
Matière de Bretagne et Méditerranée orientale : BnF, fr. 750, une nouvelle copie illustrée par le Maître des Hospitaliers ?

Auteur : Ratkovic, Anissa

Promoteur(s) : Valenti, Gianluca

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en analyse et création de savoirs critiques

Année académique : 2021-2022

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/16211>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département de Langues et Littératures romanes

Matière de Bretagne et Méditerranée orientale : BnF,
fr. 750, une nouvelle copie illustrée par le Maître des
Hospitaliers ?

Mémoire présenté par ANISSA RATKOVIC

en vue de l'obtention d'un

Master en Langues et Littératures romanes

Année académique 2021-2022

Anissa Ratkovic

Remerciements

Je souhaite remercier mes professeurs, Nicola Morato et Gianluca Valenti, pour leur expertise, leur écoute et leurs mises en garde. Sans eux, ce travail n'aurait pu voir le jour.

Je voudrai aussi remercier toutes les personnes de l'encadrement scientifique de l'université de Liège qui ont pu m'orienter, me documenter ou m'apaiser ces derniers mois, en particulier Véronique Winand et Aluena Macarenko. Je remercie aussi d'avance mon jury, qui m'accorde ce temps pour me lire et me faire progresser encore.

Je remercie tout particulièrement mon amie, mon binôme, ma collègue, Marie Van Meir, alors que nous avons pensé nous affronter, ce travail nous lie plus encore.

Pour finir, je souhaite témoigner un grand merci à ma belle-sœur, Cécile Mans, pour son travail de relectrice formidable.

Anissa Ratkovic

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	- 1 -
Première partie : Milieu culturel et élaboration manuscrite en Méditerranée	- 4 -
Chapitre 1 : Acre, contexte politico-culturel	- 4 -
1) Une ville importante.....	- 4 -
2) Un berceau de culture	- 6 -
3) L'ordre de Saint-Jean de Jérusalem.....	- 7 -
Chapitre 2 : Sur la production manuscrite en Méditerranée.....	- 9 -
1) États latins d'Orient : de Jérusalem à Acre.....	- 9 -
2) Italie : Toscane-Ligurie	- 13 -
Chapitre 3 : La nébuleuse du Maître des Hospitaliers	- 18 -
1) Un personnage fictif ?.....	- 18 -
2) Son œuvre : les manuscrits attribués au Maître des Hospitaliers.....	- 20 -
Jaroslav Folda.....	- 20 -
Alison Stones	- 22 -
L'Initiale-IRHT.....	- 23 -
Émilie Maraszak	- 24 -
3) Restriction du corpus.....	- 25 -
Suspensions chronologiques	- 25 -
Manuscrits retenus	- 26 -
Deuxième partie : Un texte, un manuscrit	- 28 -
Chapitre 1 : Le <i>Tristan en prose</i>.....	- 28 -
1) Études et tradition.....	- 28 -
2) Le <i>Tristan</i> en Italie.....	- 35 -
Chapitre 2 : Description codicologique du manuscrit BnF, fr. 750	- 39 -
1) Description matérielle.....	- 39 -
Chapitre 3 : Étude du texte	- 44 -
1) Transcription	- 44 -
2) Quelques traits linguistiques	- 49 -
La <i>scripta</i> française d'Outremer	- 50 -
Le franco-italien.....	- 54 -
3) Particularités étendues du BnF, fr. 750.....	- 62 -
4) Contacts entre Italie et Outremer.....	- 63 -
5) Conclusion : un manuscrit, une langue	- 65 -

Troisième partie : Entre texte et images	- 68 -
Chapitre 1 : Rôle de l'illustration dans le manuscrit médiéval.....	- 68 -
1) Caractéristiques générales pour le manuscrit arthurien.....	- 69 -
2) Les critères de <i>translatio</i>	- 71 -
Chapitre 2 : Analyse croisée des œuvres du Maître des Hospitaliers	- 75 -
1) Choix d'un corpus d'images.....	- 75 -
2) Manuscrits de contrôle : présentation des codices.....	- 75 -
Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds latins 5334	- 75 -
Reims, Bibliothèque municipale, 697.....	- 76 -
Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelle acquisition française 1404.....	- 77 -
Chantilly, Musée Condé, 433 (590)	- 78 -
Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, 142.....	- 79 -
3) Comparaison sur base de témoins.....	- 80 -
Présence et indépendance prise par rapport au cadre.....	- 80 -
Usage de la couleur	- 82 -
Épaisseur des traits et divisions internes.....	- 86 -
Éléments de décor et fond.....	- 86 -
Position et description des personnages	- 87 -
Description des draperies.....	- 89 -
4) Conclusion et hypothèse de localisation.....	- 90 -
Chapitre 3 : Le manuscrit comme machine sémiotique : les images au regard du texte... -	93 -
1) Les motifs récurrents	- 93 -
La scène de banquet.....	- 94 -
La scène de conversation	- 95 -
La scène de duel.....	- 97 -
La scène de tournoi.....	- 98 -
2) Conclusion : la <i>translatio</i> dans le BnF, fr. 750.....	- 100 -
Conclusion	- 104 -
Annexes.....	- 109 -
Les Tableaux.....	- 109 -
1) Tableau récapitulatif des graphies du BnF, fr. 750	- 109 -
2) Tableau récapitulatif des manuscrits attribués au Maître des Hospitaliers	- 111 -
3) Tableau des initiales du BnF, fr. 750 apparaissant dans ce travail	- 115 -
4) Tableau récapitulatif des images retenues des manuscrits de comparaison	- 119 -
Transcription témoin	- 122 -

1) Transcription des feuillets 68ra à 69vb du BAV, Vat. lat. 13501 - 122 -

Bibliographie.....- 126 -

1) Sources primaires..... - 126 -

Éditions critiques..... - 126 -

Consultation de manuscrits - 127 -

2) Sources secondaires..... - 128 -

Essais, études et commentaires..... - 128 -

Sites internet..... - 133 -

Anissa Ratkovic

INTRODUCTION

Le manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 750¹ est un des manuscrits les plus anciens que nous avons conservé du *Roman de Tristan en prose* (1278)² et dont l'origine est encore discutée aujourd'hui. Alors que certains y voient un manuscrit symptomatique des coutumes manuscrites italiennes, d'autres y trouvent des caractéristiques levantines. Nous avons souvent pu lire que ce manuscrit n'a jamais eu droit à une solution tranchée et les notices sont assez pauvres en explications concernant son origine indéterminée : le texte serait d'influence italienne, lit-on, mais l'illustration serait orientale³. Il nous est alors apparu comme un objet de recherche intéressant, et qui semble pouvoir s'appréhender de manière poly-latérale puisque, outre son texte et son origine, l'attribution de son programme illustratif est aussi problématique. En effet, ce manuscrit aurait été l'un des premiers ouvrages réalisés par le maître de l'atelier Sainte-Croix à Acre à la fin du XIII^e siècle : à savoir celui que l'on nomme aujourd'hui le Maître des Hospitaliers, personnage énigmatique redécouvert dans les années septante⁴. Dans ce travail, nous proposons donc d'éclaircir et de documenter au maximum cet objet-livre, de le prendre dans son entièreté matérielle et textuelle grâce à l'étude de ses différents aspects qu'ils soient codicologique, linguistique-philologique et iconographique.

Notre travail se divisera en diverses sections qui retranscrivent quelques dynamiques internes que nous allons expliciter. Nous proposons de construire cette recherche grâce à une première dichotomie entre le pan culturel (1) *Milieu culturel et élaboration manuscrite en méditerranée*, qui correspond à notre première partie (des pages 4 à 28) et un pan textuel (2) *Un texte, un manuscrit* (des pages 29 à 67). L'analyse de notre manuscrit en tant qu'objet complexe liant

¹ Dès à présent et pour le reste de ce travail, nous simplifierons la cote de ce manuscrit en BnF, fr. 750.

² Pour une édition critique actuelle : *Le Roman de Tristan en prose*, dir. Ménard Philippe, Paris : Honoré Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Age », 2000. Dès à présent et pour le reste de ce travail, si nous ne précisons pas, nous nous référerons à cette édition.

³ AVRIL François, GOUSSET Thérèse, RABEL Claudia, *Manuscrits enluminés d'origine italienne, 2, XIII^e siècle*, éd. Bibliothèque nationale, Paris : Bibliothèque Nationale, 1938, pp. 163-164.

⁴ FOLDA Jaroslav, *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275-1291*, Princeton : Princeton University Press, 1976.

texte et images rassemblera alors nos observations en une étude des illustrations : (3) *Entre texte et images* (des pages 68 à 104).

Ainsi, nous commencerons par la description des contextes historico-culturels de la cité levantine et de la région Toscane-Ligurie puisque ces deux sont devenues, au cours du temps, de réels centres de production et de diffusion de manuscrits enluminés. Nous resituerons aussi le personnage du Maître des Hospitaliers et son œuvre. Dans notre deuxième partie, il nous semblait important de citer les jalons principaux, en un discours évidemment non exhaustif, des études de la tradition du *Tristan en prose*. Suivront la description détaillée et l'étude linguistique du manuscrit BnF, fr. 750, que nous avons mené grâce à un échantillonnage du texte. Les analyses que nous proposons se répartiront comme suit : premièrement, nous passerons au crible d'une liste de critères le fragment issu de notre échantillonnage et ensuite plus largement, le manuscrit sera repris dans sa globalité. L'objet qui contient le texte est tout aussi primordial pour tenter de reconstruire un passé car sans l'objet-livre qui fait exister ce morceau de culture, la philologie ne peut rien. L'analyse d'un manuscrit doit donc se réaliser de manière transversale passant aussi par la description purement matérielle de l'objet, que nous proposerons pour tenter de décortiquer cet objet « passeur de culture ». Pour terminer, nous nous concentrerons sur l'illustration, dernier volet de notre travail de recherche. Nous déterminerons ses fonctions au sein du manuscrit littéraire, et principalement arthurien, ensuite nous tâcherons de les chercher et de les relever au sein du BnF, fr. 750. Avant cela, cela dit, il nous paraissait opportun de revenir sur la paternité de l'illustration. Nous nous y sommes attelée en décrivant quelques manuscrits qui sont attribués au Maître et en les croisant avec notre codex.

Nous partons donc de cet objet précis et unique, le BnF, fr. 750, analysé à trois-cent-soixante degrés pour, au final, tenter de dresser le portrait d'une époque pour deux régions. Outre la recherche codicologique, ce travail s'ancre dans des démarches de redécouvertes d'histoire culturelle en Méditerranée orientale : entre territoires croisés et Italie. Nous avons eu recours à différentes disciplines que brassent les sciences humaines comme la philologie, l'histoire de l'art, la sémiotique. Nous décidons donc de ne pas choisir, en envisageant autant le pôle textuel, matériel et culturel mais cela, uniquement grâce au prisme d'un objet unique, notre manuscrit témoin. Ce que nous présentons ici est une recherche faite d'ambivalences thématiques comme disciplinaires en tentant au mieux de maintenir la parité entre nos sections.

Au-delà d'être pluridisciplinaire, ce travail est aussi poly-directionnel et s'articule autour de trois bipartitions inhérentes. La première grande distinction s'effectue au niveau *macro*, nous travaillerons sur base d'une distinction entre disciplines avec, d'un côté, tous les aspects philologiques et codicologiques (centrée sur notre codex) et, de l'autre, l'histoire culturelle (ce qui relève du contexte et des échanges entre Italie et Terre sainte). Notre curseur d'analyse voguera aussi au niveau inférieur entre deux thèmes principaux qui touchent notre manuscrit, à savoir le texte du *Tristan en prose* et le travail du Maître des Hospitaliers. Enfin, évidente encore une fois, l'incertitude territoriale autour de l'origine de notre codex nous demande de travailler sur deux cultures, deux environnements, deux zones géographiques : à savoir l'Italie (ou du moins le territoire de la péninsule et dans notre cas les régions pisano-génoises) et les États latins d'Orient, plus particulièrement la ville d'Acre, capitale du Royaume après la chute de Jérusalem.

