



HAL
open science

“ La mort des amants dans le Tristan en prose ”

Maud Pérez-Simon

► To cite this version:

Maud Pérez-Simon. “ La mort des amants dans le Tristan en prose ”. *Le Moyen Age. Revue d'histoire et de philologie*, 2004, CX (2), 10.3917/rma.102.0345 . hal-01721263

HAL Id: hal-01721263

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01721263>

Submitted on 5 Mar 2018

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

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

La mort des amants dans le *Tristan en prose*. Quand la légende révèle à travers l'image son ancrage biblique

Le *Tristan en prose*, dont on situe généralement la date de composition entre 1225 et 1230, reprend les données de la légende de Tristan et Iseut, telles que nous les connaissons, entre autres, par les versions en vers de Béroul et de Thomas. Le matériau mythique et poétique y est intégré à la matière arthurienne, c'est à dire à un monde qui a déjà sa cohérence propre. La technique de l'entrelacement permet de maintenir un lien narratif entre ces deux matières, de faciliter le va-et-vient d'un récit à l'autre, et de conserver aux deux récits leur cohérence. La mort de Tristan et Iseut constitue toutefois un épisode parfaitement original : elle fait l'objet d'un remaniement complet lors de son intégration dans le cycle arthurien¹, remaniement sans équivalent dans la tradition tristanienne.

Un tel remaniement est surprenant en lui-même d'autant plus qu'il s'accompagne de la disparition des motifs qui ont fait le succès des *Tristan* en vers. Il faut donc que ce remaniement se soit fait sous l'impulsion de données nouvelles que seule la comparaison entre le texte et son illustration nous permettra d'appréhender ; les images prennent alors valeur d'indices plastiques, de révélateur de l'autorité des récits bibliques dans l'imaginaire médiéval. L'enluminure offre un regard rétrospectif sur le texte et sur sa genèse : la figure de David s'impose ainsi dans l'image comme fondement d'une nouvelle représentation de la blessure de Tristan par Marc, et la dernière étreinte des amants comme résonance lointaine de la déploration de la Vierge sur le corps du Christ. L'image au Moyen Âge n'est pas simple

1. Voir L. HARF-LANCNER, Une seule chair, un seul cœur, une seule âme – La mort des amants dans le *Tristan en prose*, *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, 1998, p. 612-628.

ornement, elle enlumine le texte au premier sens du terme, elle l'éclaire d'une lumière nouvelle et enrichit son sens.

* * *

Dans les versions en vers, Tristan, blessé à mort par un ennemi presque sans visage qui n'apparaît dans le roman que pour accomplir son forfait, et trompé par sa femme qui lui laisse croire qu'Iseut la Blonde n'est pas venue le guérir, se laisse mourir de chagrin. Iseut, apprenant la mort de son amant alors qu'elle vient à son secours, s'allonge à ses côtés et s'éteint silencieusement en l'enlaçant une dernière fois. La version en prose au contraire, qui entrelace les aventures du Graal à celles des amants de Cornouailles, fait de Marc l'assassin de son neveu : il le frappe par trahison, d'une lance empoisonnée, dans son propre château, un jour où Tristan joue de la harpe pour son amante. Tristan mourant se réfugie dans le château de son ami Dinas. Là, la reine vient lui dire un dernier adieu et ils meurent ensemble, dans une violente étreinte – Tristan serre Iseut dans ses bras jusqu'à lui faire éclater le cœur pour qu'elle l'accompagne dans la mort, il lui épargne le suicide. Ainsi les amants choisissent de mourir ensemble, ce n'est plus une mort solitaire et subie. Leur mort est un défi aux lois humaines et la célébration d'un amour interdit dont elle est l'apothéose.

Un parcours de la tradition iconographique de la mort des amants nous amène à constater que c'est le moment de la blessure de Tristan qui a été privilégié dans les manuscrits, au détriment du moment même de l'étreinte. La légende de Tristan et Iseut est l'un des thèmes iconographiques profanes privilégiés du Moyen Âge. Tristan et Iseut font partie des personnages les plus représentés, la production artistique dont ils font l'objet est considérable. R.S. Loomis affirme, à propos des tapisseries : « In this detail also, literature confirms the evidence of art that the story of Tristram and Ysolt was the best loved of all Arthurian stories². » M. Whitaker a fait la même constatation : « Tristan is the single most important source of imagery in the decorative arts, providing subjects for manuscripts, illumination, stained glass, murals, ivory boxes, mirror back, embroideries, drawings, paintings, cups and clothing³. » Ces objets sont dispersés dans les collections privées d'Europe ou d'Amérique. Plusieurs recensements ont été tentés. Le plus complet est peut-être celui de H. Frühmorgen-Voss et N. Ott qui, sans tenir compte des innombrables miniatures, aboutit à un catalogue de quatre-vingt quatre notices⁴. On constate que c'est sur des objets qu'apparaissent les

2. *Arthurian Legends in Medieval Art*, New York-Londres, 1938, rééd. 1975, p. 26.

3. *Legends of King Arthur in Art*, Cambridge, 1990, p. 9.

4. H. FRÜHMORGEN-VOSS et N. OTT, *Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst*, Munich, 1975, p. 140-171.

premières représentations de Tristan et Iseut. En effet, à la même époque, les manuscrits ne sont encore pas encore illustrés, ou de façon très rudimentaire. Il y a donc un décalage, temporel et artistique, entre les représentations décoratives sur des objets et les miniatures, mais c'est aux miniatures que notre étude se limitera.

Si la fréquence avec laquelle sont représentés les amants de Cornouailles est suggérée par l'iconographie importante qui nous est parvenue, on ne trouve toutefois sur aucun de ces objets la mort des amants. Au XIII^e siècle, les tuiles de Chertsey proposent un long cycle iconographique de la légende de Tristan : trente cinq représentations, en relation avec le récit de Thomas⁵. La dernière image est celle de Tristan, mort, allongé sous un suaire, entouré de deux moines récitant sans doute pour lui une messe des morts. Le suaire empêche de voir si Iseut est aux côtés de Tristan, et prouve, quoi qu'il en soit, que ce n'est pas l'union des amants dans la mort qui est l'essentiel pour le commanditaire, ou pour l'artiste.

