écho à celle de Gawain, avant qu'il n'accepte le défi lancé par le Chevalier vert: "I am þe wakkest, I wot, and of wyt feblest" (354). L'aveu de Gyngelayn ne résout pas pas notre interrogation sur le terme "childe" car il exprime certes sa jeunesse, son manque de connaissance et de reconnaissance, son incapacité, mais, ici, avec une lucidité qui n'est pas celle d'un enfant.

La définition des termes "child"/"enfant", "childhood"/"enfance" semble avoir fluctué selon les approches des historiens. Dans son ouvrage *Medieval Children*²⁶⁹, Nicholas Orme souligne que selon lui, il convient de distinguer un premier courant de recherche historique représenté par Philippe Ariès, Lloyd de Mause, Lawrence Stone, qui n'inscrivent pas les enfants dans une période spécifique: un enfant était simplement un adulte imparfait. Selon Ariès, en particulier, cette absence de spécificité d'une catégorie dédiée aux enfants s'explique par la mortalité infantile et la promiscuité dans laquelle enfants et adultes vivaient, qui brouillait les limites de la catégorie "enfants". À ce courant s'oppose l'école d'historiens tels que Shulamith Shahar, Pierre Riché, Sally Crawford, Barbara Hanawalt, Danièle Alexandre-Bidon, qui ont étudié les spécificités réelles de l'enfance (écoles, jeux, littérature, par exemple). Nicholas Orme s'inscrit dans ce second courant et il illustre les spécificités de l'enfance en citant la grande richesse de vocables anglais utilisés pour cette période de la vie:

[...] "baby", "infant", and "faunt" (a variant of "infant") for the very young, and "damsel", "stripling", and "youth" for those who were older. The ambiguous words included "child" and "bairn", for children of either sex, and words for each of the sexes – "boy", "groom", "knave", and "lad" for young males, and "girl", "lass", "maid", and "wench" for young females. All

²⁶⁹ Nicholas Orme, *Medieval Children* (New Haven and London: Yale University Press, 2003), 4-6.

these words could be used to mean a baby, a child, an adolescent, or a young adult.²⁷⁰

La définition du terme "childe" appliqué à Gyngelayn est incertaine pour une autre raison: l'évocation de sa naissance, puis du début de sa vie auprès de sa mère, est réduite et sa mère, pourtant décrite comme une femme possessive, est vite effacée de la narration comme si la naissance était à la fois un événement important – ici valorisé par la référence à la Nativité et la mention d'un père valeureux – et un épisode qui en soi n'exige pas une longue description. Même cette brièveté est ambiguë car elle peut aussi renvoyer à d'autres réalités contextuelles. Ainsi Orme, en exploitant les mystères des cycles de York, Chester, N-Town, par exemple, montre que la naissance du Christ se produit en l'absence de Joseph et, à son retour, accompagné des sages-femmes, le Christ est né, dans un ailleurs et une intemporalité mystiques (le temps et l'espace du miracle), qui séparent le monde ordinaire de Joseph et des sages-femmes et celui de Marie entre les mains du créateur:

Joseph Lo, Mary, heart, brought I have here
two midwives, for the manner,
to be with thee, my darling dear,
till that it be day.

Mary Sir, they be welcome without were.
But God will work of his power
full soon for me, my lief fere,
as best is now and ay.

Then for a little while they are quiet.

Mary Ah, Joseph, tidings aright!
I have a son, a sweet wight.²⁷¹

²⁷⁰ Orme, *op.cit.*, 6. Orme souligne donc à quel point le terme "child" pouvait être "flexible". La remarque s'applique tout autant au français "enfant" dont l'âge peut varier et qui est un vocable épique.

²⁷¹ Nous donnons ici un extrait du cycle de Chester. Voir *The Chester Mystery Cycle, A New Edition with Modernised Spelling* by David Mills, *Medieval Texts and Studies* n°9

L'enjeu de brièveté et de discrétion qui entoure la naissance du Christ est d'ordre théologique puisque la conception est miraculeuse. Mais, ajoute Orme, l'absence de Joseph – surtout dans un mystère – rappelle bien celle des hommes du Moyen Âge qui étaient tenus à l'écart de ce temps réservé aux femmes²⁷², et leur absence lors de cet événement, dans lequel le pouvoir des femmes prédomine, explique peut-être leurs craintes et leurs interrogations face à la naissance²⁷³.

Dans les deux romances retenues ici, nous envisageons moins la naissance comme expérience de la maternité et comme l'un des âges de la vie évoqués ci-dessus que comme l'arrivée, l'apparition à un stade du récit, de personnages jeunes, imparfaits, ignorants, inachevés d'une certaine façon, dont on va suivre le développement en parallèle de la genèse narrative.

De fait, comme nous l'avons déjà souligné, la naissance de Gyngelayn ne donne lieu qu'à une évocation laconique, qui pourtant semble adaptée au roman dans sa forme poétique alerte: "His name was Sir Gyngelayne,/Gotten he was of Sir Gaweyne,/Vnder a forest syde" (6-9). Un seul vers suffit pour inscrire la naissance de Gyngelayn dans l'opposition conventionnelle entre le monde de la cour et celui de la nature, opposition dont la résolution aboutira à la naissance politique du jeune protagoniste. De plus, l'évocation de la naissance et de l'enfance n'implique pas de description physique si l'on excepte le beau visage de l'enfant dont la beauté (morale) s'affirmera par la suite, à travers l'accomplissement de ses aventures. D'ailleurs, lorsque Ellyne arrive à la cour d'Arthur afin de

(East Lansing (Michigan): Colleagues Press), 1992, Play 6, "The Annunciation and the Nativity", 117.

²⁷² Orme, *op.cit.*, 13.

²⁷³ Sur ce point, voir également Marjorie Keniston McIntosh, , *Working Women in English Society 1300-1620* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 83.

plaider la cause de la dame de Synadowne, retenue prisonnière, elle récuse Lybeaus. Pour elle, à ce qu'elle voit, et à en juger par son apparence physique, Lybeaus ne convient pas: c'est encore un enfant ("childe"), il est "witles" et "wylde", trop jeune, trop vert, comme on le dit de Gawain au début de *Sir Gawain and the Green Knight*. Et le Chevalier vert aussi déplore l'insuffisance de prétendants compétents, capables de physiquement relever son défi: "Hit arn aboute on þis bench bot berdlez chylder" (280). Ainsi, Gyngelayn et Gawain restent dans l'ombre de l'enfance tant qu'ils n'ont pas montré leur capacité à agir, comme si leur peau lisse ("berdlez") ne portait pas les marques de leur vie vécue, une vie créée par la narration romanesque mais, pour autant, non dénuée d'une réelle valeur initiatique propre à l'éloignement de l'enfance. L'éloignement de l'enfance se traduit par le départ et la recherche d'un espace distinct du lieu maternel. *Lybeaus Desconus* répète ainsi le verbe "come" trois fois en quelques vers (43-50). Gawain, quant à lui, exprime le désir de faire vivre un sang distinct de celui de sa mère, le sang symbolique qu'Arthur accorde à ceux qu'il choisit: "No bounté but your blod I in my bodé knowe" (357). La forme allitérative sert ici parfaitement le sens: l'alliance "bounté", "blod", "bodé" fait fusionner la vertu et la force physique afin de souligner la valeur morale de la quête sollicitée par Gawain tandis que le pronom personnel marqueur de l'identité, "I", sépare provisoirement "your blod" de "my bodé" avant que le sang politique d'Arthur ne coule définitivement dans le corps de Gawain au terme de l'aventure de la Chapelle verte et ne fasse de Gawain l'un de ses enfants.