Nous proposons tout autant une étude rapprochée d'un manuscrit particulier qu'une étude de reconstitution de l'histoire de deux régions distinctes, l'Italie et l'Orient latin, à la fin du XIII^e siècle. Tout comme notre manuscrit est un objet à la croisée de mondes, de cultures, ce travail est à la croisée de disciplines, de thèmes et d'intentions.

PREMIERE PARTIE : MILIEU CULTUREL ET ELABORATION MANUSCRITE EN MEDITERRANEE

Dans cette première partie, seront envisagés les différents éléments de contextualisation de lieu (Méditerranée), d'époque (fin XIII^e siècle) et de personnage (Maître des Hospitaliers) liés à notre sujet.

Chapitre 1 : Acre, contexte politico-culturel

1) Une ville importante

À la fin du XIII^e siècle, Acre, appelée aussi Ptolémaïs, est une ville puissante qui se trouve dans la province de Phénicie et qui est régie par la métropole de Tyr⁵. Située en bord de Méditerranée, elle bénéficie d'un climat favorable et d'une terre fertile. Son double port assure le commerce et les échanges avec l'Occident, notamment avec les villes de Venise et Gênes⁶. La ville est alors le principal port de Terre sainte et est divisée en quartiers contrôlés par des marchands venus du pourtour méditerranéen : Vénitiens, Pisans, Génois, Français et Germaniques. La ville compte entre trente et quarante mille personnes et pas moins de trente-huit églises⁷. Elle devient un point de ralliement obligatoire des chemins pèlerins puisque son épaisse muraille rassure les voyageurs en ces temps mouvementés de croisades. Tous les pèlerinages qui se dirigent vers le Saint-Sépulcre se doivent de passer par les portails de la ville. Celle-ci assure plusieurs fonctions : elle est une station balnéaire de choix pour les nobles francs de passage ou pour les croisés qui décident d'y résider de manière permanente⁸.

⁵ FOLDA Jaroslav, *op. cit.*, pp. 3-26.

⁶ CIGNI Fabrizio, « Manuscrits en français, italien, et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIII^e siècle : implications codicologiques, linguistiques, et évolution des genres narratifs », in *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours*, dir. KLEINHEINZ Christopher et BUSBY Keith, Turnhout : Brepols, 2010, pp. 187-217.

⁷ FOLDA Jaroslav, *op. cit.*, pp. 3-26.

⁸ MARASZAK Émilie, « Entre Orient et Occident, les manuscrits enluminés de Terre sainte. L'exemple des manuscrits de l'*Histoire Ancienne jusqu'à César*, Saint Jean d'Acre, 1260-1291 », in *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, tome 126 n°2, septembre 2014, pp. 635-658.

Acre rejoint les États latins d'Orient en août 1104, cinq ans après la conquête de Jérusalem. En août 1244, elle est choisie comme nouvelle capitale croisée alors qu'elle était déjà la ville de résidence de la reine Isabelle I^{re} et d'Henri II de Champagne, suite à leur mariage en 1192. La ville accueille les quartiers généraux des ordres religieux (chevaliers teutoniques, hospitaliers et templiers⁹), après la perte de leur ancienne capitale, Jérusalem. L'administration de Saint-Jean de Jérusalem est transférée et la ville est rebaptisée Saint-Jean d'Acre¹⁰. Tous ces éléments en font l'une des villes les plus riches du Royaume.

Acre est aussi un centre multiethnique hors normes pour l'époque, bien que la population majoritaire soit franque et chrétienne. La ville possède son propre évêque et des monastères dominicains comme franciscains. La communauté juive est aussi importante, sa population ne cessera de s'accroître durant le XIII^e siècle. La ville possède quelques importantes synagogues. Les Musulmans pouvaient aussi pratiquer dans leur propre lieu de culte cependant, il y a assez peu de contacts entre les différentes communautés. Comme il a été étudié, notamment grâce à la notion de *transfert*¹¹, les populations ne modifient pas radicalement leur comportement même au contact d'autres, elles s'adaptent au nouvel environnement étranger en maintenant leur particularités culturelles, religieuses ou linguistiques, ce qui donne cette hybride terre teintée de cosmopolitisme.

Qui dit transfert dit aussi refus de transfert, s'installe tout aussi rapidement que le mixage des cultures, une xénophobie montante à travers la population franque¹². Les nouveaux arrivés débarquent sur le territoire avec leur idéal de croisade conquérant et se heurtent aux populations musulmanes et juives, ce qui remue le quotidien¹³. Un *Poullain* désigne par exemple un Franc arrivé au Levant qui est déjà fortement acculturé aux coutumes de Terre sainte. Les plus fraîchement débarqués utiliseront ce terme pour dénoncer la culture orientale qui serait

⁹ MORREALE Laura K, « French-language documents produced by the Hospitallers 1231-1310 », in *Journal of Medieval History*, n°40, 2014, pp. 439-457.

¹⁰ DEMURGER Alain, *Les Hospitaliers : De Jérusalem à Rhodes 1050-1317*, Paris : Éditions Tallandier, 2013, pp. 15-35.

¹¹ *Transferts culturels entre France et Orient Latin (XII^e-XIII^e siècles)*, dir. AURELL Martin, GALVEZ Marisa et INGRAND-VARENNE Estelle, Paris : Classiques Garnier, 2021, pp. 7-10.

¹² Ibid.

¹³ FOLDA Jaroslav, *op. cit.*, pp. 3-26.

signe, d'après eux, de mollesse, d'hypocrisie et de sensualité abusive causée par l'influence de l'Islam. Les femmes, via des mariages, ont joué un rôle déterminant de pacification entre ces communautés respectives¹⁴.

Le problème de la langue scinde les communautés sur le territoire, peut-être plus encore que les conflits religieux. Il y a beaucoup de langues présentes à Acre comme l'hébreu, l'arabe, le syriaque, l'arménien, le grégorien, le chaldéen, le grec et diverses langues occidentales. Le pourcentage de Francs qui pratiquaient correctement une ou plusieurs de ces langues orientales reste très faible et la communication semble parfois difficile. Les riches Francs apprenaient l'arabe ou côtoyaient des interprètes. Louis IX, par exemple, avait dans son entourage des personnalités comme Jean de Valenciennes, Yves le Breton ou Guillaume de Rubrouck qui tous trois maîtrisaient les langues sapientielles et l'arabe¹⁵.

2) *Un berceau de culture*

La culture franque s'articule principalement autour d'un fond occidental chrétien. Les apports levantins viennent de contacts au sein des villes mais aussi d'échanges de manuscrits, qui circulent beaucoup à l'époque. Ceux-ci arrivent d'Italie ou des terres arabes notamment via des routes maritimes et des foires commerciales¹⁶. Ils plaisent beaucoup aux mécènes et aristocrates francs qui se font un plaisir de les faire copier pour leur bibliothèque personnelle¹⁷. S'inscrivant dans cette dynamique, quelques scriptoria apparaissent à l'époque à Acre et Chypre. L'introduction de nouveaux motifs et la création de nouvelles compilations renforcera le monopole du manuscrit gothique de l'époque. C'est alors aussi l'époque de l'instauration comme langue de communication d'un français suprarégional et mobile sur lequel nous reviendrons¹⁸.

¹⁴ *Transferts culturels entre France et Orient Latin (XII^e-XIII^e siècles)*, *op. cit.*, pp. 7-20.

¹⁵ FOLDA Jaroslav, *op. cit.*, pp. 3-26.

¹⁶ *Transferts culturels entre France et Orient Latin (XII^e-XIII^e siècles)*, *op. cit.*, pp. 7-20.

¹⁷ RUBIN Jonathan, *Learning in a Crusader City : Intellectual Activity and Intercultural Exchanges in Acre, 1191-1291*, Cambridge : University Press, 2018, p. 7.

¹⁸ GAUNT Simon, « French Literature Abroad : Towards an Alternative History of French Literature », in *Interfaces*, n° 1, 2015, pp. 25-61. URL : <https://riviste.unimi.it/interfaces/article/view/4938>

Le système d'éducation de la cité croisée est souvent qualifié de *coloniale*¹⁹. Tous les croisés se formaient en Europe car Acre ne possède pas d'université. Le parcours d'apprentissage classique, illustré par la carrière de Guillaume de Tyr, reste sensiblement le même au XII^e comme au XIII^e siècle. Le Franc né en Outremer, après quelques professeurs particuliers, se rend en Occident pour suivre un cursus universitaire à Paris et à Bologne. Il existe quelques centres d'apprentissage à Acre comme par exemple l'école de la cathédrale Sainte-Croix, les *studia* des ordres mendiants ou l'Académie talmudique juive, mais il s'agit de formation de second rang²⁰.

Quelques grands intellectuels ont cependant séjourné dans la cité balnéaire. Pêle-mêle voici quelques grands noms : François d'Assise en 1219, le dominicain Jourdain de Saxe en 1236, ou encore l'empereur Frédéric II en 1228, dont les musulmans se méfiaient bien qu'il maitrisait l'arabe. L'évêque Jacques de Vitry en 1216 nommé le « Patriarche de Jérusalem » y séjourne également, le poète Thibaut I^{er} de Navarre en 1239, Jean de Joinville qui profite de son passage pour rédiger son *Credo*²¹ vers 1250-1251. Enfin, bien évidemment, Louis IX qui réforma l'établissement juridique de la ville entre 1250 et 1254²².

La dernière génération de princes croisés à Acre permet un regain d'intérêt littéraire malgré la précarité du territoire, toujours soumis aux impulsions musulmanes. De grands mouvements de traduction prennent alors naissance dans les sphères de pouvoir. Par exemple, nous avons les travaux de prédications de Guillaume de Tripoli qui avaient été commandés par Grégoire X²³.

3) *L'ordre de Saint-Jean de Jérusalem*

L'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, ou Sainte maison de l'Hôpital de Saint-Jean de Jérusalem, est une confrérie créée et basée à Jérusalem par des marchands amalfitains au XI^e siècle. La

¹⁹ FOLDA Jaroslav, *op. cit.*, pp. 3-26.

²⁰ Ibid.

²¹ FRIEDMAN Lionel J, *Texte and Iconography for Joinville's Credo*, Cambridge : Medieval Academy of America, 1958.

²² FOLDA Jaroslav, *op. cit.*, pp. 3-26.

²³ Ibid.

création de l'ordre est accompagnée de l'édification de l'Hôpital de Jérusalem pour les pèlerins du Christ en 1060. L'ordre de l'Hôpital sera réellement développé à partir de 1113²⁴. Sa fonction est avant tout d'accueillir les voyageurs pèlerins qui passent sur le territoire, de porter assistance aux déshérités de vie et de prodiguer des soins médicaux aux malades et blessés de guerre. Ces intentions sont donc à l'origine altruistes et salutaires, mais assez vite, les frères hospitaliers auront aussi quelques revendications armées transformant l'ordre de l'Hôpital en ordre militaire²⁵.

Lors de la chute de Jérusalem suite au siège mené par Saladin en 1187, l'ordre menacé installe ses quartiers dans la ville costière d'Acre, la future capitale des États latins d'Orient. La confrérie migrera une nouvelle fois pour s'installer à Chypre à partir de 1291. L'ordre à l'époque reste encore principalement militaire²⁶. Il devra déménager encore plusieurs fois suite à des différends militaires, il s'installe à Malte et ensuite à Rhodes en 1309 par exemple. Le nom est à l'époque : *l'ordre souverain, militaire et hospitalier de Saint-Jean de Jérusalem dit de Rhodes, dit de Malte*. Ces nombreux déménagements sont évidemment dus aux tumultes que les territoires subissent. L'ordre se voit rapidement pris en étau entre puissances chrétienne et musulmane contre lesquelles il peine à rivaliser sur le plan militaire.

Lors de son époque levantine à Acre, il est respecté et ses hauts dignitaires sont aussi de hauts fonctionnaires du pouvoir²⁷. Les documents administratifs, diplomatiques ou juridiques de l'ordre sont rédigés en français. Le français devient alors koinè aussi bien à l'écrit qu'à l'oral²⁸. Le recours au latin est relégué au rôle de langue de soutien pour les échanges avec des interlocuteurs étrangers. À partir de 1270, la production de documents et de chartes diminue parce que le contexte politique menace les ordres religieux. Les traces écrites que nous retrouvons pour les vingt dernières années du XIII^e siècle sont, pour la plupart, des documents qui étaient réservés à un usage interne²⁹.