Les premiers manuscrits illustrés représentant la mort des amants datent du XIII^e siècle ; leur illustration est très pauvre, et elle présente surtout des images synthétiques à valeur symbolique, comme celle du manuscrit B.N.F. fr. 12599. Ce manuscrit, un *Roman de Tristan*, que l'on date du troisième quart du XIII^e siècle⁶, est d'inspiration bolognaise. L'illustration correspondant au passage de la mort des amants est la dernière du manuscrit (f^o 506). C'est une lettrine historiée, elle est importante puisqu'elle livre au lecteur la dernière représentation des amants, elle est d'autant plus intéressante lorsque l'on constate que sur cinquante lettrines historiées du manuscrit, quarante-trois sont des « portraits d'auteur » : il s'agit donc d'une des seules représentations des amants dans tout le manuscrit. Ils sont représentés enlacés. On pense qu'il ne s'agit pas là véritablement de la dernière étreinte des amants car leurs yeux sont ouverts, ils se regardent. L'image serait plus à portée générale que représentative d'un moment particulier du récit : on y voit les amants dans une attitude convenue et stéréotypée, celle qui les caractérise le mieux. L'alliance des couleurs, le bleu et le rouge, mime dans l'image l'union des amants (vêtu l'un de bleu, l'autre de rouge) en un étroit entrelacement, une stricte correspondance, splendidement orchestrée en un mouvement ascensionnel. Cette image n'est pas narrative, elle est emblématique, comme

5. LOOMIS, *op. cit.*, p. 44, et M. PASTOUREAU, Les armoiries de Tristan, *Finistère d'autrefois*, t. 1, 1978, p. 9-32. Ce pavement se trouve aujourd'hui dans le Surrey, il est fait d'un assemblage de carreaux de terre cuite émaillée à dominante ocre rouge, et date environ de 1270 ; il était illustré d'épisodes tirés de la légende de Tristan (d'après le poème de Thomas), et de la vie du roi d'Angleterre Richard Cœur de Lion. Il avait probablement recouvert le sol d'une demeure royale avant de prendre place sur celui de l'abbaye de Chertsey.

6. FR. AVRIL, M.Th. GOUSSET, *Les manuscrits enluminés d'origine italienne*, t. 2, XIII^e siècle, Paris, 1984, p. 19.

le sont les premières images enluminées⁷. Ce n'est pas le moment de la mort qu'ont choisi d'illustrer les enlumineurs.

Au XIV^e, l'inventaire de l'orfèvrerie et des bijoux de Louis I^{er}, duc d'Anjou⁸, nous permet d'appréhender cet autre motif, qui appartient plus spécifiquement au thème de la mort des amants dans les versions en prose, et qui devient de plus en plus populaire : la blessure de Tristan par le roi Marc. « A large round enamel on a gilt flask : "Tristan, who plays the harp before Queen Ysolt, and behind is King Mark who hurls a lance." This large subject is also found on a silver basin, which showed in enamel "a man and a woman as if in a chamber, and the woman has a little dog in her lap, and the man places his hand on her head, and behind is a man who wears a crown and bears a lance in his hand". » À cette époque, c'est un sujet qui est rarement oublié dans l'illustration du roman de *Tristan*. Il appartient essentiellement à l'iconographie de la mort des amants, au point de souvent remplacer la scène de la dernière étreinte dans les manuscrits. C'est une tendance que l'on retrouve au XIX^e siècle : l'engouement du public pour les romans de la Table Ronde amène les artistes à s'emparer du motif de la mort des amants pour sa poésie et sa symbolique, mais aussi à récupérer le moment de la blessure de Tristan pour en intensifier la violence, le caractère tragique et théâtral, comme on peut le voir sur les vitraux de Harden Grange, exécutés par Morris et Company, en 1962⁹.

Les manuscrits que nous avons pris en compte pour analyser les différents modes de figuration de la blessure de Tristan et de la mort des amants sont au nombre de quinze. Les manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France ont pu être consultés directement ou sur microfilm, et les autres sur microfilm à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes ou sur fac-similé. L'éventail de provenances et de styles autorise des recherches – basées sur la comparaison – assez approfondies, tout en proposant suffisamment d'images dont la parenté est évidente pour permettre une analyse de détail.

Les manuscrits ont été classés dans le tableau suivant en vue d'une première approche globale du corpus étudié, et d'une vue d'ensemble des images qui seront proposées. Les manuscrits ont été différenciés sur la base du classement établi par E. Baumgartner¹⁰. Ce classement est le résultat du perfectionnement et de la complexification de la répartition, faite par E. Löseth, des manuscrits du *Tristan en prose*, répartition qu'avait aussi remaniée E. Vinaver. E. Baumgartner part de la constatation qu'il existe du § 1 au

7. O. PÄCHT, *L'enluminure médiévale*, Paris, 1997.

8. H. MORANVILLIÉ, *Inventaire de l'orfèvrerie et des bijoux de Louis I, Duc d'Anjou*, t. 2, Paris, 1906, p. 236, 277, 291, 312. Cité par WHITAKER, *op. cit.*, p. 28.

9. On peut voir une reproduction de ces vitraux dans WHITAKER, *op. cit.*, p. 20.

10. E. BAUMGARTNER, *Le Tristan en prose : essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, 1975, ch. 7.

§ 183 du *Tristan* une version unique, et du § 183 à la fin, deux versions principales du roman. Ces deux versions, V .I. et V .II., sont, d'après E. Baumgartner, à des degrés divers, les remaniements composites, postérieurs à 1240, d'une version originale perdue. Leurs divergences permettent de distinguer d'autres versions du roman. V .I. (version courte) centre presque exclusivement sa narration sur les aventures de Tristan et Iseut et achève son récit à la mort des amants, et V .II. (version longue) combine ces aventures avec la *Queste du saint Graal* ou *Queste Vulgate* et la *Queste* du pseudo Robert de Boron ou *Queste Post Vulgate*. E. Baumgartner présente V .II. comme étant la vulgate du roman, « vulgate » car c'est le texte qu'ont connu la majorité des lecteurs du XIII^e et du XIV^e siècle. V .I. est une version plus courte, et à partir du § 184 de Löseth, elle préserve des fragments de la version originale, interpolée d'après le cycle de Robert de Boron. Elle serait antérieure à V .II. Viennent ensuite les « versions mixtes », elles proposent une combinaison, un brassage des versions .I. et .II. ; E. Baumgartner les appelle V .III. Elles sont postérieures aux deux précédentes puisqu'elles les réunissent ; V .IV. enfin regroupe les versions « interpolées » ou « isolées » : elles intègrent V .I., .II. et .III. à d'autres romans, ou proposent d'autres versions, parfois inconnues. Il faut enfin classer à part les « fragments insérés dans des compilations » – notés « fragments » dans notre tableau – lorsque des épisodes du *Tristan en prose* sont intégrés à d'autres romans, par exemple dans notre corpus, dans des manuscrits du *Lancelot en prose*, ou dans la compilation de Rusticien de Pise.