Les deux textes suggèrent ainsi l'existence de familles différentes, dédoublées, sans pour autant signifier antinomie. Ces familles reflètent le déroulement de la vie tel que ces textes l'attestent au Moyen Âge et tel qu'il est également attesté dans les sociétés. Les figures de la mère, du père, du

père au sens politique, distinguent ainsi la famille des origines et tous les systèmes d'appartenance dans lesquels on entre au cours des étapes de la vie. Lorsque Gyngelayn, dont l'autre nom Lybeaus traduit bien cette double appartenance, déclare à son arrivée à Glastonbury "J am a childe vnkowthe" (49), il décrit l'entre-deux dans lequel il se trouve: c'est un être non façonné, sans nom marquant, sans expérience, d'une certaine façon étrange et étranger, barbare²⁷⁴. L'aveu de Gyngelayn rappelle sa présentation initiale centrée sur sa naissance en marge de la cour – "Gotten he was of Sir Gaweyne", 8 – puis traduit son désir de futur – "And wolde be made a knyght" (51). Le verbe "made" souligne la construction à venir du jeune chevalier exprimée à la voix passive ("be made"), une modalité qui traduit la soumission consentie de l'enfant à son apprentissage.

Le déplacement à la cour d'Arthur se conçoit comme l'expression d'un détachement: il faut s'arracher à la mère possessive, rechercher l'espace autre et le mouvement qui s'opposent à la stase de la vie en bordure de forêt considérée comme un territoire liminal, anonyme et semi-obscur protégeant de toute sortes de dangers et d'altérations corporelles impliquées par la chevalerie, pas trop loin de la cour et pas vraiment dans le tréfonds sauvage²⁷⁵. La formule "Tyll hit be-fell vpon a day" (31) représente donc

²⁷⁴ Voir la définition dans le *Middle English Dictionary*: "vnkowthe" et ses formes diverses "uncouth", "uncouthe", "uncuth(e)", "unkouth(e)" renvoient au moins à quatre sens: 1. "Unknown", "unidentified", "not well-known", voire en tant que nom à "a stranger"/2. "alien", "uncustomary", "foreign"/3. "novel", "new"/4. "unseemly", "rude", "uncivilized", "barbarous". "Vnkowthe" est lié à la racine "cunnan" en vieil-anglais, "connen" en moyen-anglais: 1. "to have ability"/ 2. "to be in a position to do or be sth"/ 3. "to have mastery of"/ 4. "to know or have mastery of" (<https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary>). Il s'agit d'exprimer l'absence de connaissance, que l'expérience et la formation viendront pallier.

²⁷⁵ Sur les périls auxquels on expose son corps dès lors que l'on s'éloigne des êtres et des lieux protecteurs, voir Corinne Saunders, "The Affective Body: Love, Virtue and Vision in English Medieval Literature", *The Body and the Arts*, ed. by Corinne Saunders, Ulrika Maude and Jane Macnaughton (Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2009), 95: "Romance repeatedly depicts bodies in need of healing from the wounds of

plus qu'un jalon narratif. Elle constitue une rupture, un changement d'âge, le sevrage et le détachement du lieu premier de la naissance qui déclenche le départ vers l'ailleurs ("The childe wente him forthe", 32), vers la distraction ("to play") synonyme de désorientation, de divagation au milieu du gibier ("dere") poursuivi. On observe ici un glissement du sens du divertissement depuis le jeu de mots connu sur "game" (jeu et gibier) jusqu'à la rencontre d'une trouvaille inédite mais tellement signifiante, non plus le gibier mais un chevalier mort, figure proleptique de la mort de soi réelle ou symbolique. L'armure abandonnée par le chevalier mort synthétise de multiples sens en lien avec le passage, la fin, la nouvelle naissance de Gyngelayn, le passé, le devenir. L'armure est autant le cercueil de l'un que la nouvelle peau de l'autre.

Le glissement que nous observons dans ce passage de *Lybeaus Desconus* se comprend en fait dans un sens très littéral: il s'agit de la métamorphose de l'enfant figurée par la représentation d'une mue montrant Gyngelayn en train de se glisser dans une peau métallique. Le texte dit "Hym-sylffe þerin well fayre [c]an shrede" (38), et suggère l'image de la chrysalide, d'une naissance sous le signe de l'autonomie et du désir de soi ("hymsylffe"). La référence à l'accouchement et à l'expulsion est effacée au profit de l'intégration choisie dans un corps masculin symbolique semblable à un vêtement identaire dont Gyngelayn couvre ("shrede") son corps²⁷⁶.

love and sin, but also from those of battle. Wounded bodies, indeed, are required by chivalric assumption that right and wrong may be proven on the body through trial by combat. The achievements of chivalry are visible on the knight's body in the wounds and scars that complement the heraldic blazon on the knight's armour."

²⁷⁶ Le traitement de la mue, de la métamorphose, de l'hybridité dans *Lybeaus Desconus* est, en réalité, fort ambivalent. On retrouve ainsi la représentation de la femme-serpent à la fin de la romance lorsque, au terme du parcours de Lybeaus, la femme, délivrée du sort des magiciens, quitte sa peau de dragon ("woman she was aflight", 2134). De même, la mère de Lybeaus est autant une mère créatrice qu'une femme castratrice. Sur l'ambivalence de la femme-serpent et de sa métamorphose, voir Eve Salisbury, "*Lybeaus Desconus*: Transformation, Adaptation, and the Monstrous-Feminine",

Devenir

Ces références au départ et au déplacement, aux représentations de la métamorphose, à l'armure trouvée en chemin dans *Lybeaus Desconus*, au rituel d'armement de Gawain dans *Sir Gawain and the Green Knight*, aux multiples mentions d'enveloppes orientent la lecture du roman et la perception que le lecteur peut avoir de ce genre vers des sens plus profonds, plus universels, qui dépassent la simple relation d'aventures rapportées.

Ainsi l'armure représente, au sens le plus littéral, la protection que tout combattant noble doit porter. Mais les historiens du Moyen Âge, notamment ceux qui s'intéressent à l'héraldique et aux emblèmes, aux signifiés de l'armement des chevaliers, tels que Michel Pastoureau ou Laurent Hablot, montrent qu'ils figurent l'appartenance et l'insertion dans un système communautaire et politique.