²⁴ DEMURGER Alain, *op. cit.*, pp. 15-35.

²⁵ Ibid.

²⁶ FOLDA Jaroslav, *op. cit.*, pp. 3-26.

²⁷ DEMURGER Alain, *op. cit.*, pp. 15-35.

²⁸ MORREALE Laura K, *art. cit.*, pp. 439-457.

²⁹ Ibid.

Chapitre 2 : Sur la production manuscrite en Méditerranée

1) *États latins d'Orient : de Jérusalem à Acre*

La production de manuscrits enluminés en Terre sainte s'est réalisée en plusieurs phases qui ont eu leurs particularités esthétiques et leur domaine de prédilection³⁰. Des scriptoria, que l'on nomme *d'art synchrétique* aujourd'hui³¹, voient le jour durant les premières années du XII^e siècle. Cette production s'élabore à cheval entre culture occidentale et substrat levantin. Elle concentre son activité au XIII^e siècle autour de deux textes particulièrement usités dans ces régions et fameusement reconnus à l'époque : *L'Histoire ancienne jusqu'à César*³² et *L'Histoire d'Outremer*³³. La ville d'Acre possède ainsi son scriptorium, celui-ci se démarque par son uniformité et se concentre fin XIII^e siècle autour d'un personnage, le Maître des Hospitaliers³⁴, qui illustra au cours de sa carrière quelques exemplaires de ces deux textes. À noter que les artistes enlumineurs sont souvent indépendants du scriptorium dans lequel ils travaillent³⁵.

La création des premiers ateliers remonte aux communautés de chanoines francs qui, quelques années après la conquête de Jérusalem, vers 1110, commencent à transcrire des

³⁰ JACOFF Michael, « The Place of Book Illumination in Byzantine Art by K. Weitzmann, W. C. Loerke, E. Kitzinger and H. Buchthal », in *The Art Bulletin*, vol. 61 n°4, décembre 1979, pp. 631-633.

³¹ Au lieu de l'ancienne appellation *art colonial croisé*. Voir : MARASZAK Émilie, *art. cit.*, pp. 635-658.

³² Pour une édition critique et actuelle : *The Histoire ancienne jusqu'à César : A Digital Edition*, éd. MORCOS Hannah, GAUNT Simon, VENTURA Simone, RACHETTA Maria Teresa, RAVENHALL Henry, ROMANOVA Natasha, BARBIERI Luca, technical éd. Noël Geoffroy, CATON Paul, FERRARO Ginestra, HUSAR Marcus, Juillet 2020. URL : <http://www.tvof.ac.uk/textviewer/>

Dès à présent et pour le reste de ce travail, si nous ne précisons pas, nous nous référons à cette édition.

³³ Pour une édition critique : MICHELANT Henri, RAYNAUD Gaston, *Itinéraires à Jérusalem et descriptions de la Terre sainte rédigés en français aux XI^e, XII^e & XIII^e siècles*, Genève : Fick, 1882, pp. 21-28. Dès à présent et pour le reste de ce travail, si nous ne précisons pas, nous nous référons à cette édition.

³⁴ BUCHTHAL Hugo, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford : Clarendon Press, 1957.

³⁵ MINERVINI Laura, « Les manuscrits français d'Outremer. Un nouveau bilan », in *Transferts culturels entre France et Orient Latin (XII^e-XIII^e siècles)*, dir. AURELL Martin, GALVEZ Marisa et INGRAND-VARENNE Estelle, Paris : Classiques Garnier, 2021, pp. 149-172.

textes plutôt sobrement (première période appelée « Royaume de Jérusalem », XII^e siècle³⁶). Le mouvement est lancé mais s'intensifie à la fin du siècle avec la création du scriptorium du Saint-Sépulcre. La majorité de la production s'articule autour de manuscrits liturgiques centrés sur le personnage de la Vierge Marie. La production reste assez conservatrice et superficielle mais l'illustration fait ses premières apparitions³⁷. Les illustrations servaient d'indication pour le bon déroulement des pratiques liturgiques³⁸.

La menace de Saladin en 1187, ralentit fortement l'activité qui ne reprendra qu'en 1191 dans l'enceinte de la cathédrale Sainte-Croix (seconde période dite de « domination latine », deuxième quart du XIII^e siècle³⁹). C'est avec l'arrivée de Louis IX dans le Levant que l'illustration des manuscrits de cet atelier se différenciera de manière significative, nous pouvons parler d'une réelle tradition manuscrite (troisième période dite « Royaume d'Acre », deuxième moitié du XIII^e siècle⁴⁰). Grâce à ce séjour du roi entre 1250 et 1254, des ateliers laïques fleurissent dans la région avec comme intérêt premier la création de manuscrits littéraires mais surtout historiques en langue vernaculaire⁴¹. Le passage de Louis IX a permis la diversification de la production des ateliers puisque les commandes liturgiques commençaient à s'essouffler⁴².

Le roi français encourage cette nouvelle production et cela, même à son propre compte. Parmi les œuvres qu'il a commandées il nous faut citer la Bible de l'Arsenal⁴³, nommée à l'époque Bible de Saint-Jean d'Acre ou Bible de Saint-Louis. Elle mélange au sein de son

³⁶ MANGO Cyril, « Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem by Hugo Buchthal » in *Speculum*, vol. 33 n°4, Octobre 1958, pp. 526-529.

³⁷ BOBER Harry, « Hugo Buchthal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem », in *The Art Bulletin*, vol. 43 n°1, 1961, pp. 65-68.

³⁸ RAPI Ionna, « Histoire de l'art et archéologie du monde byzantin dans l'Orient chrétien », in *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE)*, coll. « Section des sciences religieuses », n° 124, 2017.

³⁹ MANGO Cyril, *art. cit.*, pp. 526-529.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ MARASZAK Émilie, *art. cit.*, pp. 635-658.

⁴² Ibid.

⁴³ Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5211.

URL : <https://portail.bibliissima.fr/ark:/43093/mdataa9065aa3b518639a34661aa58fc47644eaa0bfc8>

⁴³ MANGO Cyril, *art. cit.*, pp. 526-529.

illustration les styles français, italien et byzantin. Après le départ du Louis IX, les influences changent et c'est la Vénétie qui devient le modèle iconographique à suivre. Les enluminures s'italianisent, les manuscrits deviennent beaucoup plus nomades et atterrissent souvent en Italie. Les commanditaires sont principalement les chevaliers de passage sur le territoire, les marchands vénitiens et les grands ordres militaires et religieux⁴⁴. Beaucoup de mécènes croisés iront s'installer en Italie lorsque la menace étrangère deviendra trop importante sur le territoire levantin et emporteront leurs manuscrits avec eux⁴⁵. La production orientale se démarque par l'attention qu'elle porte aux initiales, tout comme en Italie. Nous trouvons peu de miniatures, les illustrations se font sous forme d'initiales historiées.

Ce qui intéresse à l'époque ce sont les grandes fresques historiques et la culture d'Outremer favorise grandement la prose. L'*Histoire ancienne jusqu'à César* ou *Histoire universelle* par exemple, est un long texte qui n'a pas été imaginé en Terre sainte mais qui y rencontre du succès au XIII^e siècle. Cette longue narration à intentions historiques offre un large quadrillage du temps allant de la création du monde aux premières campagnes en Gaule de Jules César. Ce texte mélange légendes bibliques, païennes et événements historiques⁴⁶. *Les Faits des Romains*⁴⁷ est apprécié aussi dans une moindre mesure. De ce texte, le scriptorium d'Acre nous en offre de somptueux codex : notamment le manuscrit Dijon, Bibliothèque municipale, 562 (323)⁴⁸ datant de 1260-1270 et le manuscrit London, British Library, Additional 15268⁴⁹ réalisé en 1285-1286 et illustré par le Maître des Hospitaliers. Il s'agit de manuscrits de grands formats, comportant de nombreuses illustrations et des miniatures de pleine page ce qui reste excep-

⁴⁴ MARASZAK Émilie, *art. cit.*, pp. 635-658.

⁴⁵ MANGO Cyril, *art. cit.*, pp. 526-529.

⁴⁶ MARASZAK Émilie, *art. cit.*, pp. 635-658.

⁴⁷ *A Partial Edition of « Les Faits des Romains » with a Study of its Style and Syntax : A Medieval Roman History*, éd. MC CORMICK Thomas J, Lewiston : Edwin Mellen Press, coll. « Studies in French Literature », 1995.

⁴⁸ Dijon, Bibliothèque municipale, 562 (323).

URL : [http://patrimoine.bm-](http://patrimoine.bm-dijon.fr/pleade/ead.html?id=FR212316101_collection_manuscrits&c=FR212316101_collection_manuscrits_D11011328&qid=eas1457052559089#!{%22content%22:%22FR212316101_collection_manuscrits_D11011328%22,false,%22eas1457052559089%22}})

[dijon.fr/pleade/ead.html?id=FR212316101_collection_manuscrits&c=FR212316101_collection_manuscrits_D11011328&qid=eas1457052559089#!{%22content%22:%22FR212316101_collection_manuscrits_D11011328%22,false,%22eas1457052559089%22}}](http://pleade/ead.html?id=FR212316101_collection_manuscrits&c=FR212316101_collection_manuscrits_D11011328&qid=eas1457052559089#!{%22content%22:%22FR212316101_collection_manuscrits_D11011328%22,false,%22eas1457052559089%22}})

⁴⁹ London, British Library, Additional 15268.

URL : https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=add_ms_15268

tionnel pour l'atelier levantin⁵⁰. Nous relevons quelques éléments issus de manuscrits liturgiques grecs comme la figure du patriarche par exemple. Ces codices sont aussi baignés de références islamiques ou arabisantes qui prouvent les interpénétrations entre ces cultures à l'époque. Cependant, ces références arabes sont employées ici comme marque d'altérité. L'influence est présente et notable mais les artistes comptent bien s'en détacher⁵¹.

La production levantine s'articule aussi autour d'un autre texte : la *Chronique* de Guillaume de Tyr. L'*Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*⁵² est rédigée durant le dernier quart du XII^e siècle (1170-1184) et retrace l'histoire des territoires orientaux depuis Mahomet jusqu'en 1184, date de la mort de l'auteur. Le texte est d'ailleurs laissé inachevé⁵³. La version vernaculaire, l'*Histoire d'Outremer*, connaît un succès important avec ces onze manuscrits conservés pour notre région-cible⁵⁴.

Par ces manuscrits, les Francs croisés comptent bien affirmer la légitimité de leur conquête en se plaçant comme les héritiers des Troyens. L'*Histoire universelle* célèbre ainsi la gloire des lignages nobles présents à Acre alors que l'*Histoire d'Outremer* est comprise comme l'histoire officielle des Francs en Terres saintes. L'importance de ces textes est clairement politique : il s'agit de légitimer, par la littérature, leur occupation du territoire levantin⁵⁵. Nous comprenons facilement pourquoi les cercles du pouvoir ont souvent subventionné la création de manuscrits narrant ces histoires.

Le scriptorium d'Acre, pour le reste, ne semble pas s'être concentré sur les œuvres littéraires, bien que quelques textes chevaleresques et leur traduction circulaient sur le territoire. En effet, d'après le dernier recensement de manuscrits mené par L. Minervini⁵⁶, les textes les

⁵⁰ MARASZAK Émilie, *art. cit.*, pp. 635-658.

⁵¹ Ibid.

⁵² *Willelmus Tyrensis archiepiscopus Chronicon*, éd. HUYGENS Robert Burchard Coonstantijn, Turnhout : Brepols, 1986.

⁵³ ISSA Mireille, « La version latine et l'adaptation française de l'«*Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*» de Guillaume de Tyr, Livres XI-XVIII », in *Étude comparative fondée sur le Recueil des historiens des croisades - historiens occidentaux*, Turnhout : Brepols, 2010.

⁵⁴ MINERVINI Laura, *art. cit.*, pp. 149-172.