Ce tableau nous permet aussi d'apprécier la fréquence avec laquelle est représentée la blessure de Tristan dans les manuscrits. Nous avons vu que ce thème n'appartenait pas à la légende de Tristan et qu'il était apparu avec le remaniement de la mort des amants dans le *Tristan en prose*. Or notre tableau nous permet de constater que ce motif supplante même le thème de l'étreinte, que l'on pourrait pourtant considérer comme essentiel puisqu'il est porteur de toute la charge émotive de la fin du roman. Si cette illustration est devenue presque indispensable dans l'iconographie de la version en prose, c'est sans doute parce que le moment de la blessure est indissociable de la nouvelle rédaction du roman, parce qu'il fait sens, et pourquoi pas, parce qu'il a joué un rôle dans ce remaniement.

Pour comprendre les enjeux de l'insertion de la scène de la blessure de Tristan dans le programme iconographique d'un manuscrit, il faut étudier ces images en détail. Dans l'analyse des différentes représentations de la blessure de Tristan par Marc, on remarque en premier lieu une évolution dans la figuration de la relation entre les deux personnages, dans le sens d'un antagonisme très marqué et de plus en plus travaillé plastiquement.

L'une des premières représentations de la blessure de Tristan se trouve dans le manuscrit 2542 de l'Österreichische Nationalbibliothek à Vienne (fig. 1) : ce manuscrit appartenait à Jean d'Armagnac, c'est lui qui a été choisi

Ville	Bibliothèque	N°	Titre	Date	Nombre de folios	Texte	Image de la blessure	Image de l'étreinte mortelle
Paris	B.N.F.	fr. 97	<i>Tristan</i>	XV ^e	555	V .III.	Oui (fig. 2)	Oui
		fr. 99	<i>Tristan</i>	1463	775	V .IV.	Oui	Oui
		fr. 100-101	<i>Tristan</i>	f. XIV ^e	414-400	V .III.	Oui	
		fr. 103	<i>Tristan</i>	f. XV ^e	383	V .IV.		
		fr. 112	<i>Lancelot en prose</i>	1470	761	Fragments	Oui (fig. 3)	Oui (fig. 6)
		fr. 113-116	<i>Lancelot en prose</i>	1450-1470	735	Fragments		Oui
		fr. 335-336	<i>Tristan</i>	1399	430-394	V .II.	Oui	
		fr. 760	<i>Tristan</i>	XIV ^e	127	V .I.	Oui	Oui
		fr. 772	<i>Tristan</i>	f. XIII ^e	417	V .III.	Oui	
		fr. 1463	<i>Roman de Méliadus</i>	XIII ^e	106	Fragments	Oui	Oui
		fr. 12599	<i>Tristan</i>	XIII ^e	511	V .I.		
Chantilly	Musée Condé	645-647	<i>Tristan</i>	1479-1480	288-405-280	V .IV.		Oui
Vienne	Österreichische Nationalbibliothek	2537	<i>Tristan</i>	v. 1410	497	V .II.	Oui	
		2539-2540	<i>Tristan</i>	1466	276-243	V .II.	Oui	
		2542	<i>Tristan</i>	v. 1300	501	V .II.	Oui (fig. 1)	Oui

comme texte de référence de l'édition complète du *Tristan en prose* sous la direction de Ph. Ménard¹¹. La blessure de Tristan par Marc est représentée dans la lettrine du début de notre passage (f° 487 v°). Les deux personnages sont circonscrits dans la lettre « O » de *Or dist li contes que un jour estoit Tristan entrez es chambres la reijne et harpoit [...]* La lettrine « O » n'impose pas d'impératifs de représentation et les deux personnages pourraient y être

11. *Le Roman de Tristan en prose*, sous la dir. de Ph. MÉNARD, Genève, 1987-1997. Le récit de la mort de Tristan se trouve au t. 9, éd. L. HARF-LANCNER, 1997, § 76-85.



Fig. 1 : VIENNE, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2542, f° 487 v°, *Roman de Tristan*, ca 1300.

inscrits de façon homogène. On remarque toutefois que Marc, qui lève le bras pour frapper Tristan de sa lance, a le pied qui sort de l'espace délimité par l'initiale ; il a la jambe recouverte par la barre du « O ». C'est là la marque d'une transgression, la monstration par l'enlumineur du roi comme personnage négatif ; il ne s'agit pas d'une contrainte spatiale car l'écartement des jambes du roi est amplifié en vue de cet effet. Cette exagération permet aussi de figurer le roi comme personnage en action et de renforcer la brutalité de son intervention. Tristan au contraire prend appui du pied droit sur le rebord de la lettrine, il s'inscrit dans la logique figurative de l'image. L'opposition entre les deux personnages est davantage travaillée encore : l'un est debout et l'autre assis, l'un figuré en guerrier et l'autre en musicien-poète. La ligne descendante formée par la lance du roi et la ligne ascendante dessinée par la harpe contribuent à conférer à l'image son mouvement, son rythme, et à

caractériser les deux personnages comme des antithèses : les deux personnages, l'oncle et le neveu s'opposent par des traits iconiques à valeur adversative. C'est un parti-pris de l'enlumineur qui sera repris et retravaillé par la suite.

On peut lire dans la mise en scène de la blessure de Tristan dans le manuscrit B.N.F. fr. 97 (f° 541, fig. 2) un choix figuratif similaire. Les deux protagonistes se font face, ils sont comme dressés l'un contre l'autre. L'enluminure ne correspond pas exactement au texte, dans lequel Marc frappe Tristan par traîtrise, et *par mi l'eschine*. Le roi enfonce ici une lance dans le bas-ventre de Tristan. Le fait que Tristan soit tué non plus par une figure chevaleresque mais par le mari de son amante, et que le coup porte précisément à cet endroit a valeur de châtement symbolique. Il est significatif que la version de Thomas place aussi ce coup *par mi la luingne*, expression traduite par « aux reins » ou « à la hanche »,

« en effet, la longe (du latin populaire **lumbea*, substantif féminin issu de l'adjectif *lumbeus*, lui-même dérivé du latin classique *lumbus*, désigne une partie du dos dans la région des reins, les lombes, "régions postérieures de l'abdomen", selon Ambroise Paré, "situées symétriquement à droite et à gauche de la colonne vertébrale"), c'est donner à la blessure de Tristan un caractère sexuel¹² ».

Le manuscrit B.N.F. fr. 103, édité par J. Bédier, place aussi ce coup « en la hanche¹³ ». La blessure à connotation sexuelle serait l'ultime revanche du mari bafoué. Le motif a été repris dans les versions en prose, mais conjugué avec un autre, celui du « coup félon » puisque le héros est attaqué par derrière : tous les manuscrits sauf celui de Vienne nous donnent la leçon *parmi l'eschine*. On peut l'interpréter de la même façon que J. Frappier a compris le coup porté au roi Pêcheur¹⁴.