La scène décrivant l'armement de Gawain dans *Sir Gawain and the Green Knight*, à l'aube ("on þe morn", 566) est un long passage très détaillé s'étirant sur 23 vers. Destiné à évoquer la préparation défensive, ce passage débute en fait comme la mise en place d'une œuvre puisque tous les éléments de l'armure sont d'abord disposés, exposés, sur un riche tapis rouge ("a tulé tapit", 568) qui semble délimiter un territoire de transformation à l'intérieur de l'espace plus vaste du château d'Arthur: c'est sur ce tapis que se tient Gawain et qu'il revêt une par une toutes les pièces

Arthuriana, Scriptorium Press, vol. 24 (Spring 2014), 70: "[...] the lady represents prelapsarian Eve, the predestined mother of all humankind. In this depiction, however, the dragon-lady appears to be conflated with the maternal archetype (hence, the description as 'moder naked'.) "Moder naked" au vers 2091 est repris aux vers 2134-2137 avec l'image de l'identité et de l'origine retrouvées après la métamorphose de la dame, comme aux débuts de l'humanité nue et sans souillure: "Woman she was aflight,/A comly creature:/But she stode be-fore,/As naked as she was bore".

textiles et métalliques de l'armure, nommées sans exception ("sabatounz", "knotez of golde", quyssewes", "glouez of plate"...). Le passage fascine car la description efface autant qu'elle suscite: sur ce tapis rappelant le socle d'une œuvre, l'être de chair disparaît progressivement et cède la place à un être d'or et d'acier presque merveilleux. Et avant même d'être totalement armé, on dit de Gawain qu'il est un "stif mon" (570), un homme qui s'est forgé lui-même, comme si le métal de l'armure remplaçait son sang et devenait un épiderme à part entière, une carapace réelle et symbolique recouvrant toute la surface de la peau première (voir les expressions renvoyant à l'enveloppement comme, par exemple, "[v]mbeweued þat wy3", "closed", tachched").

L'emboîtement d'un ensemble de pièces diverses constitue un second corps, efface la peau de l'enfant ou du jeune homme que sont encore Lybeaus et Gawain au départ de leur aventure. Dans *Lybeaus Desconus* on dit que les adversaires de Lybeaus peuvent être "thike of mayle" (452) comme si le métal durcissait la peau, rendait l'homme impitoyable, voire s'y substituait, en constituant un *alter ego* de l'être de chair. Dans ces romans qui évoquent souvent la solitude de celui qui part en quête, ces descriptions d'armures revêtues pour une aventure précise suggèrent aussi l'inverse: l'armure correspond à un double de métal, à un guide qui accompagne le chevalier, l'éloigne de la cour tout en représentant un lien (peut-être de nature ombilicale) entre l'ailleurs et le lieu de départ conçu comme un centre ou un ancrage. L'armure que Gyngelayn trouve à sa sortie de la forêt est ainsi autant une sorte de legs transmis par le chevalier mort qu'un compagnon qui oriente Gyngelayn en direction de Glastonbury, sur un chemin qu'il n'a jamais pris²⁷⁷. De plus, tant dans *Lybeaus Desconus* que

²⁷⁷ Cette solitude paradoxale, qui suggère en réalité la force de la communauté, est à rapprocher des nuances que les historiens du Moyen Âge apportent à la notion

dans *Sir Gawain and the Green Knight*, l'accent mis sur l'armure revêtue semble également souligner l'adéquation entre l'homme et l'enveloppe. Ces armures vont à celui qui les revêt, le protègent hermétiquement, assurent l'intégrité de son corps physique et moral. On pourrait aussi préciser qu'en réalité c'est l'enfant ou le jeune homme qui doit être à la taille de cet habit symbolique, qu'il doit se couler totalement dans cette enveloppe, se conformer, c'est-à-dire se plier à la forme métallique qui est offerte.

On remarquera que Lybeaus reçoit l'armure à deux reprises. La première lui vient d'un chevalier mort (37), tandis que la seconde est apportée, selon l'histoire française que Chestre reprend, par quatre chevaliers (Syr Gawayne, Syr Persyuale, Syr Jwayne et Agfayne) avant que Lybeaus ne parte délivrer la dame de Synadon. C'est son père Gawayne ("his owe syre", 252) qui passe autour de son cou la pièce essentielle, le bouclier orné d'un griffon ("[a] shelde with one chefferon", 254), une figure souvent utilisée pour signifier l'ambivalence²⁷⁸.

d'individualité, surtout l'individualité de celui qui est totalement dépourvu d'ancrage dans un système social ou politique. Voir, par exemple, Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval* (Paris: Flammarion, 1982), 265-6: "Il reste que l'individu c'est le débrouillard. L'oppression du multiple collectivisme du Moyen Âge a ainsi conféré au mot "individu" cette "aura" louche. L'individu est celui qui n'a pu échapper au groupe que par quelque méfait."

²⁷⁸ On observe ici l'ambiguïté qui nuance l'enjeu d'invincibilité censé imprégner ces scènes d'armement et qui prépare la révélation de la vulnérabilité de l'humain dans l'épreuve. L'ambiguïté est liée à l'emblème du griffon représenté sur le bouclier de Lybeaus. Le griffon, tout comme la figure du lion, que l'on retrouve aussi dans l'iconographie religieuse, sont connus bien avant les temps de la christianisation et ils sont parvenus en Occident grâce aux échanges commerciaux (cf. Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental* (Paris: Éditions du Seuil, 2004), 56. S'appuyant sur les *Étymologies* d'Isidore de Séville, Jacques Voisenet souligne la nature hybride du griffon: "Il [Isidore de Séville] le présente comme un animal à corps de lion, à ailes et à tête d'aigle [...] Cet oiseau qui accumule deux natures, celles du lion et de l'aigle, réunit ainsi le plan terrestre et le plan céleste, et symbolise l'essence même du Christ, à la fois humaine et divine. Mais pour certains, cette 'duplicité' du griffon lui fait perdre les vertus des deux nobles animaux pour ne conserver que leur caractère de bête fauve et d'oiseau de proie incarnant la férocité ou l'orgueil." (Jacques Voisenet, *Bêtes et*

Les références au don d'une armure ou à la peau impliquent une réflexion qui dépasse une approche idéalisante figée. Tous les éléments qui ont trait à la peau, à la couverture, au vêtir, sont là pour, d'une part, éloigner de la naissance initiale, de la "première peau" et, d'autre part, pour introduire d'autres enveloppes, d'autres épidermes plus symboliques, qui traduisent les étapes de l'évolution tout au long de la vie. Ainsi, Didier Anzieu souligne la primauté de la peau qui enveloppe l'enfant qui vient au monde²⁷⁹. Mais l'approche de Giorgio Agamben sur ce sujet est plus métaphysique et peut davantage illustrer la vulnérabilité des humains depuis les origines, des êtres de chair, dont on suit les parcours dans les romans:

Avant la chute, et bien qu'ils ne fussent recouverts d'aucun vêtement, Adam et Ève n'étaient pas nus: ils étaient recouverts d'un vêtement de grâce, qui collait à leurs corps comme un habit de gloire [...] la gloire surnaturelle entourait la personne humaine comme un vêtement."²⁸⁰

Paradoxalement donc, après la chute, en dépit de son vêtement, l'humain est dévoilé, dévêtu car il a perdu cet habit de grâce. Ce discours sur la valeur spirituelle et morale du vêtir et du dévêtir, sur le voilement et le dévoilement éclaire les nombreux passages montrant des vêtements portés, enlevés, une armure revêtue, la peau et l'intégrité du corps menacées dans *Lybeaus Desconus* et *Sir Gawain and the Green Knight*. Il ne s'agit pas forcément de mort irréversible mais de risque de mort, de mort

Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e au XII^e siècle, préface de Jacques Le Goff (Turnhout, Brepols, 2000), 67.