⁵⁵ MARASZAK Émilie, *art. cit.*, pp. 635-658.

⁵⁶ MINERVINI Laura, *art. cit.*, pp. 149-172.

plus fréquemment copiés appartiennent au champ dévotionnel ou juridique. Nous avons donc des bibles (la *Bible d'Acre*⁵⁷), des psautiers et des recueils didactiques. La production non littéraire la plus florissante reste du côté administratif puisque le français était la langue utilisée par la chancellerie levantine⁵⁸. Nous avons conservé sept codices des *Assises de Jérusalem*⁵⁹, enluminés pour la plupart, mais aussi quelques manuscrits de *La Règle de l'ordre de l'Hôpital*⁶⁰.

2) Italie : Toscane-Ligurie

La production manuscrite en Italie prend son essor au cours de la seconde moitié du XIII^e siècle en Toscane. À cette époque, ce sont les bourgeois les grands friands de manuscrits. Fin XIII^e siècle et surtout tout au long du XIV^e, ce seront plutôt les cours seigneuriales de la vallée du Pô qui auront à cœur de commander des codices illustrés, créant ainsi tout un réseau d'échanges de manuscrits. Parmi ceux-ci, nous pouvons retrouver des manuscrits d'origine française ou des manuscrits issus d'ateliers italiens. Cela favorisera d'ailleurs des situations de porosité linguistique entre langue française et langue italienne (voir *infra*)⁶¹. Des manuscrits circulent entre Toscane et Ligurie, alors que d'autres arrivent de Vénétie.

Jusqu'à la fin du Moyen Âge se développe un travail de recopiage autour d'un genre de prédilection : la prose française littéraire. Les œuvres romanesques ou historiographiques foisonnent ainsi que les trois grands cycles en prose que sont le *Lancelot-Graal*⁶², le *Tristan en prose*

⁵⁷ NOBEL Pierre, *La Bible d'Acre. Genèse et Exode*, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ « Assises de la Haute Cour » in *Recueil des Historiens des Croisades*, éd. Le comte BEUGNOT, livre 1, Paris : Imprimerie Royale, 1841.

⁶⁰ DELAVILLE LE ROULX Joseph, « Les statuts de l'Ordre de l'Hôpital de Saint-Jean de Jérusalem », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1887, pp. 341-356.

⁶¹ ZINELLI Fabio, « Inside/Outside Grammar : The French of Italy between Structuralism and Trends of Exoticism », in *Medieval Francophone Literary Culture Outside France, Studies in the Moving Word*, éd MORATO Nicola e SCHOENAERS Dirk, Turnhout : Brepols Publishers, 2018, pp. 31-72.

⁶² Pour une édition critique : *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, éd. MICHA Alexandre, Genève : Droz, 1978-1983. Dès à présent et pour le reste de ce travail, si nous ne précisons pas, nous nous référons à cette édition.

et le *Guiron le Courtois*⁶³. L'historiographie universelle suit de près avec l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, les *Faits des Romains*⁶⁴ et le *Roman de Troie*⁶⁵ par exemple. Ensuite, vient toute la littérature dite encyclopédique ou didactique et la philosophie morale, par exemple : Le *Trésor* de Brunetto Latini⁶⁶ ou le *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival⁶⁷. Les ateliers italiens favorisent la prose⁶⁸, peu d'œuvres en vers sont copiées en franco-italien, nous retrouvons quelques manuscrits de *Florimont*⁶⁹ et des versions de l'*Alexandre*⁷⁰ seulement. Sont négligés les romans versifiés du XII^e siècle. Une œuvre secondaire mais dont l'influence a été incontestable en Italie est aussi beaucoup copiée : *Le Roman arthurien* de Rusticien de Pise⁷¹. Les œuvres sont cependant rarement copiées au complet, le phénomène de fragmentation textuelle est tout à fait symptomatique de la production italienne.

Quelques ateliers prospéreront et se spécialiseront, bien que, globalement le territoire entier s'illustre dans l'art de faire des manuscrits de matière étrangère, en l'occurrence française. Au-delà de la zone Toscane-Ligurie, qui s'attaquera surtout au recopiage, il existe deux autres centres de production manuscrite prolifiques que sont la Vénétie et la région de Naples. Chaque zone a sa spécialité attirée et ses coutumes graphiques :

⁶³ *Il ciclo di Guiron le Courtois, romanzi in prosa del secolo XIII, Roman de Guiron*, éd Lino LEONARDI, TRACHSLER Richard, LAGOMARSINI Claudio, Firenze : Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, (Archivio romanzo, 38), 2020.

⁶⁴ *A Partial Edition of « Les Faits des Romains » with a Study of its Style and Syntax : A Medieval Roman History*, *op. cit.*

⁶⁵ BENOIT DE SAINTE-MAURE, *Le roman de Troie, Extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D 55*, éd. et trad. BAUMGARTNER Emmanuèle, VIELLIARD Françoise, Paris : Le livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 1998.

⁶⁶ BRUNETTO LATINI, *Tesoretto*, éd. FINI Giuseppe, ARDUINI Franca, MAZZONI Francesca, RAO Ida Giovanna, HOLLOWAY Julia Bolton, Firenze : Le Lettere, 2000.

⁶⁷ RICHARD DE FOURNIVAL, *Le Bestiaire d'Amour et la Responce du Bestiaire*, éd. et trad. BIANCIOTTO Gabriel, Paris : Honoré Champion, coll. « Champion classiques Moyen Âge », 2009.

⁶⁸ ZINELLI Fabio, *art. cit.*, pp. 31-72.

⁶⁹ *Le Livre de Florimont*, éd et trad SOBCZYK Agata et BRAET Herman, Leuven, Paris, Bristol : Peeters Publishers, 2021.

⁷⁰ ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman d'Alexandre*, éd. HARF-LANCNER Laurence, Paris : Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1994.

⁷¹ *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa. Edizione critica, traduzione e commento*, éd CIGNI Fabrizio et PIZZORUSSO BERTOLUCCI Valeria, Pise : Cassa di Risparmio di Pisa et Ospedatello : Pacini Editore, 1994.

Alors qu'à Gênes et à Pise on copie vraisemblablement des centaines de manuscrits (nous en connaissons désormais une cinquantaine) et qu'on y prépare plusieurs *volgarizzamenti* des ouvrages qu'ils contiennent [...], dans la Vénétie et à Naples la copie de manuscrits s'accompagne de la production d'une littérature originale⁷².

Les différentes cours italiennes, en qualité de mécène, permettront aussi à cette production de s'accroître en fin de siècle⁷³. Ont été distinguées différentes tendances iconographiques réparties sur le territoire de la péninsule : le nord, avec ses trois sous-secteurs (la région Padoue-Venise, la Lombardie et la Ligurie), Bologne comme centre propre, et le territoire centre-sud italien, subdivisé entre Toscane-Rome, L'Ombrie et le Sud de l'Italie⁷⁴.

La ville de Pise, qui profitait déjà d'un certain prestige à l'époque assouplissait volontiers le texte de base en proposant des codices hybrides mixant koinè française de l'époque et dialectes toscans. La ville de Gênes s'émancipera, pour sa part, au XIV^e siècle lorsque les longues traductions de prose latine deviendront la spécialité des moines dominicains génois⁷⁵. F. Cigni et I. Molteni notent quelques similitudes codicologiques entre ces deux ateliers rivaux à l'époque : les codices sont de taille moyenne-grande, le parchemin semble de moyenne-basse qualité mais il reste épais, la reliure est toujours organisée par cahier séparé et le texte est écrit sur deux colonnes (trois pour les vers didactiques)⁷⁶. Les rubriques sont très courtes et ajoutées à la hâte⁷⁷. L'usage d'une écriture *littera textualis rotunda* homogénéise aussi cette produc-

⁷² ZINELLI Fabio, « Espace franco-italien : les italianismes du français-médiéval », in *La régionalité lexicale du français au Moyen Âge*, éd. GLESSGEN Martin, TROTTER David, Strasbourg : Éditions de linguistique et de philologie, coll. « Travaux de linguistique romane », 2016, p. 240.

⁷³ FABRY-TEHRANCHI Irène, « L'iconographie des manuscrits arthuriens à la fin du Moyen Âge : le cas du *Tristan en prose* », in *La matière arthurienne tardive en Europe 1270-1530*, dir. FERLAMPIN-ACHER Christine, Rennes : SAIC Éditions, coll. « PUR », 2020, pp. 139-152.

⁷⁴ STONES Alison, « Compte-rendu de AVRIL F., GOUSSET M-T., RABEL C., Manuscrits enluminés d'origine italienne, 2 : XIII^e siècle », in *Speculum*, vol. 61 n°4, Octobre 1986, pp. 886-890.

⁷⁵ CIGNI Fabrizio, *op. cit.*, pp. 187-217.

⁷⁶ MOLTENI Ilaria, « Apunti sulla circolazione delle prose arturiane in Italia settentrionale tra Due e Trecento : tradizioni illustrative e livelli di lettura », in *Convivium*, vol. 1, 2014, pp. 164-175.

⁷⁷ Ibid.

tion italienne sur la majorité du territoire, bien que la *mercantesca* trouvera, au sein des ateliers bourgeois des villes, notamment en Vénétie, un certain succès⁷⁸.

Concernant l'illustration, à ses débuts, le format peut varier selon les lieux. Nous allons de l'initiale historiée en couleurs aux miniatures produites en série. La tendance se marque tout de même au niveau des initiales où les artistes multiplient les typologies : initiales historiées, initiales ornées ou lettrines filigranées. Ce sont les textes français historiques et littéraires qui recevront le plus grand soin dans l'élaboration de leur programme décoratif⁷⁹. Les manuscrits de luxe profiteront, quant à eux, de réelles miniatures de bas de page sous forme de larges bandes horizontales peintes à l'encre brune. L'illustration de pleine page est assez peu représentée sur l'entièreté du territoire de la péninsule. Cela deviendra même un critère d'identification géographique moderne des manuscrits italiens par rapport aux français, flamands, anglais et allemands qui y recourent de manière plus régulière. En Italie, on préférera illustrer les marges de queue⁸⁰. Les typiques miniatures italiennes n'ont pas de fond peint et la gamme chromatique reste assez limitée autour du vert et des nuances de brun⁸¹. Les illustrations ne représentent pas strictement les événements racontés sur la page mais sont intégrées à l'économie de la double page, souvent l'image anticipe le texte⁸². D'après I. Molteni, il n'y a pas spécifiquement de programme illustratif déterminé qui guide les illustrateurs sur l'ensemble de l'Italie. Les images forment toujours des cycles incomplets et couvrent des sections narratives disparates. La seconde moitié du XIII^e siècle est caractérisée par l'utilisation d'une plus large palette de couleurs. Les ateliers sentent l'influence byzantine par l'apport de couleurs chaudes et plus vives. La dichotomie du répertoire traditionnel s'estompe et fait place à de nouvelles palettes de verts ou de jaunes.

⁷⁸ DEROLEZ Albert, *The Palaeography of Gothic Manuscript Books. From the Twelfth to the Early Sixteen Century*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003, pp. 1-120.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ MOLTENI Ilaria, « Peintures et enluminures arthuriennes en Italie, XIV^e-XV^e », in *La matière arthurienne tardive en Europe 1270-1530*, dir. FERLAMPIN-ACHER Christine, Rennes : SAIC Éditions, coll. « PUR », 2020, pp. 571-582.

⁸¹ MOLTENI Ilaria, *art. cit.*, pp. 164-175.

⁸² Ibid.

À partir du XIV^e et surtout au XV^e siècles nous trouvons dans les manuscrits, tout un métalexique sur la discipline des artistes-enlumineurs. Nous avons par exemple *de penello* comme indication pour les initiales devant être peintes, historiées ou non. *Caudatae* qualifie une initiale ornée à la plume avec décoration marginale alors que *floritae* se rapporte aux initiales fleuries sans filigranes marginaux. *Illuminare* désigne à la fois le fait de peindre et de décorer à la plume. Cette terminologie met en exergue la professionnalisation de l'élaboration de l'objet-livre en Italie et l'intérêt toujours plus consciencieux du travail iconographique des artistes miniaturistes⁸³.