Il est intéressant de voir comment les enlumineurs comprennent la blessure de Tristan, s'ils la représentent dans le dos, faisant aussi de Marc l'archétype du traître, ou s'ils choisissent plutôt d'interpréter la blessure de Tristan comme explicitement sexuelle. Le manuscrit B.N.F. fr. 97 privilégie ce type d'interprétation, choisissant une mise en scène de la blessure de Tristan plus adaptée, au détriment d'un suivi rigoureux du texte.

12. HARF-LANCNER, Une seule chair, p. 620.

13. J. BÉDIER, La mort de Tristan et Iseut d'après le manuscrit 103 de la Bibliothèque Nationale, *Romania*, t. 15, 1886, p. 501.

14. J. FRAPPIER, La blessure du roi Pêcheur dans le *Conte du Graal*, *Mélanges Jean Misrahi*, éd. H.R. RUNTE, Columbia, 1977, p. 181-196. Le roi Pêcheur est frappé *parmi les hanches ambedeus*, d'autres mss ont *parmi les quisses*, ou *parmi les jambes*. L'un des manuscrits du *Tristan en prose* comporte aussi la leçon *par mi la quisse* (ms. de Vienne 2542, f° 487 v°). Mais, dans ce cas précis, l'enlumineur a compris le mot dans son acception moderne de « cuisse » et non de « bas-ventre » (fig. 1).



Fig. 2 : PARIS, B.N.F., ms. fr. 97, f° 541, *Roman de Tristan*, XV^e siècle
(Cliché B.N.F., Paris).

Accorder à la blessure de Tristan un caractère sexuel, c'est faire peser l'ombre du péché sur les amants et associer la sexualité, la faute et la mort en faisant de la blessure de Tristan un châtement approprié, mais c'est surtout « revendiquer l'égalité de Tristan et des héros du Graal, [...] donner au coup qui frappe Tristan la même résonance qu'au coup porté par Balain, le héros maudit¹⁵ ». Tristan, victime du même coup que le roi Pêcheur devient un héritier du gardien du Graal. Le coup dont il est victime devient alors, lui aussi, fatal, noble et mémorable.

Dans l'image du manuscrit B.N.F. fr. 97, lorsque le roi blesse Tristan, il le tient sous le bras, comme pour l'immobiliser et rendre son coup plus mortel, le geste de préhension symbolise aussi la prise de pouvoir de Marc sur

15. *Le Roman de Tristan en prose*, t. 9, p. 42. Deux arguments appuient cette comparaison entre les blessures de Tristan et du roi Pêcheur : le fait que *coxa* désignait en latin impérial l'articulation, l'os de la hanche, *par mi la quisse* et « parmi la hanche » pouvaient donc avoir strictement le même sens, et que Tristan qualifie lui-même sur son lit de mort le coup qui l'a atteint de « douloureux », terme communément employé pour évoquer la blessure du roi Méhaigné.

Tristan dans un dernier face à face. Son bras est strictement parallèle à la lance, et redouble son mouvement en faisant de Marc un instrument meurtrier en lui-même. Si l'enluminure n'est pas entièrement fidèle au texte – Tristan n'est pas en train de jouer de la harpe, Iseut n'est pas représentée, Marc n'attaque pas Tristan par surprise mais bien en face – elle reste malgré tout fidèle à l'action principale. Elle isole, dans le continuum narratif, le moment le plus signifiant idéologiquement. L'enlumineur ne nous livre pas une représentation servile du texte, il en propose au contraire une lecture orientée pour insister sur l'affrontement de l'oncle et du neveu. Sont alors écartés tous les éléments qui ne sont pas directement nécessaires à l'intelligence de l'action, seuls figurent ceux qui sont chargés d'un contenu symbolique spécifique.

Le fait que Marc soit revêtu d'une couleur vive, tandis que le costume de Tristan est résolument incolore, souligne l'antagonisme des personnages et permet un rendu visuel de l'opposition actif/passif qui les caractérise dans cette miniature. L'opposition est rendue plus flagrante encore par les costumes : Tristan est vêtu d'une tunique bouffante et porte le chapeau à larges bords des jongleurs, tandis que Marc est revêtu de tous les attributs de la royauté – la couronne, le manteau royal en hermine agrafé sur l'épaule droite, la ceinture orfèvrée et ornée d'une bourse sur une tunique de couleur vive. L'enlumineur a travaillé le contraste entre le roi et Tristan, entre l'homme de pouvoir et le jongleur, la violence et la musique. Tristan porte à la main sa harpe, qui joue le rôle de marqueur de la situation, mais il ne la tient pas comme pour en jouer, c'est ici davantage l'attribut du héros-musicien qu'un accessoire. Aucun espace architecturé n'est représenté, la simplification – poussée à l'extrême puisque seuls le ciel et un sol herbeux sont représentés, alors que la scène se passe dans une salle du château – met en valeur la violence de la scène.

L'opposition entre le roi et le jongleur, la musique et la violence se retrouve aussi dans la miniature de la blessure de Tristan dans le manuscrit B.N.F. fr. 112¹⁶ (f° 144, fig. 3) dont elle est même le principe d'organisation spatiale. Une observation attentive révèle en effet, dans l'image de la blessure de Tristan, une partition de l'espace très étudiée et un jeu sur le chevauchement qui permet un rendu visuel de l'antagonisme entre Tristan et Marc. L'angle saillant de la pièce forme un axe vertical prolongé jusqu'au sol par le pied du tabouret sur lequel Tristan est assis, et par le filet de sang qui s'écoule de sa blessure pour se résoudre en une large flaque ; la plaie de Tristan coupe en son milieu cette ligne verticale. À droite de cet axe, l'espace est circonscrit par

16. Le manuscrit B.N.F. fr. 112 est un roman de *Lancelot*, mais il contient aussi le récit des aventures de Tristan et la mort des amants de Cornouailles, ce passage est même illustré de très belles enluminures. C'est aussi le cas du manuscrit B.N.F. fr. 116. Sur le B.N.F. fr. 112, voir C.E. PICKFORD, *L'évolution du roman arthurien*, Paris, 1960.