²⁷⁹ Voir Didier Anzieu, *Le Moi-peau* (Malakoff: Dunod, 2006), 83-4: "Elle [la peau] est le seul sens à recouvrir tout le corps [...] Cette enveloppe sur mesure achève d'individualiser le bébé par la reconnaissance qui lui apporte la confirmation de son individualité: il a son style, son tempérament propre, différent des autres sur un fond de ressemblance. Être un Moi, c'est se sentir unique."

²⁸⁰ Giorgio Agamben, *Nudités* (Paris: Éditions Payot & Rivages, 2019), 83-5.

parodique, et ce qui est en jeu c'est le devenir, l'épaisseur que le corps acquiert, la recherche d'un autre corps plus aguerri, plus vrai, que l'on peut obtenir ou se forger, auquel on peut donner naissance et dont les vêtements, les peaux, les armures sont des images symboliques. Les deux textes proposent ainsi une réflexion sur l'enveloppe qui accompagne les deux chevaliers et les humains en général, tout au long de leur vie, qu'ils habitent depuis l'utérus maternel jusqu'à l'enveloppe ultime de l'inhumation, à travers les différents âges et les différents états (naissance, croissance, déclin). L'armure trouvée en chemin par Gyngelayn est certes une protection pour lui qui aspire à l'adoubement, mais c'est aussi le cercueil métallique de celui qui a terminé son parcours de chevalier²⁸¹. Peau protectrice ou cercueil ne sont que les deux extrêmes d'un même cheminement chevaleresque ou simplement humain. *Sir Gawain and the Green Knight* traite ce thème des enveloppes revêtues sur le chemin de vie de manière plus esthétique par la description des nombreux textiles offerts, dissimulés (la ceinture verte magique, par exemple), les vêtements somptueux ("[r]yche robes", 862), fins et transparents afin de révéler la réalité du corps, les parures que l'on offre à Gawain ou que l'on lui enlève. Ces scènes de voilement et de dévoilement, parallèles aux scènes de chasse et de dépouillement où d'autres peaux et d'autres poils sont visibles²⁸², s'accompagnent d'une exposition au feu de la cheminée de Bertilak. La

²⁸¹ Sur la dualité des enveloppes tantôt salutaires tantôt mortifères, voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris: Dunod, 1992), 178-191, où Durand souligne "l'ambivalence" des enveloppes protectrices, murailles, cuirasses, clôtures "qui [...] marquent une intention de séparation, de promotion du discontinu". Ce sont des "images cloisonnantes".

²⁸² À l'inverse de l'esthétique raffinée qui entoure Gawain, les références aux poils d'animaux sont l'image antithétique de sa description initiale (Gawain est dépeint comme un jeune homme imberbe). Sur l'opposition entre la peau lisse et la pilosité comme signe du courage viril, voir Bruno Dumézil, "L'univers barbare. Métissage et transformation de la virilité", *Histoire de la virilité. 1. L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*, dir. Georges Vigarello (Paris: Éditions du Seuil, 2011), 119.

référence récurrente à la lumière des flammes ajoute une dimension symbolique qui est moins présente dans *Lybeaus Desconus*: en lien avec le thème du devenir, les scènes représentant Gawain devant le feu d'une cheminée traduisent l'épreuve qui ne dit pas son nom, la quête de la révélation de ce qu'il dissimule. La présence du feu, dont Bachelard dit qu'il est "engendrant"²⁸³, introduit les notions de métamorphose, de transmutation. Le feu met en lumière, menace, détruit mais sert à recréer ou à revenir à la vie comme dans le mythe de la renaissance du phénix.

Le phénix, oiseau symbole de renaissance, le griffon, créature composite, expriment l'hybridité qui est lisible dans les deux romans. L'hybridité apparaît à travers le motif de la rencontre d'objets mais surtout la rencontre, la visite ou l'intrusion de personnages inattendus qui, en réalité, traduisent souvent la quête de soi-même à travers l'altérité indispensable et complémentaire, avec le risque de se perdre ou d'être atteint dans ce que l'on croit être son intégrité. C'est le sens des deux vers qui, tels des seuils, font entrer Gyngelayn et Gawain dans l'espace de l'aventure: "He fond a knyght þere he lay", *Lybeaus Desconus* (34); "Bi Kryst, hit is scape/Pat þou, leude, schal be lost, þat art of lyf noble!/To fynde hys fere vpon flode, in fayth, is not eþe", *Sir Gawain and the Green Knight*, (674-6).

L'hybridité se manifeste souvent par la rencontre de personnages qui sont le double inversé d'un autre personnage. Tel est le cas pour Ellyne, la jeune femme qui vient solliciter l'aide d'Arthur afin de délivrer la dame de Synadowne. Cette demande introduit implicitement la menace et le danger (sous la forme de la femme tentatrice) dont la mère de Gyngelayn avait toujours voulu préserver son fils.

²⁸³ Voir Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu* (Paris: Gallimard, 1949), 120-122, où Bachelard développe les potentialités symboliques du feu: le feu est associé à la vie, à la mort, il valorise et dévalorise, et il est à la source de l'engendrement et de la maturation.

Il s'agit également de rencontres avec des êtres dont la taille est problématique ou qui se trouvent dans un environnement symbolique: des géants (le Chevalier vert, Maugis, par exemple), des géants près d'un feu, des nains (Theodeley, par exemple), en réalité des êtres vraiment petits, rappelant des enfants mais possédant un savoir adulte, ou très imposants, qui induisent une réflexion sur le développement, la croissance, le devenir, l'impermanence et le changement. Certains sont des compagnons, des guides comme Theodeley, qui accompagne Lybeaus vers la dame de Synadowne. Par leur présence, ils ont un rôle spéculaire et contraignent le chevalier à la réflexion dans un parcours qui ne semble fondé que sur l'action²⁸⁴. Les nains sont comparables aux fous des rois dans le mesure où ils sont un double inversé, grotesque (par la taille et par leur indépendance d'expression). Ils fragilisent par la remise en cause, le désordre provisoire, afin de faire aboutir à davantage de lucidité et de maturité.