⁸³ STONES Alison, *art. cit.*, pp. 886-890.

Chapitre 3 : La nébuleuse du Maître des Hospitaliers

1) *Un personnage fictif ?*

J. Folda a introduit, durant les années septante, l'hypothèse de cet illustrateur sur base de ressemblances iconologiques au travers différents manuscrits. Il s'agit, d'après lui, du travail d'un peintre unique qu'il nomme : « Maître Hospitalier » ou « Maître des Hospitaliers ». Quelques autres chercheurs parlent plus sobrement du « Maître Paris-Acre⁸⁴ ». Nous connaissons peu de choses de la vie du Maître des Hospitaliers et ce nom est d'ailleurs un pseudonyme créé par J. Folda faisant référence au commanditaire d'un des manuscrits sur lequel il aurait travaillé⁸⁵.

Ce miniaturiste commence, d'après J. Folda, sa carrière à Paris, sur la rive gauche de la paroisse Sainte-Geneviève comme artiste indépendant et clerc séculier. C'est grâce à ce positionnement géographique qu'il obtient son premier contrat avec l'abbaye en réalisant un censier reprenant l'iconographie de Sainte-Geneviève⁸⁶. Rien ne semble indiquer qu'il ait également été scribe des manuscrits qu'il illustrait. Pour des raisons que l'on ignore toujours, il part définitivement aux environs de 1280 en Terre sainte pour pratiquer son art dans l'enceinte du scriptorium Sainte-Croix d'Acre. Certains estiment qu'il s'agit d'un départ motivé par la mort de Louis IX, car celle-ci fit chuter fortement le nombre de commandes de manuscrits illustrés. Les artistes se rendent en Orient latin pour y trouver de nouveaux ouvrages à réaliser. D'autres préfèrent l'hypothèse d'un clerc qui a suivi son patron croisé en Orient (à savoir donc Guillaume de Saint-Etienne ou William of Saint Stephen).

Nous ne savons pas si le Maître des Hospitaliers était lui-même membre de son ordre éponyme mais c'est peu probable puisqu'il a également travaillé, dans le cadre d'un autre projet, (le manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelle acquisition française 1404⁸⁷),

⁸⁴ MARASZAK Émilie, *art.cit.*, 2014, pp. 635-658.

⁸⁵ À savoir : le Chantilly, Musée Condé, 0433 (590).

URL : <https://portail.bibliissima.fr/ark:/43093/cdatabc3e309dabb1ca1304aa1628f5f7fe7db96f1b3e>.

Le manuscrit a été commandé par Guillaume de Saint-Etienne, membre de l'ordre de l'Hôpital.

⁸⁶ Archives Nationales de Paris pièce S. 1626 (1276).

⁸⁷ Dès à présent et pour le reste de ce travail, nous simplifierons la cote de ce manuscrit en BnF, n. a. fr. 1404.

pour deux mécènes templiers : *Maistre Richart* et *frere Othon* (probablement Richard de Hastings et Osto de Saint-Omer)⁸⁸.

D'après J. Folda, l'œuvre du Maître étonne par sa remarquable cohérence due au caractère conservateur de sa production, nous sentons comme une volonté de maintenir son style d'origine gothique parisien même en Outremer. C'est un artiste qui restera longtemps hermétique aux influences byzantines. Cependant, nous remarquons quelques divergences au sein de sa production qui sont souvent tributaires de facteurs contextuels : son style évolue fortement lorsque celui-ci arrive à Acre. Il y découvre notamment tout un panel de nouvelles couleurs qu'il mobilisera ensuite dans son travail. Son œuvre est riche, de son temps il a été reconnu pour ses talents et il forma toute une nouvelle génération d'artistes.

Alors que la ville croisée tombe aux mains des Mameloukes, les travaux du Maître des Hospitaliers s'arrêtent aussi nets. La conclusion qui avait été retenue jusqu'à présent imaginait que le miniaturiste s'éteint avec sa ville de résidence en 1291. Mais aujourd'hui, cette hypothèse a été remise en cause et une autre, peut-être plus alléchante, est aussi envisagée : il se pourrait que le Maître des Hospitaliers soit parti pratiquer son art sur l'île de Chypre⁸⁹.

Nous voyons qu'après la chute d'Acre, le style du Maître se répand à travers l'Europe ; nous retrouvons des traces de son travail en Italie avec les manuscrits Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 9682 - Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 2631 et Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 9082 par exemple. L'influence du Maître retraversera aussi la Méditerranée vers ses terres parisiennes d'origines, où durant les années 1295-1300 ont été élaborés différents codices reprenant les codes stylistiques de ce peintre : le Bruxelles, Bibliothèque Royale, 9492-3 – le Lyon, Palais des Arts, 29 – le Bruxelles, Bibliothèque Royale, 18295 – le Baltimore, Walters Art Gallery, W 137 en sont des exemples⁹⁰.

⁸⁸ FOLDA Jaroslav, *op. cit.*, pp. 42-76.

⁸⁹ EDBURY Peter, FOLDA Jaroslav, « Two Thirteenth-Century Manuscripts of Crusader Legal Texts from Saint-Jean d'Acre » in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 57, 1994, pp. 243- 254.

⁹⁰ WAHA Michel de, « La miniature dans le royaume franc de Jérusalem, compte-rendu : *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275-1291* par Jaroslav Folda », in *Byzantion : Peeters Publishers*, vol. 46 n°2, 1976, pp. 560-563.

2) *Son œuvre : les manuscrits attribués au Maître des Hospitaliers*

Si le personnage est difficilement identifiable, son travail est tout aussi hypothétique. Nous avons donc décidé de ne pas complètement trancher la question en rendant ici plusieurs listes, afin d'esquisser au mieux l'étendue de son œuvre⁹¹. Certains manuscrits sont bien admis par le paysage scientifique comme ayant effectivement été enluminés par le Maître, ils apparaissent alors dans chacune des listes que nous proposons ici. D'autres cas restent plus brumeux.

Jaroslav Folda

Période parisienne

Paris, Archives Nationales, pièce s1626 : Paris, censier pour l'abbaye Sainte-Geneviève, 1276.
Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds latins 5334 : Paris, recueil de textes latins dont la *Vita Sancti Martini* ou *Libellus de Saint Martin*, 1280⁹².

⁹¹ Au vu des multiples dissonances entre les chercheurs, nous arrêtons ici notre documentation aux ouvrages suivants :

- STONES Alison, *Gothic Manuscripts : 1260-1320. Part One, A Survey of Manuscripts Illuminated in France*, London : Harvey Miller /Turnhout : Brepols, 2013.
- FOLDA Jaroslav, *op. cit.*, 1276.
- EDBURY Peter, FOLDA Jaroslav, *art. cit.*, 1994.
- FOLDA Jaroslav, « Paris Bibliothèque Nationale, MS lat. 5334 and the origins of the Hospitaller Master », in *Montjoie : Studies in Crusade History in Honour of Hans Eberhard Mayer*, éd. KEDAR Z. Benjamin, RILEY-SMITH Jonathan et HIESTAND Rudolf, Londres : Variorum, 1997, pp. 177-187.
- MARASZAK Émilie, *art. cit.*, 2014, pp. 635-658.
- FOLDA Jaroslav, *Crusaders art in the Holy Land, from the third Crusade to the fall of Acre 1187-1291*, Cambridge : University press, 2005.
- *Initiale : Catalogue de manuscrits enluminés*, dir. BOUGARD François, 2012-2022.
URL : <http://initiale.irht.cnrs.fr>

⁹² Dès à présent et pour le reste de ce travail, nous simplifierons la cote de ce manuscrit en BnF, lat. 5334.

Période levantine

Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 19025 : Acre, *Livres des assises de Jean D'Ibelin*, 1280.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Str. App., 20 (265) : Acre, première moitié du manuscrit, recueil de textes juridiques en latin dont la *Recension du code des assises de Jean d'Ibelin*, 1290. Chypre, Seconde moitié du manuscrit, milieu XIV^e siècle.

Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelle acquisition française 1404 : Acre, bible et traduction en ancien français, commande de Maître Richard et Frère Othon pour l'ordre du Temple, 1280.

Chantilly, Musée Condé, 0433 (590) : Acre, *De Inventione* et *Rhetorica ad Herennium* traduits en ancien français par Jean d'Antioche, commande de Guillaume de Saint-Etienne pour l'ordre de l'Hôpital, 1282⁹³.

London, British Library, Additional 15268 : Acre, *Histoire ancienne jusqu'à César*, automne 1286.

Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, 142 : Acre, *Histoire d'Outremer* de Guillaume de Tyr, printemps 1287⁹⁴.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds latins 11907 : Acre, dessins préparatoires du *Credo* de Jean de Joinville, peut-être pour une chapelle à Acre, 1288-1290.

Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteo LXI 10 : Acre, *Histoire d'Outremer* de Guillaume de Tyr, mars 1291.

Les manuscrits réalisés par le Maître des Hospitaliers ou par un assistant

Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 20125 : Acre, *Histoire ancienne jusqu'à César* ou *Les Histoires Roger*, printemps 1287⁹⁵.

Bruxelles, Bibliothèque Royale, 10212 : Acre, *Faits des Romains*, fin 1287⁹⁶.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 9084 : Acre, *Histoire d'Outremer* de Guillaume de Tyr, 1286.

⁹³ Dès à présent et pour le reste de ce travail, nous simplifierons la cote de ce manuscrit en Chantilly, MC, 433.

⁹⁴ Dès à présent et pour le reste de ce travail, nous simplifierons la cote de ce manuscrit en Boulogne-sur-Mer, BM, 142.

⁹⁵ Dès à présent et pour le reste de ce travail, nous simplifierons la cote de ce manuscrit en BnF, fr. 20125.

⁹⁶ Dès à présent et pour le reste de ce travail, nous simplifierons la cote de ce manuscrit en Bruxelles, KBR, 10212.

Période chypriote

Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 19026 : Chypre, recueil de textes juridiques dont le *Code des assises de Jean d'Ibelin* et le *Code des Assises de Jérusalem*, début XIV^e siècle.

Alison Stones

Période française – parisienne

New York, The Pierpont Morgan Library, M101 : France (Paris), Psautier de Beauvais, aide de l'artiste du Missel de Saint-Denis et d'un assistant, 1270.

Paris, Archives Nationales, pièce s1626 : Paris, censier pour l'abbaye Sainte-Geneviève, 1276.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds latins 5334 : Paris, recueil de textes latins dont la *Vita Sancti Martini* ou *Libellus de Saint Martin*, 1280.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds latins 830 : Paris, Missel de Paris, aide d'un autre artiste, fin XIII^e siècle.

London, British Library, Yates Thompson collection, 18 : France (Paris), psautier avec calendrier et cantiques, avec l'aide d'un autre artiste, dernier quart du XIII^e siècle.

New York, The Pierpont Morgan Library, M494 : Paris, bible enluminée, aurait appartenu à Isabelle de France, aide du Maître Charlemagne, troisième quart du XIII^e siècle.

Reims, Bibliothèque municipale, 697 : France (Paris), *Liber decretales Gregorii IX* par Raymond de Peñafort, commentaires de Bernard de Parme, en latin, 1290-1299⁹⁷.

Autun, Bibliothèque municipale, 80 (S99) : France du Nord, *Decretum* de Gratianus, quatrième quart du XIII^e siècle.

Arras, Bibliothèque municipale, 46 (843) : France (Paris), *Decretum* de Gratianus, aide du Maître Méliacin et d'un assistant, 1280-1290.

Brugge, Grootseminarie, 93/61 : France du Nord, *Opera selecta* de Galien, fin du XIII^e siècle.

Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelle acquisition française 1119 : France, *Agravain, Queste del saint Graal, Mort le roi Artu*, 1200-1299.

London, British Library, collection privée, Royal 20 DII : France (Paris), *Roman de Tristan en prose* par Hélie de Boron, 1300.

⁹⁷ Dès à présent et pour le reste de ce travail, nous simplifierons la cote de ce manuscrit en Reims, BM, 697.

Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire, Section médecine, H 251 : France du Nord (Picardie), *Roman de Troie* de Benoît de Sainte Maure, seconde moitié du XIII^e siècle.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 19166 : France (Paris), *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, XIII^e siècle.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 837 : France du Nord, recueil de fables, de comtes en vers, et des *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, 1278-1285.

Période levantine

Chantilly, Musée Condé, 0433 (590) : Acre, *De Inventione* et *Rhetorica ad Herennium* traduits en ancien français par Jean d'Antioche, commande de Guillaume de Saint-Etienne pour l'ordre de l'Hôpital, 1282.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Str. App. 20 (265) : première moitié du manuscrit à Acre, recueil de textes juridiques en latin dont la *Recension du code des assises de Jean d'Ibelin*, 1290. Seconde moitié du manuscrit à Chypre, milieu XIV^e siècle.

Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 1025 : Acre, *Cycle de Guillaume d'Orange*⁹⁸, dernier tiers du XIII^e siècle.

Turin, Biblioteca Nazionale Univesitaria, I.II. 18 : Terre sainte, Proverbes et *Trésor* de Brunetto Latini, 1270-1280.

Localité ou date inconnue

København, Det Kongelige Bibliotek, Thott 72 : bible en français.

Sankt Florian, Stiftsbibliothek, III. 2 : *Decretum* de Gratianus, aide d'un autre artiste.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 1533 : *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, 1250-1299.

L'Initiale-IRHT

Période française ou italienne

Tours, Bibliothèque municipale, 951 : France du Nord (Paris) ou Italie du Sud (Naples), *Estoire del saint Graal, Joseph d'Armathie, Merlin, Suite du Merlin*, 1287-1291.

⁹⁸ À savoir : *Aliscans, Moniage Guillaume, Enfances Guillaume, Couronnement de Louis, Charroi de Nîmes, Prise d'Orange, Enfances Vivien, Chevalerie Vivien, Bataille Loquifer, Moniage Rainouart, Moniage Guillaume*.

Reims, Bibliothèque municipale, 697 : France (Paris), *Liber decretales Gregorii IX* par Raymond de Peñafort, commentaires de Bernard de Parme, en latin, 1290-1299.

Période levantine

Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, 142 : Acre, *Histoire d'Outremer* de Guillaume de Tyr, printemps 1287.

Chantilly, Musée Condé, 0433 (590) : Acre, *De Inventione* et *Rbetorica ad Herennium* traduits en ancien français par Jean d'Antioche, commande de Guillaume de Saint-Etienne pour l'ordre de l'Hôpital, 1282.

Émilie Maraszak

Période parisienne

New York, The Pierpont Morgan Library, M494 : Paris, bible enluminée, aurait appartenu à Isabelle de France, troisième quart du XIII^e siècle.

Paris, Archives Nationales, pièce s1626 : Paris, censier pour l'abbaye Sainte-Geneviève, 1276.

Période levantine

Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelle acquisition française 1404 : Acre, parties de la bible et traduction en ancien français, commande de Maître Richard et Frère Othon pour l'ordre du Temple, 1280.

Chantilly, Musée Condé, 0433 (590) : Acre, *De Inventione* et *Rbetorica ad Herennium* traduits en ancien français par Jean d'Antioche, commande de Guillaume de Saint-Etienne pour l'ordre de l'Hôpital, 1282.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 9084 : Acre, *Histoire d'Outremer* de Guillaume de Tyr, 1286.

Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, 142 : Acre, *Histoire d'Outremer* de Guillaume de Tyr, printemps 1287.

Bruxelles, Bibliothèque Royale, 10212 : Acre, *Faits des Romains*, fin 1287.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Str. App. 20 (265) : Acre, première moitié du manuscrit, recueil de textes juridiques en latin dont la *Recension du code des assises de Jean d'Ibelin*, 1290. Chypre, seconde moitié du manuscrit, milieu XIV^e siècle.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds latins 11907 : Acre, dessins préparatoires du *Credo* de Jean de Joinville, peut-être pour une chapelle à Acre, 1288-1290.

3) *Restriction du corpus*

Suspensions chronologiques

Comme ces listes l'illustrent, quelques manuscrits posent questions. Le répertoire proposé par A. Stones, par exemple, comprend différents ouvrages parisiens datant de la fin du XIII^e siècle alors que notre illustrateur devait déjà se trouver, et ce depuis 1280, aux États latins d'Orient. Le travail du Maître devient alors difficilement justifiable à moins que les ouvrages écrits à Paris aient été enluminés postérieurement en Outremer. Ce répertoire semble compromis, difficile à soutenir pour le travail d'un seul artiste élaboré sur une période d'une trentaine d'années seulement. Alors que J. Folda imagine la production d'un manuscrit par an, A. Stones propose plus d'une vingtaine de manuscrits tous réalisés à la toute fin du XIII^e, ce qui représente une quantité de travail colossale pour un seul homme.

Nous savons cependant que le travail du Maître des Hospitaliers a connu un franc succès de son temps et a influencé le monde des scriptoria après sa disparition. Les manuscrits que nous jugeons peu crédibles peuvent très bien avoir été réalisés par des assistants ou des admirateurs postérieurs comme contemporains. Ceux-ci, usant des traits typiques gothiques, se sont fondus avec le travail du Maître dont ils s'inspiraient. Nous pouvons déjà citer deux manuscrits : le Bruxelles, KBR, 10212 et BnF, fr. 20125. Ces deux proviennent de l'entourage du Maître mais ne sont pas de sa propre main⁹⁹.

Le Bruxelles, KBR, 10212 est le seul exemplaire levantin que nous possédons des *Faits des Romains*. Ce manuscrit a été réalisé fin 1287, lorsque le Maître des Hospitaliers terminait lui-même un autre projet : le Boulogne-sur-Mer, BM, 142. Le Bruxelles, KBR, 10212 est vraisemblablement une commande plus modeste, l'ouvrage ne comprend que cinq miniatures et deux initiales historiées. Les illustrations sont de petites tailles, l'écriture est simple, sans fio-

⁹⁹ EDBURY Peter, FOLDA Jaroslav, *art. cit.*

riture¹⁰⁰. Le BnF, fr. 20125, manuscrit de l'*Histoire universelle* réalisé à Acre a été enluminé au printemps 1287. Les illustrations s'inspirent du Maître des Hospitaliers mais sont moins gracieuses, les proportions plus hésitantes. Quelques très belles initiales équilibrent l'entreprise. Des blasons viennent rendre hommage à la maison royale française et à la dynastie des Lusignan¹⁰¹.

D'autres cas de cet acabit peuvent donc être envisagés, ce qui rationaliserait ces listes qui nous semblent trop amples et singulières pour le travail d'un seul homme. C'est pour cela que nous ne prendrons pas en considération tous les manuscrits de ces listes comme témoin de comparaison, mais nous nous concentrerons sur ceux qui semblent communément admis.

Il existe un autre facteur qui nous pousse à restreindre notre éventail de comparaison. En effet, si nous voulons arriver à comparer les illustrations de ces travaux avec le BnF, fr. 750 pour essayer de dégager un style, celui du Maître, il faut être certain d'avoir un matériel homogène, autrement dit, que l'illustration ait été réalisée par un artiste unique. Nous éliminerons donc ici également tous les manuscrits qui ont été l'objet d'un travail collaboratif. Nous éliminons ici également, les manuscrits dont l'accès nous a été limité.

Manuscrits retenus

Période parisienne

Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds latins 5334 : Paris, recueil de textes latins dont la *Vita Sancti Martini* ou *Libellus de Saint Martin*, 1280.

Reims, Bibliothèque municipale, 697 : France (Paris), *Liber decretales Gregorii IX* par Raymond de Peñafort, commentaires de Bernard de Parme, en latin, 1290-1299.

Période levantine

Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelle acquisition française 1404 : Acre, bible et traduction en ancien français, commande de Maître Richard et Frère Othon pour l'ordre du Temple, 1280.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ EDBURY Peter, FOLDA Jaroslav, *art. cit.*

Chantilly, Musée Condé, 0433 (590) : Acre, *De Inventione et Rhetorica ad Herennium* traduits en ancien français par Jean d'Antioche, commande de Guillaume de Saint-Etienne pour l'ordre de l'Hôpital, 1282.

Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, 142 : Acre, *Histoire d'Outremer* de Guillaume de Tyr, printemps 1287.

DEUXIEME PARTIE : UN TEXTE, UN MANUSCRIT

Cette partie présente l'état des recherches consacrées à la tradition manuscrite du Tristan en prose mais s'attaque aussi à la description matérielle et linguistique d'un manuscrit particulier : Le Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 750.

Chapitre 1 : Le *Tristan en prose*

1) *Études et tradition*

Le *Roman de Tristan en prose* est une longue narration en prose française, avec quelques passages versifiés, datant de la première moitié du XIII^e siècle (1230-1235 et 1250). Ce texte à la forme pseudo-historiographique relate la vie et les aventures du chevalier éponyme¹⁰². Cependant, parler « du » texte du *Tristan* ne convient que partiellement. Nous sommes face à un texte médiéval qui a subi, au même titre que toute la production de l'époque, tous les phénomènes de mouvance¹⁰³ et de variance¹⁰⁴ qui façonnent le paysage culturel de l'époque. Il s'agit aussi d'un texte dont nous connaissons différents états de rédaction qui sont associés à différentes versions. Par *version* nous entendons ici des états de rédaction du texte qui suivront des lignes de vie indépendantes et qui auront des traditions manuscrites distinctes. Les scientifiques ont d'ailleurs consacré à partir de la fin du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui de nombreuses études philologiques dont l'objectif était de déterminer les niveaux de parenté entre ces versions¹⁰⁵.

¹⁰² CIGNI Fabrizio, « Per un riesame della tradizione del *Tristan in prosa*, con nuove osservazioni sul ms. Paris, BnF, fr. 756-757 », in *Culture, Livello di Cultura e Ambienti nel Medioevo occidentale : atti del IX convegno della Società di Filologia romanza, Bologna 5-8 ottobre 2009*, Aprilia Latina : Aracne, 2012, pp. 247-278.

¹⁰³ ZUMTHOR Paul, *Essai de Poétique médiévale*, Paris : Les Éditions du Seuil, 1972.

¹⁰⁴ CERQUILIGNI Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la Philologie*, Paris : Les Éditions du Seuil, coll. « Des Travaux », 1989.

¹⁰⁵ *La tradition manuscrite du Tristan en prose, Bilan et perspectives*, dir. CARNE Damien de, FERLAMPIN-ACHER Christine, Paris : Classiques Garnier, 2021.

Par rapport à ses versions versifiées, la prose se permet d'ajouter un long préambule sur les ancêtres du héros. Elle tolère, cependant, des insertions fréquentes d'intermèdes lyriques et épistolaires, qui seront des endroits propices aux louanges des talents du chevalier Tristan. Dans cette version de la légende, de nombreux phénomènes d'entrelacement et d'inter-citation lient cette histoire à celle d'autres cycles chevaleresques¹⁰⁶.

La réflexion sur la transmission de ce texte à travers le temps commence avec J. Brakelmann. Son travail¹⁰⁷, publié inachevé et posthume, propose un premier classement des manuscrits parisiens du *Tristan* en sept versions différentes. Il note aussi quelques observations intéressantes : les sections en vers ont été composées en premier et les poèmes perdus de Chrétien de Troyes sur cette matière sont à la base des futures réélaborations en prose. Il place les manuscrits BnF, fr. 750 mais aussi Bibliothèque nationale de France, fonds français 12599¹⁰⁸ dans la version qu'il qualifie « B » et qui correspond à la première rédaction attribuée à Hélie de Boron¹⁰⁹. Dès lors, les relations entre BnF, fr. 750 et BnF, fr. 12599 ne seront plus mises en doute, au contraire la critique postérieure ne cessera de les réaffirmer.