Fig. 3 : PARIS, B.N.F., ms. fr. 112, quatrième et dernier livre, f^o 144, *Lancelot en prose*, 1470 (Cliché B.N.F., Paris).

la couleur rouge de la tapisserie qui recouvre le mur. Sur ce fond aux couleurs chaudes se détachent Iseut et la harpe de Tristan : c'est là l'espace de la femme, de la musique et de l'amour. Dans la moitié gauche de l'image, on voit le roi, armé d'un fauchard¹⁷, attaquer traîtreusement Tristan. À la moitié gauche de l'image (au fond d'une couleur plus claire, dans les ocres beiges) appartiennent donc la silhouette du roi, l'arme offensive, et la tête rejetée en arrière de Tristan, au visage convulsé : il a le visage déformé, les sourcils froncés, la bouche entrouverte et les commissures des lèvres tombantes, la

17. E. VIOLLET-LE-DUC, *Encyclopédie médiévale*, t. 2, Tours, 1996, p. 316 (reprod. de l'éd. 1872-1873). Je remercie J.Cl. Mühlethaler de sa remarque lors de la présentation de cet article à l'université de Genève en mai 2002 au colloque *Le littéraire en marge du littéraire* : le fauchard est, dans le *Roman de Fauvel* également, l'arme du traître.

tête renversée en arrière. C'est un rendu au plus près de la douleur fulgurante de Tristan ; cette douleur fait contraste avec l'attitude d'Iseut, recueillie en position d'écoute de la musique et comme figée dans sa méditation. On a là un véritable portrait de Tristan, un mode dramatique d'expression qui contraste avec les répertoires d'attitudes et les expressions physiologiques codifiées des siècles précédents. L'enlumineur (Evrard d'Espingues) délaisse ici le *pathos formula*¹⁸ pour l'observation directe des réactions humaines.

S'opposent dans l'image les deux mondes de la guerre et de la musique, deux mondes emblématisés par Marc et Iseut, et entre lesquels Tristan est déchiré. Visuellement, Tristan est à la frontière de ces deux mondes, son corps est légèrement incliné et ses jambes sont tendues, si bien qu'il a une moitié du corps dans chacun des espaces¹⁹. On peut y voir le rendu iconographique des objets complémentaires qui définissent Tristan selon E. Baumgartner : la harpe et l'épée²⁰. Ces espaces sont ensuite subdivisés et transgressés : Marc vient d'un autre espace et fait intrusion dans la chambre d'Iseut, son pied gauche chevauche le bord de la porte. Le fauchard qui traverse le corps de Tristan coupe à angle droit l'axe vertical que nous avons décrit. Le fer de la lame quitte l'espace auquel il appartient, la pointe ensanglantée vient chevaucher le bois de la harpe. Ce viol de l'instrument de musique par l'arme est redoublé par l'ombre portée du fer sur l'instrument. Les deux objets, la harpe et l'épée, sont représentés en situation de conflit l'un avec l'autre, mais leur disposition signifie la victoire violente du monde de la guerre sur le monde de la musique, et la mort de Tristan. Le réalisme de la figuration des personnages et de la mode vestimentaire donne à l'image une contemporanéité qui étaye le réalisme de la scène et en intensifie la violence. Tristan est tourné vers le spectateur, il l'interpelle du regard dans sa douleur et le fait participer à cette souffrance, il le prend à témoin. De cette façon, le lecteur participe à l'action et prend le parti de Tristan contre Marc. Le réalisme de l'image, la représentation de face, incitent le lecteur à s'impliquer dans l'image ; ils ont une vocation émotive, et renforcent le pathétique de la représentation.

Les codes de représentation de la blessure de Tristan par Marc sont donc conformes à un même canevas jouant sur le conflit entre le roi – symbolisant la violence – et le musicien. Cette constatation et l'analyse précise de toutes

18. Expression d'A. Warburg, reprise par E. PANOFKY, *Les Primitifs flamands*, Paris, 1992, p. 46.

19. Je remercie J.Cl. Schmitt de ses précieuses indications pour l'analyse de cette image.

20. E. BAUMGARTNER, *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, 1975, p. 320, et *La Harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, 1990.

ces images nous invitent à suggérer une comparaison entre Tristan et un personnage biblique, souvent représenté ainsi dans les conventions iconographiques : il s'agit de David.

David, encore tout jeune homme, est appelé à la cour de Saül pour jouer de la harpe au roi²¹. Après la victoire du jeune pâtre sur Goliath, Saül devient progressivement jaloux de David, essaie par trois fois de le tuer, toujours au moment où celui-ci joue de son instrument :

« Le lendemain, un mauvais esprit de Dieu assaillit Saül qui entra en délire au milieu de la maison. David jouait de la cithare comme les autres jours et Saül avait sa lance à la main. Saül brandit sa lance et dit : "Je vais clouer David au mur !", mais David l'évita par deux fois²². »

« Or un mauvais esprit de Yavhé prit possession de Saül : comme il était assis dans sa maison, sa lance à la main, et que David jouait de la cithare, Saül essaya de clouer David au mur avec sa lance, mais celui-ci esquiva le coup de Saül qui planta sa lance dans le mur²³. »

L'image biblique pourrait alors s'imposer comme précédent iconographique à la blessure de Tristan. Dans les psautiers, cette scène est en effet fréquemment représentée : Saül brandit une lance pour en frapper David pendant que ce dernier joue de la harpe. Le psautier qui se trouve à New York (Pierpont Morgan Library, ms. M 638, fig. 4) illustre ces trois attaques de Saül contre David (f° 29 et 30 v°) ; dans deux de ces images David tient sa harpe à la main, le roi est toujours assis sur un trône. Même si David parvient à esquiver le coup, c'est toujours en traître que Saül cherche à le tuer, et dans les images, le roi cherche à le frapper dans le dos. Ces images jouent sur l'opposition pouvoir / musique telle qu'on a pu la retrouver dans nos miniatures : on retrouve l'opposition entre le roi et le jongleur du manuscrit B.N.F. fr. 97 et la bipartition spatiale entre le monde de la harpe et le monde de l'épée du B.N.F. fr. 112. Par ailleurs, Saül est en quelque sorte l'archétype du roi puisqu'il est le premier roi d'Israël, et David est le patron des musiciens. Une telle parenté dans l'iconographie incite à tenter un rapprochement entre Tristan et David. Ce rapprochement se trouve justifié et se précise même à mesure que nous comparons le texte de la Bible avec celui de la *légende de Tristan*.

On lit dans le récit des enfances de Tristan²⁴ que le jeune garçon – il n'a alors que quatorze ans –, après avoir été enlevé par des marchands et déposé sur

21. 1 S 16, 14-16.

22. 1 S 18, 10-11.

23. 1 S 19, 9-10.

24. GOTTFRIED DE STRASBOURG, dans *Tristan et Yseut, les premières versions européennes*, publ. sous la dir. de Chr. MARCHELLO-NIZIA, Paris, 1995, p. 433 s.