Outre le Chevalier vert ("on þe most on þe molde on mesure hyghe", 137), le poète de *Sir Gawain and the Green Knight* invente le couple étrange des deux femmes qui se présentent ensemble à Gawain à son arrivée à Hautdésert, l'un très belle, plus belle que Guenièvre, l'autre marquée par les ans, qui s'avère être Morgane (2463): "Anoþer lady hir lad bi þe lyft honde/Pat watz alder þen ho, an auncian hit semed" (948-9). Ces deux femmes sont charmeuses puisque l'une est très belle et l'autre est un

²⁸⁴ Sur la fonction des nains, voir Megan G. Leitch, "The servants of Chivalry? Dwarves and Porters in Malory and the Middle English Gawain Romances", *Arthuriana*, Scriptorium Press (Spring 2017), 17-20: "[...] unlike porters, who operate at a fixed point in opposition to protagonists, dwarves are physically mobile: they can accompany knights, they can imitate knights, and they can challenge through interchange as well as opposition. That is, in addition to their challenging speech, dwarves sometimes *are* knights, or act like knights, in ways that threaten chivalric identity by interrogating the ideology that posits knightly superiority on the basis of innate nobility [...] Thus, by thwarting knights or diminishing them, as well as by speaking out to aggrandize their knights' deeds, dwarves *both* contribute to the formation of chivalric identity *and* qualify its assumptions."

être magique. Elles évoquent aussi les motifs du *memento mori*, le lien spéculaire qui unit jeunesse et vieillesse que l'on trouve traité de manière récurrente dans la poésie lyrique ou dans l'iconographie, par exemple par le tableau "Les amants trépassés" exposé au Musée de l'Œuvre Notre Dame de Strasbourg. Ce sont deux images du même être, la jeunesse portant en elle la vieillesse. Elles rappellent que tout être se fonde sur ce que Ricoeur définit comme "l'ipséité", l'unicité de l'individu, mais qui ne se réalise pleinement que grâce à l'altérité, l'apport des autres, ou simplement l'autre que nous devenons au fil du temps, déjà présent en nous dès la naissance²⁸⁵.

La quête de soi à travers l'autre est, dans les romans, liée à des épreuves de nature parodique et didactique qui visent l'initiation. Ainsi la rencontre du chevalier mort est un tableau didactique censé enseigner au "childe" qu'est Gyngelayn ce qui est attendu de lui. Ce chevalier mort est "ful tame", hors d'état de nuire, mais il représente les batailles qui peuvent se présenter dans la vie, l'illusion des joutes bien réelles à venir dans lesquelles s'engagent les chevaliers ou les combats que les humains doivent affronter dès lors qu'ils quittent la protection de l'enfance²⁸⁶.

L'initiation se signale – en tout cas pour le lecteur, mais souvent de manière différée pour le protagoniste – par toutes les figures qui, métaphoriquement, expriment l'ouverture, la fermeture, le passage, l'emboîtement, voire l'encerclement: les portes, les seuils, les palissades, les ponts-levis et les cours intérieures. Ces figures traduisent l'accaparement du protagoniste, soit l'inverse de la naissance dans son sens premier de délivrance. Mais elles assurent l'entrée dans le parcours de transformation

²⁸⁵ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre* (Paris: Éditions du Seuil, 1990), 39-54.

²⁸⁶ Le terme "illusion" correspond ici à la définition qu'en donne Johan Huizinga, *inlusio*, littéralement "entrée dans le jeu", non pas un jeu divertissant mais un temps parodique destiné à enseigner à travers la simulation. Cf. Johan Huizinga, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (Paris: Gallimard, 1951), 32.

du protagoniste dès lors qu'il franchit un seuil, ou demande à un portier son admission à l'intérieur d'un château²⁸⁷.

Enfin, blessures, atteintes à l'intégrité, remises en cause de l'intégrité, images de mort parodique marquent la réalité de la transformation des protagonistes. Les deux romans comportent de multiples exemples de perils qui menacent l'intégrité du corps: scènes de lacération ritualisée, découpe après la chasse dans *Sir Gawain and the Green Knight*, jeu du décapité mais aussi décapitations réelles autant que parodiques dans les deux textes, sang versé, sang qui jaillit sur la neige ou qui revient au visage de Gawain (2371) comme pour signifier que le chevalier renaît et revit après s'être vu mourir sous la hache du Chevalier vert. Toutes ces scènes, potentiellement létales mais se réduisant à un jeu initiatique, ont été abondamment étudiées par la critique, qu'il s'agisse d'approches historiques ou de perspectives fondées sur la psychologie et la psychanalyse²⁸⁸.

Dans le contexte médiéval, blessure et mort parodique suivies de retour au lieu initial et de renaissance doivent cependant tenir compte des sens théologiques impliqués. Ainsi le pentacle, dont la nature magique et la

²⁸⁷ Personnages de la liminalité tant au sens littéral qu'au sens symbolique, les portiers sont essentiels dans les étapes de la progression et du devenir (voir Megan G. Leitch, *op.cit.*, 4: "In their role of determining whether travellers warrant passage from threshold to hearth, porters often display a capacity for judgment and for forthright opinion based on experience [...] Porters are 'liminal' characters [...] they mediate movement across symbolic thresholds as well as literal ones.")

²⁸⁸ Sur les blessures et le sang versé, en grandes quantités, jusqu'à être exsangue, voir par exemple Claude Thomasset, "Le médiéval, la force et le sang", *Histoire de la virilité. 1. L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*, *op.cit.*, 161-3: "Mourir en perdant peu à peu tout son sang, sous le regard de ses aïeux, constitue la scène finale d'une vie, un modèle du comportement héroïque et viril".

L'interprétation symbolique de la blessure comme passage obligé de l'initiation que donne Bruno Bettelheim éclaire cependant davantage les parcours suivis par Lybeaus et Gawain. Cf. Bruno Bettelheim, *Les blessures symboliques. Essai d'interprétation des rites d'initiation* (Paris: Gallimard, 1971), 137-8, où il explique que l'initiation est une "re-naissance symbolique où les parrains mâles jouent généralement le rôle de ceux qui donnent naissance aux initiés [...] Dans les cultures plus complexes, elle [la re-naissance] se traduit parfois par un drame abstrait et symbolique; chez d'autres, c'est une reproduction directe de la naissance."

symbolique alchimique ont été soulignées, est surtout un symbole christique²⁸⁹ et le texte insiste sur le lien entre les plaies du Christ et le sort funeste qui peut être celui du chevalier combattant (640-5). La blessure que le Chevalier vert inflige à Gawain tire tout son sens de l'inscription de la plaie dans la problématique de la guérison et du salut qui rapproche la notion de renaissance de la résurrection: "[...] þe grace hade geten of his lyue" (2480) et plus loin, " þe hurt watz hole þat he hade hent on his nek", (2484). L'usage du terme "hole" n'est pas anodin si l'on suit le *Middle English Dictionary*. "[H]ole renvoie à "hol(e, adj. "wholle", "halle", etc. et donne au moins deux sens: 1.a, "of a person, animal, the body, part of the body: healthy, cured, healed" et 1.b a) "morally healthy, upright; spiritually saved".

La renaissance, point d'aboutissement d'un parcours impliquant épreuve, transformation ou affirmation de soi (devenir autre et revenir autre) met donc aussi, peut-être surtout, en regard l'intégrité physique et morale retrouvée et le salut chrétien, la renaissance et la résurrection promises à ceux qui suivent la voie montrée par le Christ et que le bouclier de Gawain révèle à l'extérieur comme à l'intérieur où l'on découvre le visage de la Vierge (649).