E. Løseth fut le premier à distinguer deux versions principales du texte. La première version, dite « brève » et qu'il pense la meilleure, correspond au premier tiers du texte. Cette version est de moins large diffusion et remonte à un état ancien du texte que E. Løseth situe aux alentours de la première moitié du XIII^e siècle (1230-1235). Cette version ne lui semble pourtant pas être l'original, ou même l'archétype, de la tradition pour autant¹¹⁰. L'autre version, tardive et dite « commune et seconde », s'étale et enchaîne les épisodes chevaleresques. E. Løseth indique que les 184 premiers paragraphes sont identiques aux deux versions¹¹¹. Il range par ailleurs le manuscrit BnF, fr. 750 ainsi que le BnF, fr. 12599 parmi les manuscrits de version « cyclique et commune », bien qu'ils n'aient pas l'épisode de Darnantes qui est

¹⁰⁶ CIGNI Fabrizio, *op. cit.*, pp. 247-250.

¹⁰⁷ BRAKELMANN Julius, « Untersuchungen über den altfranzösischen Prosaroman von Tristan und Isolde », in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, n°18, 1886.

¹⁰⁸ Dès à présent et pour le reste de ce travail, nous simplifierons la cote de ce manuscrit en BnF, fr. 12599.

¹⁰⁹ BRAKELMANN Julius, *op. cit.*, pp. 81-94.

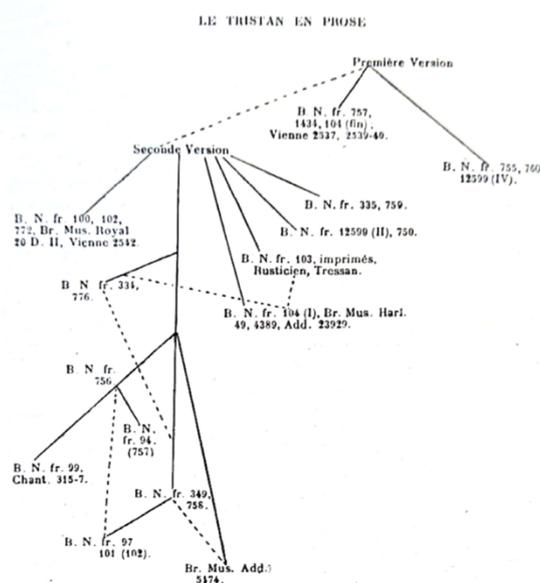
¹¹⁰ *Le Roman de Tristan en prose (version du manuscrit fr. 757 de la Bibliothèque nationale de Paris)*, Tome 1, éd. BLANCHARD Joël et QUEREUIL Michel, dir. MENARD Philippe et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, Paris : Honoré Champion et Genève : Éditions Slatkine, 1997, p. 7.

¹¹¹ Ibid.

pourtant typique de cette version. Ces deux continuent à la place par les aventures du chevalier Brunor.

E. Vinaver proposera un des premiers *stemmata* pour cette tradition manuscrite fournie. Son travail permet aussi à l'époque de revaloriser ce texte auprès de la communauté scientifique :

Il [*Le roman de Tristan*] constitue, dans l'histoire de la légende de Tristan une étape peu attrayante et il est sans aucun doute, indigne de sa source et de son titre. [...] ce n'est pas pour ses qualités, mais pour ses défauts qu'il devrait être lu et étudié, car ils tiennent tous à des causes profondes : ils ne procèdent pas d'un manque de talent littéraire de l'auteur ; ils reflètent les idées et les goûts de l'époque où parurent toutes les versions en prose des romans arthuriens, versions qui nous rebutent, mais qui n'en ont pas moins occupé une place honorable dans la littérature du bas moyen âge¹¹².



Stemma codicum d'E. Vinaver (1925)

E. Vinaver reprend la distinction opérée par E. Løseth entre version première et seconde et propose un double *stemma* avec des branches distinctes pour les deux versions mais dont l'archétype semblerait hypothétiquement commun. Comme nous pouvions nous y attendre à cette heure, ce *stemma* n'est plus valable aujourd'hui. Ce premier arbre néanmoins, démontre

¹¹² VINAVER Eugène, *Études sur le « Tristan » en prose, les sources, les manuscrits, bibliographie critique*, Paris : Honoré Champion, 1925, p. 1.

que la complexité d'un tel texte polymorphe impose des essais-erreurs. Lui-même déjà à l'époque le considérait comme perfectible¹¹³.

La théorie de E. Løseth a eu un large succès et a été prolongée par d'autres. R. Curtis, par exemple, théorise qu'un certain Luce de Gat a écrit la première version plus courte et ancienne (plus ou moins 130 feuillets) et laissée inachevée. Cela, elle le justifie par le manque d'épilogue de Luce de Gat. Elle attribue *a contrario* la seconde version à un autre auteur. Luce de Gat rédige son texte au début du XIII^e siècle. Celui-ci suit globalement le déroulé classique de la légende primitive et sa version s'arrête aux noces de Tristan et d'Iseut aux Blanches Mains¹¹⁴. La seconde version date de la fin du XIII^e siècle et est attribuée à Hélie de Boron. Sa version prolonge l'histoire de Tristan par des épisodes épiques. Cette seconde version installe le personnage de Tristan dans un univers pleinement arthurien, le roman d'amour devient ainsi une longue suite de quêtes qui peinent à maintenir leur cohérence. De larges interpolations sont caractéristiques de cette version, tout comme son caractère cyclique¹¹⁵. Cette cyclicité, nous la retrouvons déjà dans son aîné, le *Lancelot-Graal*, avec qui le *Tristan* a été amplement comparé¹¹⁶. Pour accompagner sa distinction auctoriale, R. Curtis propose un nouveau *stemma codicum* de la tradition tristanienne. Elle l'élabore à partir d'une série de fautes communes et de relevés statistiques quentiniens¹¹⁷.

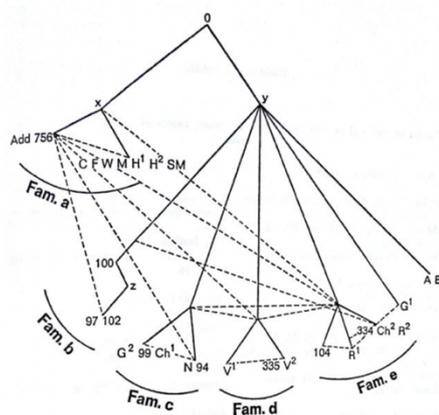
¹¹³ WINAND Véronique, *Dynamiques d'intercyclicité dans quelques sommes arthuriennes en moyen-français. Un nouvel essai de stemmatologie arthurienne*, dir. SCHOYSMAN Anne et MORATO Nicola, thèse soutenue à Università di Siena le 28 février 2020, p.35.

¹¹⁴ CURTIS Renée L, « Les deux versions du Tristan en prose : examen de la théorie de Løseth », in *Romania*, n°335, 1963, pp. 390-398.

¹¹⁵ CIGNI Fabrizio, *art. cit.*, pp. 247-278.

¹¹⁶ CARNE Damien de, *Sur l'organisation du Tristan en prose*, Paris : Honoré Champion, 2010, pp. 7-27.

¹¹⁷ CURTIS Renée L, *art. cit.*, pp. 390-398 et CURTIS Renée L, « Pour une édition définitive du "Tristan en prose" », in *Cahiers de civilisation médiévale*, 24^e année, n°94, Avril-juin 1981, pp. 91-99 et WINAND Véronique, *op. cit.*, p. 37.



Stemma codicum d'R. Curtis (1963-1985)

Elle se charge ensuite de proposer une édition critique du texte¹¹⁸. Malgré les critiques que nous pouvons lui conférer aujourd'hui, elle met en lumière de nombreux regroupements entre des manuscrits qui sont toujours valables aujourd'hui. Dans son édition, elle a été particulièrement attentive aux passages proches des versions versifiées antérieures puisqu'avec celle-ci, elle ambitionnait remonter aux origines du texte. Son travail critique se base sur un manuscrit de référence : le manuscrit Carpentras¹¹⁹. R. Curtis disqualifie directement le manuscrit BnF, fr. 750 car elle le juge trop divergent et lacunaire et parce qu'il introduit certains nouveaux motifs qui le rendent non-éligible : des nouveaux personnages inconnus apparaissent, le récit allonge les aventures de Brunor (cet aspect pourrait tout aussi bien en réalité être un critère en sa faveur¹²⁰) et il omet l'épisode de Tristan dans la forêt de Darnantes¹²¹. R. Curtis expose, elle aussi, les liens qui unissent BnF, fr. 12599 et BnF, fr. 750 en exploitant les quelques lettres échangées entre Lancelot et Tristan. Ces lettres servaient de pendants aux lettres échangées entre la reine Guenièvre et Iseut qui sont plus largement attestées dans la tradition manuscrite. La plupart des manuscrits citent ces lettres sans en rendre le texte, seuls trois manuscrits nous en donneront le contenu : le manuscrit Carpentras, BnF, fr. 12599 et BnF, fr. 750¹²².

¹¹⁸ *Le Roman de Tristan en prose*, tome I, éd. CURTIS Renée L, Munich : Max Hueber, 1963.

¹¹⁹ Carpentras, Bibliothèque et Musée de L'Inguimbertaine, 404.

URL : <https://portail.bibliissima.fr/ark:/43093/mdata30075a3e19d29b36a1d2aa2f7b972a33404af8b2>

¹²⁰ CARNE Damien de, « Prolégomènes à une édition des aventures de Brunor d'après les Mss BnF fr. 750 et 12599 », in *La tradition manuscrite du Tristan en prose, Bilan et perspectives*, dir. CARNE Damien de, FERLAMPIN-ACHER Christine, Paris : Classiques Garnier, 2021, pp. 133-155.

¹²¹ Le manuscrit BnF fr. 750 ne commence qu'à la moitié de son second volume édité (§569).

¹²² CARNE Damien de, *art. cit.*, pp. 133-155.

R. Curtis, par fidélité envers le manuscrit Carpentras, et non sans une pointe de mauvaise foi, amoindrit dans une polémique académique les propos d'E. Baumgartner qui proposait, elle, le manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 335 comme potentiel témoin de base. Les qualités de ce manuscrit avaient pourtant déjà été démontrées par E. Løseth¹²³. D. de Carné a récemment prouvé que le manuscrit Carpentras, aussi intéressant soit-il, n'est pas justifiable comme manuscrit de référence pour l'édition de l'entièreté de cet ample texte, au-delà même de son aspect parcellaire en début et fin. Les BnF, fr. 750 et 12599 permettent en bien des endroits de le compléter¹²⁴.

Le succès de la thèse d'E. Baumgartner soutenue en 1973¹²⁵, a rapidement dissipé les doutes et c'est d'après ses résultats que P. Ménard et son équipe proposeront la seconde édition critique du *Tristan en prose*¹²⁶. Premièrement, E. Baumgartner démontre que la distinction entre première et seconde version chez E. Løseth (nommées respectivement V.I et V.II/Vulgate chez E. Baumgartner) est à revoir. Il s'agit aussi bien pour l'une que pour l'autre de versions tardives et que donc la primauté chronologique de l'une sur l'autre n'est plus aussi évidente. Elle poursuit son exposé avec les configurations-mêmes de V.II. E. Baumgartner arrive au final à un système non plus de deux mais bien de quatre versions, dont la troisième (V.III) et quatrième (V.IV) seraient issues de la Vulgate¹²⁷. V.III se caractérise par l'ajout, au fil de l'histoire, de quelques passages d'un autre cycle : le *Lancelot-Graal*. Nous retrouvons des citations de l'*Agravain* et de la *Queste* notamment¹²⁸. Quant à V.IV, elle reprend la structure de V.III en extrapolant quelques épisodes¹²⁹.

Le travail d'E. Baumgartner a aussi permis de classer des versions dites « spéciales » du texte, comme celle que nous retrouvons dans BnF, fr. 12599. Ce manuscrit comporte des passages

¹²³ CIGNI Fabrizio, *art. cit.*, pp. 247-278.

¹²⁴ CARNE Damien de, *art. cit.*, pp. 133-155.

¹²⁵ BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le « Tristan en prose », Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, thèse soutenue à Paris III-Sorbonne nouvelle le 15 juin 1973, Genève : Droz, 1975.

¹²⁶ Bien qu'eux-mêmes insistent sur l'aspect non-critique de leur travail.

¹²⁷ CARNE Damien de, *art. cit.*, pp. 133-155.