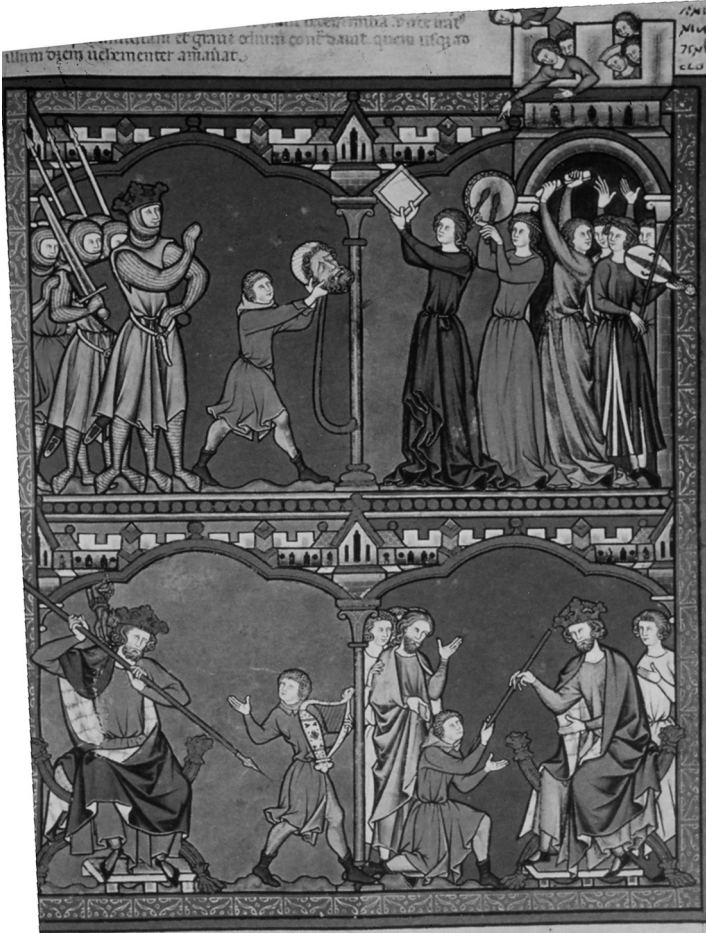


Fig. 4 : NEW YORK, Pierpont Morgan Library, ms. M. 638, Psautier, f° 29.

un rivage, arrive seul à la cour de Marc. C'est par ses mérites qu'il attire l'attention du roi. Un jour où un harpeur est venu en Cornouailles pour divertir le roi, Tristan joue à son tour de cet instrument, il surprend et charme toute la cour. Tristan devient le favori de Marc.

Cet épisode semble être une réminiscence de l'arrivée de David à la cour de Saül, beaucoup plus concise, bien évidemment, dans le texte biblique. L'un des serviteurs de Saül décrit David au roi de la façon suivante : « J'ai vu un fils de Jessé, le Bethléemite : il sait jouer, et c'est un vaillant, un homme de guerre, il parle bien, il est beau, et Yavhé est avec lui²⁵. » Le roi s'attache au

25. 1 S 16, 18.

jeune homme : « David arriva auprès de Saül et se mit à son service. Saül se prit d'une grande affection pour lui et David devint son écuyer. Saül envoya dire à Jessé : "Que David reste donc à mon service, car il a gagné ma bienveillance²⁶." » La fonction de David auprès de Saül est double, comme celle de Tristan, il est écuyer, mais surtout joue de la musique au roi : « Ainsi, chaque fois que l'esprit de Dieu assaillait Saül, David prenait la cithare et il en jouait ; alors Saül se calmait, il allait mieux et le mauvais esprit s'écartait de lui²⁷. »

Le deuxième épisode qui autorise un rapprochement entre les deux jeunes hommes est celui du combat contre le géant.

Les versions des enfances de Tristan sont autant de variations sur un même canevas : on retrouve notamment le passage du combat contre le Morholt dans les versions allemandes d'Eilhart d'Oberg et de Gottfried de Strasbourg. C'est la confrontation de ces différents textes qui permet de comparer certains détails et d'étudier les réminiscences bibliques dans la légende de Tristan, réminiscences susceptibles de devenir prépondérantes et d'imposer une orientation nouvelle au roman.

La stature du Morholt et son arrogant défi lancé aux troupes de Marc ne sont en effet pas sans rappeler le défi du Philistin à Israël : sont toujours précisées sa taille et sa force²⁸, et c'est à un combat singulier qu'appelle le géant. La détresse de la population n'est jamais oubliée²⁹, et le roi promet de couvrir d'or le vainqueur³⁰. Ce n'est pas la récompense qui incite le héros à combattre l'ennemi redoutable, mais bien le sentiment d'indignation qu'il éprouve lorsqu'il apprend les conditions du défi. Le héros surprend le roi par sa proposition, celui-ci lui demande de renoncer³¹. David et Tristan vont finalement tous deux au combat avec la bénédiction des rois, qui les revêtent eux-mêmes de leur propre armure³². La première réaction du Morholt ou de Goliath devant leur adversaire est le mépris ou la colère que leur adversaire soit si peu prestigieux³³.

La beauté des deux jeunes hommes au combat ne manque pas d'être rappelée dans nos trois textes³⁴. Le combat en lui-même de David contre

26. 1 S 16, 21-22.

27. 1 S 16, 23. Le rapprochement entre David et Tristan est signalé par M.R. BLAKESLEE, *Love's masks*, Cambridge, 1989, p. 28 n. 3.

28. 1 S 17, 4-7 ; EILHART D'ÖBERG, dans *Tristan et Yseut*, p. 268 ; GOTTFRIED DE STRASBOURG, p. 466.

29. 1 S 17, 11.

30. 1 S 17, 25 et EILHART D'ÖBERG, p. 271.

31. 1 S 17, 32-33 ; EILHART D'ÖBERG, p. 272-273 ; GOTTFRIED DE STRASBOURG, p. 470.

32. 1 S 17, 37-39 ; EILHART D'ÖBERG, p. 273 ; GOTTFRIED DE STRASBOURG, p. 474.

33. 1 S 17, 42-43 ; EILHART D'ÖBERG, p. 273 ; GOTTFRIED DE STRASBOURG, p. 470.

34. 1 S 17, 42 ; EILHART D'ÖBERG, p. 274 ; GOTTFRIED DE STRASBOURG, p. 476.

Goliath et de Tristan contre le Morholt sont assez dissemblables, parce que le récit dans la Bible est laconique, mais surtout parce que les méthodes de combat ont évolué d'une époque à l'autre. Il est toutefois remarquable que le Morholt et Goliath soient tous les deux blessés à la tête, et meurent d'une pierre ou d'un éclat d'épée qui reste fiché dans la blessure³⁵.

Par la suite, Marc, comme Saül à l'égard de David, veut faire de Tristan son héritier³⁶. Rapidement toutefois, Saül conçoit de la jalousie envers David et cherche à le tuer.