Partir pour revenir: renaissances

Le parcours se terminant enfin par un retour vers l'espace arthurien correspond probablement moins à une succession d'aventures dont le récit sera plaisant qu'à la mise en évidence d'un choix en accord avec les principes chevaleresques. Si *Lybeaus Desconus* nous semble respecter les codes littéraires de l'écriture romanesque à des fins surtout divertissantes

²⁸⁹ Voir *The Poems of the Pearl Manuscript*, ed. Malcolm Andrew and Ronald Waldron, *op.cit.*, 39-40, 231.

(la cour est constamment informée et nourrie des récits de ses exploits successifs), le choix que Gawain fait à la Chapelle verte est plus essentiel, plus grave.

On observe que le déplacement a une valeur toute particulière dans *Sir Gawain and the Green Knight*. Alors que le parcours de Lybeaus depuis Glastonbury jusqu'à Synadoun est découpé en épisodes ressemblant aux chapitres d'une odyssée médiévale régulièrement rapportés auprès de la cour et donnant l'impression que Lybeaus s'éloigne tout en restant toujours présent à travers les diverses narrations, Gawain se détache très franchement de la cour. La distance est accentuée par le temps qui passe à travers l'évocation des saisons, par de multiples références à des traversées, des franchissements, des enfoncements toujours plus loin dans le royaume de Bretagne, le pays de Galles, le Wirral. L'horizon se dérobe toujours plus et l'effacement de la limite géographique, tant celle du départ que celle d'une arrivée plus qu'incertaine à l'énigmatique Chapelle verte, est renforcé par la répétition de "ouer". Le temps qui passe et les espaces traversés s'allient pour suggérer une évolution plus significative, traduisant la transformation progressive de l'un de ces "berdlez chylder" que le Chevalier vert raille devant Arthur. Le temps passe, l'espace s'étire, l'enfance de la figure romanesque créée telle une œuvre sur le beau tapis rouge semble avalée par l'ombre menaçante de la Chapelle verte dont Gawain pressent que c'est un lieu indéfini et aléatoire. Le périple de Gawain met en évidence la mobilité de l'être, c'est-à-dire la transformation à travers le glissement de la figure chevaleresque vers la simple humanité; il dévalorise l'action ou l'exploit et valorise, à travers le voyage vers l'inconnu, l'exploration et l'introspection. Le retour de Lybeaus est, lui, bien marqué, et la résolution de *Lybeaus Desconus* s'apparente autant à la fin d'un conte que d'un roman puisqu'il épouse la dame qu'il a délivrée

grâce à un baiser²⁹⁰. La fin de *Sir Gawain and the Green Knight* est différente et met l'accent sur l'universalité de la recherche de soi à travers la specularité, les figures doubles, inversées, antinomiques. Départ et retour, en particulier, sont mis en regard dans deux scènes à la fois semblables mais en réalité si différentes du point de vue du sens:

Now ridez þis renk þurȝ þe ryalme of Logres,
Sir Gauan, on Godez halue, þaȝ hym no gomen þoȝt –
Oft leudlez alone he lengez on nyȝtez" (691-3)

Wylde wayez in þe worlde Woven now rydez
On Gryngolet, þat þe grace hade geten of his lyue;
Ofte he herbered in house and ofte al þeroute" (2479-81)

Les deux scènes décrivent le départ et le retour du même chevalier; elles sont en apparence identiques mais les deux images qu'elles construisent contribuent à modifier notre perception de Gawain. Le premier tableau dépeint la solitude qui accompagne le chevalier qui part en quête, au nom de Dieu (692) et du roi Arthur, et la solitude renforce la conviction qu'il est, malgré tout, invincible d'autant qu'il a reçu une armure sans défaut dans la scène précédente. Le second tableau évoque aussi la spiritualité de la quête. Cependant l'accent est mis non plus sur le chevalier invulnérable mais sur le mortel dont la vie a été sauvée par la grâce et qui porte sur son corps la cicatrice du coup porté par le Chevalier vert. La comparaison des deux scènes éclaire l'importance du retour. Il ne s'agit pas d'appliquer le schéma romanesque du héros qui part, puis revient. Si Gawain revient, c'est qu'il a refusé l'entrée dans le monde païen que lui proposait le Chevalier vert, qu'il a choisi de revenir à la cour d'Arthur en arborant non plus des

²⁹⁰ Cf. Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (Paris: Éditions du Seuil, 1970), 69-74, sur le retour du héros, les étapes de son parcours de retour (travaux ou séjour chez des hôtes, ce dernier élément apparaissant aussi dans *Sir Gawain and the Green Knight* au vers 2481 – "Ofte he herbered in house").

symboles mais des marques visibles sur son corps mortel. Elles sont le récit de chair de ce qu'il a enduré, comme la cicatrice sur le cou ou la ceinture verte attachée par un noeud évocateur d'une fêlure s'opposant à la continuité parfaite du pentacle sans début ni fin²⁹¹. Les deux scènes suggèrent l'effacement d'une figure purement symbolique, un emblème chevaleresque, et l'émergence de l'homme sous l'armure, porteur de failles, de doutes et de peurs mais sachant quel chemin de retour prendre tandis que le Chevalier vert disparaît dans un ailleurs imprécis et fictionnel ("whiderwarde-soeuer", 2478), un au-delà flou détaché de toute représentation physique ou de toute signification spirituelle.

Le retour traduit aussi la force du lien qui ramène vers le lieu d'origine. Le lien s'oppose à l'errance sans espoir, à l'éventualité de se perdre ou de disparaître. Le retour figure la nature ombilicale de l'attache qui relie le chevalier (Lybeaus ou Gawain) à la figure paternelle du roi.

Les deux textes proposent de nombreux exemples d'attaches qui permettent d'engager une réflexion sur le roman comme genre.

Nous avons déjà souligné la fonction intégrante et protectrice du pentacle, ligne continue en forme d'étoile, dont les branches peuvent évoquer un éloignement d'un centre mais elles ramènent toujours vers la ligne conçue, malgré sa forme étoilée, comme un cercle faisant se rejoindre départ et retour. Il s'agit d'un "endeles knot"(630), un noeud de lignes entrelacées que l'on ne peut défaire et qui s'oppose au cercle imparfait et brisé de la ceinture rapportée de l'aventure dont le noeud, tel une cicatrice, est une trace mémorielle ("tokenyng", 2488, "token", 2509). Enfin, le poète indique la valeur sensuelle de cet objet fait en soie et portée auparavant par une femme (1829-1830).

²⁹¹ Les marques sont d'ailleurs également des éléments du conte; ce sont, par exemple, des blessures, des marques imprimées par l'imposition d'objets, comparables à des sceaux, sur le corps (voir V. Propp, *op.cit.*, 65).

Dans *Lybeaus Desconus*, l'attache prend des formes différentes qui s'inscrivent dans la construction classique du roman tout en participant au dévoilement d'un métatexte.

On observe que, de manière récurrente, Lybeaus envoie ou fait envoyer des signes, des éléments de l'aventure qui entretiennent le lien avec Glastonbury. Ces éléments, ces fragments visibles et lisibles adressés à la cour d'Arthur, constituent un ensemble de preuves, un langage dépourvu de mots mais qui reconstruisent l'action lointaine²⁹². Outre un faucon gagné au château de Jeffron, Lybeaus envoie ("in present", 713) les têtes coupées des adversaires qu'il a vaincus. Il s'agit en fait moins de présents au sens de cadeaux que d'une re-présentation de l'action de manière différée. Ces éléments qui voyagent entre les étapes sur le chemin de Synadoun et la cour permettent de distinguer le récit qui se constitue par l'aventure et le récit performé à travers les fragments envoyés et qui font renaître l'action vécue. Les adversaires vaincus, dont il ne reste que la tête, souvent parlante dans la littérature, ne sont plus tant des périls surmontés que des parodies de récitants, des figurations de traducteurs chargés de translater l'histoire. Le texte dit ainsi: "Than were the hedis sent/To Kynge Arthour in present" (713-4). Le texte opère un glissement d'une narration parlée/audible à une narration matérialisée et dramatisée conçue comme un lien qui ramène toujours le protagoniste à son point de départ²⁹³. Ces fragments envoyés par Lybeaus – à la fois acteur et narrateur/rapporteur du récit – sont des échantillons d'histoire, des récits autres, non pas des textes mis en forme et

²⁹² Procédé de narration par l'objet (peut-être) inattendu au Moyen Âge, qui privilégie l'oralité.

²⁹³ Sur les objets comme langage et réification du récit, voir Nicholas Perkins, *Medieval Romance and Material Culture* (Cambridge: D.S. Brewer, 2015), 6. Perkins fait référence à Bill Brown et à sa réflexion sur le "discourse of objectivity" dans son étude "Thing Theory". Voir *Things*, ed. Bill Brown (Chicago and London: University of Chicago Press, 2004), 4.

dits après coup mais des choses-récits ou des "hommes-récits"²⁹⁴ chargés de faire revivre un épisode "in present" (ou dans l'illusion du présent). Les fragments tels que les têtes coupées, la ceinture verte ou la cicatrice sont donc, au sens littéral, des rapporteurs d'histoire qui donnent l'illusion de reproduire l'histoire, de pouvoir la susciter à nouveau à l'infini. Ils créent l'illusion de la participation des récepteurs restés à la cour ainsi que l'illusion de l'effacement de la distance spatiale et temporelle qui sépare Gawain d'Arthur.

Par conséquent, les romans entraînent une réflexion plus théorique sur le retour et la renaissance du récit, de ses motifs, sur la redite et la reproduction soit à l'intérieur même d'une histoire ou bien lorsque l'histoire emprunte à d'autres histoires, elles-mêmes le produit d'autres reprises. Le parcours et le retour qu'effectue le protagoniste au terme de sa quête deviennent une métaphore du travail de composition et de re-composition. Les deux aspects coexistent avec les mêmes étapes impliquant un commencement/départ, progression/cheminement et réintégration que James Simpson développe ainsi dans sa contribution à l'étude de la romance dédiée à Derek Brewer:

The defining characteristic of romance is story structure. That structure is tripartite: a state of *integration*, or implied integration, gives way to a state of *disintegration*, successfully undergoing the trials of which is the premise of *reintegration*. They are the stories that start and return to home, the site of the civilized order [...] The reintegration of the protagonist extends to the story itself [...] Stories with this structure can be told in a wide variety of styles, without fundamentally changing the effect of the story [...] Returning to beginnings as they do, these

²⁹⁴ L'expression "hommes-récits" est empruntée à Tzvetan Todorov. Dans *Poétique de la prose* (Paris: Éditions du Seuil, 1978), 30-40, Todorov distingue ainsi "deux Ulysses dans l'*Odyssée*: l'un qui court les aventures, l'autre qui les raconte". L'auteur souligne ici l'emboîtement du narrateur dans l'histoire dont il est le protagoniste, ce que Todorov – parlant de l'exemple type des *Mille et une nuits*, définit comme le "récit enchâssant", le "récit dans le récit".

stories would seem to be conservative. They reaffirm the civilized order, and that order tends to be aristocratic [...] These are stories whose conservatism is reformist."²⁹⁵

Le récit du retour du protagoniste éclaire l'histoire elle-même qui, revenant au point initial, peut repartir ou revivre sous la plume d'autres auteurs, avec des variantes ou refléter la nature ancestrale des récits. L'histoire vient ainsi se ranger dans une réserve collective qui contient " þe best boke of romaunce" (*Sir Gawain and the Green Knight*, 2521) et les récits qui s'écrivent ne font que faire renaître "[m]ony aunterez herebiforne", des aventures qui "[h]af fallen suche er þis" (2527-8).

Le motif du retour dans la structure d'une histoire implique la considération que l'on va accorder au passé exprimé par l'adverbe "herebiforne". Un récit ne mourrait donc jamais puisqu'il peut être repris et qu'il peut repartir à l'infini dès le retour du protagoniste, comme dans les histoires des *Mille et une nuits*. Retour et reprise assurent la survie du texte et sa mémoire, non seulement comme objet de performance mais aussi comme élément d'un patrimoine social et culturel. L'objet témoin envoyé par Lybeaus ou la cicatrice de Gawain sont autant de traces qui construisent le souvenir de ce qui s'est passé tout en rappelant les mêmes objets ou les mêmes cicatrices empruntés à des textes antérieurs. Cela est sans doute d'autant plus possible que le texte médiéval se fonde sur l'oralité (par le récit ou à travers les "choses" parlantes) et la spécificité de la voix poétique dans la culture médiévale ainsi que Paul Zumthor le rappelle dans ses ouvrages:

La voix poétique assume la fonction cohésive et stabilisante sans laquelle le groupe social ne pourrait survivre [...] Cet intérêt pour la *memoria*, continûment manifesté par les doctes,

²⁹⁵ James Simpson, "Derek Brewer's Romance", *Traditions and Innovations in the Study of Medieval English Literature. The Influence of Derek Brewer*, ed. by Charlotte Brewer and Barry Windeatt (Cambridge: D.S.Brewer, 2013), 168-171.

tient au rôle immense joué dans cette culture par les transmissions orales – portées par la voix, dont la poésie constitue le siège éminent. Un message écrit, offert à la vue, triomphe de la dispersion spatio-temporelle par extension, par prolongement, de telle façon qu'il recouvre cette double étendue et se dilate, le cas échéant, avec elle. Une œuvre vocale tend au même but par des moyens contraires: elle réduit la durée à l'itération indéfinie d'un moment unique; l'espace, à l'unicité figurée d'un seul lieu affectif."²⁹⁶

Dès lors que l'on privilégie ce sens de la renaissance comme survie et reproduction du texte, nous éclairons moins l'histoire que sa construction, ses emprunts, à travers l'intertextualité, les rouages de la narration... La fin de l'histoire et le retour des protagonistes induisent, par conséquent, une approche théorique montrant que le récit revient sur lui-même en tant que création. La fin dévoile tous les éléments constitutifs de la narration qui sont censés être nouveaux mais, à travers les emprunts, les motifs archétypaux, ces éléments nous font cheminer "à l'envers" pour remonter toute la chaîne, tout le lignage des récits qui précèdent la narration²⁹⁷. La

²⁹⁶ Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale* (Paris: Éditions du Seuil, 1987), 155-6.