« Les femmes qui dansaient chantaient ceci : "Saül a tué ses milliers et David ses myriades". Saül fut très irrité et cette affaire lui déplut [...] Et à partir de ce jour, Saül regarda David d'un œil jaloux³⁷ », « Saül dut reconnaître que Yavhé était avec David et que toute la maison d'Israël l'aimait. Alors Saül eut encore plus peur de David et il conçut contre lui une hostilité de tous les jours³⁸. »

La jalousie de Marc envers Tristan est plus longue à mûrir. C'est un thème qui prend forme tout au long des poèmes et qui en constitue la matière. Toutefois, ce n'est pas des prouesses guerrières de Tristan que le roi est jaloux, mais de ses rapports avec Iseut. Le thème de la jalousie des exploits chevaleresques de Tristan prend forme plus tardivement, dans le *Tristan en prose*, au moment où le héros est admis à la Table Ronde et participe aux aventures du royaume de Logres.

Cet épisode de la Bible et une légende comme celle de Tristan et Iseut sont des textes très diffusés et très connus au Moyen Âge, et on peut admettre qu'une assimilation ait pu exister entre ces deux textes³⁹, par le biais de l'iconographie, entraînant par là même un changement essentiel dans la légende de Tristan. La reprise d'un motif iconographique religieux dans l'art profane est une pratique courante au Moyen Âge, et logique puisque l'iconographie religieuse a précédé l'iconographie profane.

« The illuminators, untroubled as always in the Middle Ages by any concern for historic verisimilitude, used equally a host of generalized subjects [...] These subjects were of a sort that could be endlessly reproduced in all sorts of texts. [...] The arthurian illustrators, moreover, could,

35. 1 S 17, 49-51 ; GOTTFRIED DE STRASBOURG, p. 481. Pour une analyse plus détaillée des analogies entre les combats de Tristan et David, voir A.J. DENOMY, *Tristan and the Morholt : David and Goliath*, *Mediaeval Studies*, t. 18, 1956, p. 224-232. L'auteur tente même de prouver que *Morholt* signifie en irlandais *Le grand Goliath*.

36. 1 S 18, 20 ; EILHART D'OBERG, p. 281 ; GOTTFRIED DE STRASBOURG, p. 496-497.

37. 1 S 18, 7-9.

38. 1 S 18, 28-29.

39. Cela expliquerait aussi pourquoi Iseut est souvent absente des images de la blessure, sa présence interdirait la réminiscence du texte biblique dans l'image.

and often did borrow familiar themes of religious art [...] Sometimes, by a slight transformation of the original religious scene, they made it serve the new purpose of romance [...] The tendency to transfer familiar patterns of religious to secular illustration was inevitable⁴¹. »

L'assimilation entre David et Tristan a pu se faire au Moyen Âge avec assez de facilité, la harpe seule suffisait à les rapprocher : David étant le patron des musiciens, et souvent représenté dans les *Beatus* en train de jouer de la harpe, et Tristan l'archétype littéraire du musicien ; à cela s'ajoutent les similitudes de parcours que nous avons évoquées. On peut supposer que cette analogie a pu amener les auteurs médiévaux à une identification plus poussée entre les deux personnages, au point d'entraîner une reformulation, et même un remaniement de la mort de Tristan : Tristan n'est plus blessé à mort par un inconnu, mais bien par son oncle, comme pour réaliser la menace latente dans le reste du roman, menace latente aussi dans la Bible⁴¹. La mort de Tristan devenait par ailleurs plus logique, plus cohérente.

Les enluminures attestent une correspondance entre le roman de *Tristan* et la Bible ; l'iconographie a sans doute joué également un grand rôle, pour les auteurs médiévaux, dans la mise en rapport des deux épisodes. L'image permettait de surenchérir toujours plus sur l'étroite parenté, idéologique et visuelle, de ces deux scènes.

Les affinités entre ces images et les deux textes nous permettent ainsi de formuler une hypothèse sur l'extraordinaire réorientation de la mort du héros dans les versions en prose. L'illustration du meurtre de Tristan par Marc est à l'évidence calquée sur le modèle de la tentative d'assassinat de Saül sur David. On peut même aller plus loin dans le rapprochement et suggérer que cette assimilation entre David et Tristan aurait pu être décisive dans la modification de la légende dans le sens d'un meurtre de Tristan par son oncle. L'iconographie aurait alors pu jouer le rôle de médiateur dans ce changement – imposant visuellement la scène de confrontation entre les deux hommes comme scène typologique –, ou tout simplement de révélateur pour le public de cette analogie que les enlumineurs n'ont pas manqué de répercuter dans les images.

Bien sûr Saül ne tue pas réellement David, tandis que le geste de Marc est lourd de conséquences dans la légende. Le *Speculum Humanae Salvationis* de la bibliothèque de Kremsmünster (ms. 243, f° 24, fig. 5⁴²) prouve pourtant que

40. LOOMIS, *op. cit.*, p. 91-92.

41. Saül n'est pas l'oncle de David, mais il en joue le rôle puisqu'il prend la place du père et qu'il l'accueille à sa cour. Les oncles maternels avaient souvent en charge l'éducation de leurs neveux dans la société médiévale.

42. Au sujet de ce ms., on peut consulter avec profit l'éd. en fac-similé : *Speculum humanae salvationis. Vollst. Faks.-Ausg. des Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstifts Kremsmünster*, commentaire de W. NEUMÜLLER, 2 vol., Graz, 1972.

les auteurs et illustrateurs du Moyen Âge n'hésitaient pas à rendre mortel le coup porté par Saül pour les besoins de la comparaison. L'image met en effet en rapport deux scènes de l'Ancien Testament : le coup porté à David par Saül et celui de Caïn à Abel. Caïn tue son frère, et pour justifier le rapprochement voulu par l'auteur, l'enlumineur rend mortel le coup porté par Saül, sa lance traverse la tête ensanglantée de David. L'utilisation de cet épisode par un auteur médiéval nous prouve que la volonté de tuer vaut le meurtre dans les mentalités du Moyen Âge.



Fig. 5 : KREMSMÜNSTER, Stiftsbibliothek, ms. 243, f^o 24, *Speculum Humanae Salvationis*, première moitié du XIV^e s.

Cette analyse nous permet dès lors de prouver que l'analyse des images aide à la compréhension du texte, qu'elle éclaire certains points restés obscurs. Cela fait « tout l'intérêt des études iconographiques, qui est de rendre visible l'évolution des idées et des manières de penser⁴³ ».

Il peut alors paraître intéressant de chercher à corroborer notre analyse par la recherche – par le biais de l'image – d'autres réminiscences bibliques dans le texte du *Tristan en prose*, et plus particulièrement dans le passage de la mort des amants.