²⁹⁷ Helen Cooper dit que, par essence, la narration est "self-reflexive". Elle explique qu'un récit n'engage pas que lui-même mais tous les autres récits similaires qui l'ont précédé et dans le cadre desquels il vient s'ajouter de manière récursive (cf. Helen Cooper, "The Ends of Storytelling", *Traditions and Innovations in the Study of Medieval English Literature. The Influence of Derek Brewer, op.cit.*, 191-2). Jill Mann fait écho à Helen Cooper, dans un autre ouvrage, et développe un raisonnement similaire. Elle s'appuie sur le Conte du Chevalier de Chaucer dans lequel le retour de Thésée, duc d'Athènes, implique une forme de retour ou de retournement plus signifiant sur le plan narratif. La narration du retour de Thésée au début du conte correspond en fait à la fin de l'histoire qui précède (guerre contre les Amazones et mariage du duc d'Athènes), une histoire dont Chaucer ne donne qu'une courte description. Jill Mann explique qu'un tel parti pris narratif démontre l'ambiguïté de la stratégie narrative aboutissant à une conclusion qui souvent ne fait que relancer l'histoire ou une autre histoire: "Open-endedness – in the sense of doubt about where the story will end – also manifests itself in the story's constant tendency to 'stop and start'." Jill Mann – tout comme Helen Cooper – ajoute que ces conclusions suivies d'un redémarrage de l'histoire reflètent l'inscription du récit dans un ensemble plus vaste. Mais, alors qu'Helen Cooper voit cet ensemble comme une somme de tous les récits depuis que

fin d'un récit fait retourner au début de l'histoire non pas du point de vue de l'aventure elle-même, mais du point de vue de la genèse de son écriture ou de son invention par d'autres voix ou d'autres plumes. L'histoire se lit comme un commentaire sur elle-même en tant que création et renaissance d'une autre/d'autres histoire(s). Ainsi le roman effectue de constants retours vers des textes qui le précèdent, de constantes remontées dans l'arborescence des sources et des motifs. Il s'agit, selon Northrop Frye, d'une "endless form"²⁹⁸. Et ce parti pris du roman, tournant le dos à une fin définitive d'un récit qui pourrait signifier un réveil frustrant dans le réel, nous ramène au thème de l'enfance. Revenant ainsi vers des points de départ, le roman exprimerait, malgré les transformations qui affectent le protagoniste, ou le milieu vers lequel le protagoniste revient, une quête rassurante de la permanence et de la rémanence, une réticence à quitter l'illusion du récit et à rechercher la croissance et l'achèvement pourtant inéluctables dans le réel. Cette réticence concerne à la fois le récit et le personnage qui aspire à devenir tout en laissant paraître ses doutes, ses peurs, son inquiétude à l'égard du futur. Frye développe ainsi cette hésitation entre le futur et le désir de retour vers un passé souvent fantasmé dans le roman:

The romance is nearest of all literary forms to the wish-fulfilment dream [...]

The perennially childlike quality of romance is marked by its extraordinarily persistent nostalgia, its search for some kind of imaginative golden age in time or space."²⁹⁹

l'oralité existe, Jill Mann privilégie une approche métaphysique: l'histoire de l'humanité n'est elle-même qu'une succession de création, naissance, croissance, déclin et disparition. Voir Jill Mann, "Beginning with the Ending: Narrative Techniques and their Significance in Chaucer's *Knight's Tale*", *Romance Rewritten. The Evolution of Middle English Romance*, ed. by Elizabeth Archibald, Megan G. Leitch and Corinne Saunders (Cambridge: D.S. Brewer, 2018), 85-99.

²⁹⁸ Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1973), 186.

²⁹⁹ N. Frye, *op.cit.*, 186.

Notre étude s'est efforcée de montrer que la problématique de la renaissance peut donner lieu à des approches diverses de *Lybeaus Desconus* et de *Sir Gawain and the Green Knight* ciblant la naissance et sans doute aussi le nom que l'on se fait, la place que l'on gagne dans le monde arthurien³⁰⁰. Des aspects plus universels peuvent également être interrogés. Ils explorent le développement d'un être, son devenir, les glissements qui s'opèrent depuis l'enfance et qui mettent en cause la transformation du corps, l'acquisition du discernement, lors de moments considérés comme des charnières, des épreuves de passage menaçantes, au terme desquelles un retour et une intégration, voire une réintégration, s'effectuent. Ces moments peuvent s'analyser comme une seconde naissance.

D'un point de vue littéraire, ces romans, qui se fondent sur le départ, l'éloignement et le retour, montrent que l'histoire naît et renaît d'autres histoires, revient sur elle-même (comme dans un éternel retour) et s'observe, commente sa propre "chair" en quelque sorte³⁰¹.

Ainsi une approche génétique envisagera les textes qui sont de la famille de *Lybeaus Desconus* et *Sir Gawain and the Green Knight*. Elle retrouvera la trace des textes fondés sur le défi, le jeu du décapité, par exemple. Elle reconstituera la mosaïque des textes parents, des textes sources (*Li Biaus Descouneus* de Renaut de Beaujeu, *Wigalois* de Wirnt von Gravenberg, par

³⁰⁰ La problématique du nom a été délibérément laissée de côté ici. Nous l'abordons dans une autre étude (voir Martine Yvernault, "Lybeaus Desconus: se faire un nom dans la chevalerie arthurienne", *Bulletin des Anglicistes Médiévistes*, n°85 (été 2014), 133-156).

³⁰¹ Piero Boitani montre qu'à travers la dimension ludique qui fonde la structure et l'histoire de *Sir Gawain and the Green Knight*, l'auteur du poème joue avec son propre texte, et traduit ainsi sa conscience d'en avoir la paternité (voir Piero Boitani, *English Medieval Narrative in the Thirteenth and Fourteenth Centures*, translated by Joan Krakover Hall (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 69-70).

exemple)³⁰². Cette démarche génétique ne délaisse pas pour autant la spécificité du texte, de l'histoire. Elle permet ainsi d'observer la récurrence du thème du "Fair Unknown", l'ambiguïté de l'inconnu attirant ou repoussant, de souligner le contexte historique à travers la peur de l'étranger, de l'autre pour soi-même (le sarrasin, l'autre que l'on dépeint sous des traits surnaturels), ou au contraire sa valorisation telle qu'elle apparaît dans des textes comme *The Siege of Jerusalem*³⁰³.

³⁰² Voir *Lybeaus Desconus* (MS. Lambeth Palace 306), ed. Maldwyn Mills, Early English Text Society, *op.cit.*, 42 et suivantes.

³⁰³ Voir Marcel Elias, "Rewriting Chivalric Encounters: Cultural Anxieties and Social Critique in the Fourteenth Century", *Romance Rewritten. The Evolution of Middle English Romance*, *op. cit.*, 49-65.