Dans les images de la mort des amants – surtout celles des manuscrits peints par Evrard d'Espingues, à savoir les manuscrits B.N.F. fr. 99, 112 (fig. 6) et 116, et le manuscrit 645-647 du musée Condé –, nous avons pu reconnaître un motif iconographique récurrent dans les images religieuses, celui du *thrên*, c'est à dire de la déploration de la Vierge sur le corps du Christ.

43. M. SHAPIRO, *Les mots et les images*, tr. fr., Paris, 2000, p. 35.



Fig. 6 : SIENNE, Musée de l'Œuvre du Dôme, DUCCIO DI BUONINSEGNA, *Histoires de la Passion du Christ (verso de la Maestà)*, fin XIII^e.

C'est un motif iconographique intéressant émotionnellement, « dont l'origine remonte au Trecento italien⁴⁴ » :

« On voit la Vierge, comme si le cortège avait fait halte pour un ultime adieu, penchée en avant ou même assise sur le sol, se jeter sur le corps sans vie du Christ, l'étreindre et le baiser sur la bouche. Bien que le synode d'Aniane eût condamné comme païenne la coutume d'embrasser les morts, ce motif émouvant fut adopté en Occident à la fin du XII^e siècle et au début du XIII^e siècle, lors de la puissante vague d'influence byzantine ; mais il avait eu tendance à se confondre avec le thème de la Mise au tombeau traditionnelle, le corps du Christ étant placé sur un sarcophage au lieu de reposer sur la poitrine de la Vierge⁴⁵ [...] Jean Pucelle est le premier artiste du Nord qui remplace la Mise au tombeau gothique par une "Déploration" italo-byzantine. Sa composition s'inspire de celle de Duccio⁴⁶ » (fig. 6).

44. PANOSKY, *Les primitifs flamands*, p. 53. L'auteur explique que cette scène n'est pas relatée dans le Nouveau Testament. « Elle était à l'origine étrangère à l'art occidental, qui ne connaissait que la Mise au tombeau. » Le thème byzantin de la lamentation ou du *Threnos* apparaît lorsque l'on commence à figurer la Vierge dans le cortège funèbre, c'est à dire pendant la période byzantine moyenne.

45. *Id.*, p. 54.

46. *Id.*, p. 67. Jean Pucelle s'est établi à Paris de 1315 à 1324.

La naissance de ce motif iconographique précède d'environ un siècle notre période : il avait eu le temps de se répandre et de devenir à la mode. On note aussi que le premier à développer ce motif en Occident, Jean Pucelle, est précisément un enlumineur. Les images de nos manuscrits relèvent également de cette « composition de synthèse » décrite par E. Panofsky, dans laquelle le corps est placé sur un sarcophage et non plus au sol comme dans les images byzantines⁴⁷ : cela a facilité la reprise du motif dans nos manuscrits, où on voit Tristan allongé sur un lit.

Pour s'en convaincre, il suffit enfin de comparer les images de nos manuscrits avec celles de la déploration de la Vierge : la Vierge nous fait face quand Iseut nous tourne le dos, mais le geste d'amour est le même. La Vierge embrasse le Christ sur la bouche, et on voit, dans la partie inférieure du retable peint par Ambrogio Lorenzetti, qui se trouve aujourd'hui à la Pinacoteca nazionale de Sienne, que la Vierge a exactement le même geste qu'Iseut pour enlacer Tristan. Le bras épouse le corps du mort comme dans l'enluminure du manuscrit B.N.F. fr. 112 (fig. 7). La scène de déploration a pu servir uniquement de modèle iconographique (la mort de Tristan et Iseut pouvant provoquer chez le lecteur une « image mnésique⁴⁸ », conforme à une iconographie religieuse élaborée autour de modèles que tous avaient assimilés), et cette image a sans doute été choisie aussi comme modèle d'image pathétique, propre à toucher la sensibilité du lecteur. Elle participe d'une nouvelle piété de l'époque, proche de l'abandon lyrique, et qui correspond bien aux sentiments qu'éveille en nous la mort de Tristan et d'Iseut. Faudrait-il en tirer la conclusion d'un rapprochement entre Tristan et le Christ et entre la Vierge et Iseut ? Mais Tristan et Iseut sont des pécheurs condamnés par l'Église. Constatons toutefois que certains auteurs semblent avoir fait cette analogie. On lit par exemple dans la *Tavola Ritonda*, version italienne plus tardive du *Tristan en prose*, que Tristan est mort à l'âge de « trente-trois ans, trois mois⁴⁹ ». On remarque aussi que dans l'enluminure du manuscrit B.N.F. fr. 97 que nous avons déjà examinée, le point rouge de la blessure de Tristan se trouve très exactement au centre de l'image – les personnages sont même décentrés en vue de cet effet –, et que le sang coule axialement vers le sol, et vers les parties sexuelles de Tristan. Ce sang qui coule axialement aurait peut-être une symbolique christique : dans les représentations de descente de croix, un filet de sang coule souvent de la blessure faite par la lance du soldat vers l'arcade pubienne du Christ, c'est un rappel de la circoncision, très fréquent dans l'iconographie christique, la représentation la plus célèbre

47. On trouve un exemple de cet archétype byzantin dans un évangile de Constantinople de la seconde moitié du XII^e siècle, reproduit dans PÄCHT, *L'enluminure médiévale*, p. 189.

48. SCHAPIRO, *op. cit.*, ch. 1.

49. E. LÖSETH, *Le Roman en prose de Tristan*, Genève, 1974, p. 384.



Fig. 7 : PARIS, B.N.F., ms. fr. 112, *Lancelot en prose*, f° 145 (Cliché B.N.F., Paris).

étant la Grande Pietà ronde du Louvre, datée des environs de 1400 et exécutée pour Philippe le Hardi. La transition visuelle entre le texte et notre enluminure se fait sur cette même couleur rouge : la tunique d'un rouge désaturé de Marc est placée juste au-dessus de la lettrine de la même couleur. Le sang de Tristan va vers la lettre, il chevauche le pied de Marc pour aller emplir la lettre. La lettrine semble avoir recueilli le sang du héros comme un nouveau Graal.

La confrontation entre les enluminures et l'iconographie biblique ne doit bien sûr pas être systématique, mais elle introduit des perspectives de lecture vraisemblables, et enrichissantes lorsqu'elles permettent d'approfondir, de penser un lien entre la Bible et les romans, d'apporter une hypothèse quant à l'élaboration d'une œuvre médiévale, comme c'est le cas pour notre comparaison entre David et Tristan.

À la fascination esthétique, à la séduction chromatique s'ajoute alors pour le lecteur moderne, le plaisir plus intellectuel, plus ludique, de l'intertextualité, qui problématise les normes illustratives, interroge le texte, et fragilise les interprétations les plus catégoriques.

École normale supérieure de Lyon

Maud SIMON