¹²⁸ CIGNI Fabrizio, *art. cit.*, pp. 247-278.

¹²⁹ *La tradition manuscrite du Tristan en prose, Bilan et perspectives, op. cit.*, pp. 10-34.

uniques, ou presque, comme par exemple la *Folie Lancelot*¹³⁰. C'était aussi l'occasion de re-fondre les catégories de la Post-Vulgate de F. Bogdanow sur celle de la Vulgate, ce qui permit d'assurer au final que V.I n'est bel et bien pas à la source du texte en prose.

Selon F. Cigni, les omissions de V.I ne sont pas marques de pureté antérieure par rapport à V.II mais bien marques d'un remaniement du texte *a posteriori*¹³¹. Il s'agissait à l'époque de proposer une version nettoyée du texte plus rapide à lire. Cette version a été élaborée dans les régions italiennes et ensuite diffusée en France. À la fin du XIII^e siècle, le texte s'étend jusqu'au nord-ouest de l'Italie ainsi qu'au sud de la vallée du Pô. C'est alors une nouvelle tradition manuscrite qui s'engage sur les territoires de la péninsule à partir de cette version. Via l'Italie, le texte réussit à toucher l'Espagne. Bientôt seront disponibles des versions catalanes, castillanes et galiciennes du *Tristan en prose* nettoyé¹³².

La répartition en quatre versions d' E. Baumgartner, depuis lors, a été remise en cause. En effet, la critique actuelle a démontré qu'il existait aussi des sous-versions ou versions mineures du texte que nous ne devrions pas considérer comme de nouvelles versions indépendantes. Il s'agit seulement de textes pour lesquels l'étape d'interpolation n'est pas arrivée à son terme lorsqu'ils ont été copiés. D'aucuns diront que V.I n'a jamais existé en tant que version à part entière en dehors du manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 757. Cette version n'existe qu'à partir de réécritures faites en Italie, là où elle rencontre le plus clair de son succès¹³³. F. Cigni propose de ne pas la nommer V.I mais *famille Gênes-Pisan*¹³⁴.

L'édition menée sous la direction de P. Ménard et publiée par Droz¹³⁵ donne enfin une idée concrète de ce que pouvait être la densité textuelle du *Tristan*. Bien que partielle et largement

¹³⁰ *La Folie Lancelot, A hitherto unidentified portion of the Suite du Merlin contained in MSS B.N. fr. 112 et 12599*, éd. BOGDANOW Fanni, Tübingen : Niemeyer, 1965.

¹³¹ CIGNI Fabrizio, *art. cit.*, pp. 247-278.

¹³² *Ibid.*

¹³³ TAGLIANI Roberto, « Tristan et l'idéal chevaleresque en Italie à la fin du Moyen Âge », in *La matière arthurienne tardive en Europe 1270-1530*, dir. FERLAMPIN-ACHER Christine, Rennes : SAIC Éditions, coll. « PUR », 2020, p. 485-500.

¹³⁴ CIGNI Fabrizio, *art. cit.*, pp. 247-278.

¹³⁵ *Le Roman de Tristan en prose, op. cit.*

orientée, l'analyse et la traduction offrent une vision globale et fixent une image cohérente de la tradition. Cette large entreprise suscite également un regain d'intérêt critique envers ce texte¹³⁶. Le texte retient encore aujourd'hui l'attention et est sans cesse réexaminé. V. Winand nous offrait par exemple, dans sa thèse de 2020, un nouveau *stemma* de cette ample tradition sur base d'une démarche mixte entre philologie et narratologie¹³⁷.

Aujourd'hui, le texte semble, aux yeux de tous, mieux intégrer le canon des textes arthuriens. De nombreuses études s'attèlent à présent à recenser les motifs partagés avec d'autres cycles. Les comparaisons avec le *Lancelot-Graal* sont évidentes mais nous connaissons également quelques travaux menés sur la cyclicité du texte se basant sur les *Prophéties de Merlin*¹³⁸ ou encore sur le cycle de *Guiron le Courtois*¹³⁹. Les chercheurs s'attaquent aussi à présent à quelques morceaux précis du texte, essayant ainsi de replacer l'un ou l'autre fragment au sein de cette tradition parfois obsucre dans ses relations, nous pensons par exemple au travail de D. de Carné consacré au fragment de Salzbourg¹⁴⁰. Ce texte, malgré l'immensité de sa dissonance interne, ne peut toujours que continuer de nous instruire sur les dynamiques de rédaction et de création fictionnelle au XIII^e siècle et après.

2) *Le Tristan en Italie*

L'histoire du chevalier Tristan et de sa belle Iseut a fasciné l'Italie entière à partir de sa découverte. Il est le chevalier le plus apprécié d'Italie bien avant Lancelot ou Galaad. Son texte, plus composite, permettrait un haut niveau de souplesse et des potentiels réaménagements possibles en recueils. Après quelques modifications formelles des poètes italiens du XV^e siècle, l'œuvre devient compréhensible pour ce public méditerranéen¹⁴¹.

¹³⁶ *La tradition manuscrite du Tristan en prose, Bilan et perspectives, op. cit.*, pp. 10-34.

¹³⁷ WINAND Véronique, *op. cit.*

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ MORATO Nicola, « Tristan et Giron dans le tourbillon cyclique. Écarts et contacts entre récits et traditions textuelles », in *La tradition manuscrite du Tristan en prose, Bilan et perspectives*, dir. CARNE Damien de, FERLAMPIN-ACHER Christine, Paris : Classiques Garnier, 2021, pp. 181-210.

¹⁴⁰ CARNE Damien de, « Le fragment de Salzbourg du *Tristan en prose*, avec des remarques sur la tradition manuscrite du roman » in *Zeitschrift für romanische Philologie*, Berlin : De Gruyter, 2017.

¹⁴¹ TAGLIANI Roberto, *art. cit.*, pp. 485-500.

Son histoire, principalement dans sa version V.I (*Tristan en prose*, première rédaction¹⁴²), sera abondamment copiée dans les scriptoria de la vallée du Pô, en Vénétie et à Naples¹⁴³. Les manuscrits ne pénétreront pas tous, cependant, l'Italie de la même manière. Un premier temps, celui de la transcription de manuscrits complets, verra les scribes copier la légende pour former de gros ouvrages pesants, des sommes tristaniennes qui se veulent exhaustives. Ensuite, à partir de la seconde moitié du XIII^e siècle, les copistes italiens vont opérer un travail de *selectio* à travers la lourde matière. En Italie, nous avons souvent la juxtaposition de trois sections non-contigües de l'histoire qui sont : les enfances de Tristan, le séjour de Tristan et Iseut à Logres suivi du tournoi de Leverpez et pour finir les derniers rebondissements et la mort les amants¹⁴⁴.

Naîtra parallèlement à ça un courant de traduction du texte français. À la fin du XIII^e siècle l'histoire de Tristan est ainsi disponible en italien. Elle se répand encore plus vite à travers les cours italiennes et les milieux bourgeois¹⁴⁵. Ces traductions sont intéressantes du point de vue linguistique car elles offrent la possibilité matérielle de constater les points de contacts entre les *scriptae* toscanes, de la vallée du Pô et de la Vénétie, très friandes toutes trois de l'histoire des amants de Cornouailles. Ces versions fourniront aussi de nombreux sujets aux peintres italiens du *Trecento*¹⁴⁶.

Le XV^e siècle ne se désintéresse pas de l'histoire mais la matière semble trop archaïque dans sa forme : est lancé un mouvement de réécriture de la trame en *Cantari in ottava rima*. Ces poèmes séduisent beaucoup et conquièrent un nouveau public : la classe bourgeoise et marchande des villes qui lisait mal de français et pour qui une version ajournée était nécessaire. Le texte est très célèbre aussi dans les communes notariales¹⁴⁷. L'histoire est simplifiée, ne sont conservées que les sections traitant de la jeunesse et des premiers exploits du héros.

¹⁴² LØSETH Eilert, *Le roman en prose de Tristan, Le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise, Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, New York : Burt Franklin, 1891 et BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le « Tristan en prose »*, *Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, thèse soutenue à Paris III-Sorbonne nouvelle le 15 juin 1973, Genève : Droz, 1975.

¹⁴³ CIGNI Fabrizio, *art. cit.*, pp. 247-278.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ CIGNI Fabrizio, *art. cit.*, pp. 187-217.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ TAGLIANI Roberto, *art. cit.*, pp. 485-500.

Quelques copies tardives font aussi état du séjour de Tristan et Iseut à la Joyeuse Garde et le retour de Tristan en Cornouailles.

On peut dire que la réadaptation du personnage de Tristan représente un *nœud* [...] de la culture et de la littérature du Moyen Âge italien. La matière tristanienne, née dans l'oralité des brumes celtiques, passée en France d'oïl (et en Allemagne), après avoir pris la forme du vers dans les romans du XII^e siècle et de la prose dans ceux du siècle suivant, s'est déplacée de France en Europe, et notamment en Italie et en Espagne, où elle est revenue à la forme du vers, narratif et populaire, de l'*ottava rima* des *Cantari* en Italie et des *Romances* en Espagne. Elle illustre alors une *continuité* qui réécrit à chaque passage l'*altérité* chronologique, idéologique, linguistique, culturelle, se modifiant pour son public qui, à son tour, change avec le temps¹⁴⁸.

Des sections inédites rejoignent à ce moment-là le fil de l'histoire : par exemple, le passage où Lancelot pousse les chevaliers d'Arthur à venger Tristan du roi Marc. Cette vengeance relance les considérations cycliques de l'œuvre et rend Tristan immortel aux yeux des contemporains¹⁴⁹. Tristan n'est plus l'idéal chevalier amoureux mais devient un modèle éthique et exemplaire pour la classe seigneuriale. Les remanieurs insistent sur la dimension amoureuse de l'histoire et du personnage en laissant les périples chevaleresques aux siècles antérieurs. Un nouveau cycle d'illustrations voit également le jour, elles se veulent plus didactiques et pédagogiques. Tristan y est représenté comme le chevalier glorieux et conquérant. L'insistance sur l'exemplarité du héros et ce nouveau programme d'illustrations didactiques se combinant, proposent un Tristan neuf, distrayant mais éducatif¹⁵⁰.

Alors qu'en France on reproche le caractère composite de cette œuvre, c'est ce même caractère composite qui plaît aux Italiens. Les accumulations permettent d'asseoir sans réserve la supériorité du personnage de Tristan comme personnage paroxystique des valeurs chevaleresques et morales de la noblesse et haute bourgeoisie de l'époque. Se crée un nouveau mouvement littéraire, entre *fabula* et œuvre pseudo-biographique, qui vise à donner une nouvelle identité aux personnages de ce récit pour rencontrer les intérêts et désirs du lectorat. Tristan

¹⁴⁸ TAGLIANI Roberto, *art. cit.*, p. 494.

¹⁴⁹ CARDINI Franco, « Concetto di cavalleria e ideali cavaleschi nei romanzi e nei cantari fiorentini », in *L'acciar de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secc. XII-XV)*, Florence : Le Lettere, 1997, pp. 98-90.

¹⁵⁰ Ibid.

quitte le monde atemporel et mythique de la cour d'Arthur¹⁵¹ pour devenir le modèle de la société contemporaine italienne. Cependant et comme le rappelle R. Tagliani, Tristan n'est pas adapté à la société marchande, cet anachronisme fait de lui un personnage nostalgique¹⁵². Le *Tristan en prose*, et toutes ses réélaborations italiennes, sont utilisés comme code moral et encyclopédique des pratiques chevaleresques du passé. Le fort engouement à travers la péninsule a transformé ce texte, à la fin du Moyen Âge, en œuvre ontologique¹⁵³.

¹⁵¹ Nous y reviendrons (voir : *Rôle de l'illustration dans le manuscrit médiéval*).

¹⁵² TAGLIANI Roberto, *art. cit.*, pp. 485-500.

¹⁵³ Ibid.

Chapitre 2 : Description codicologique du manuscrit

BnF, fr. 750

1) *Description matérielle*

Contenu¹⁵⁴ : *Tristan en prose*. Deuxième rédaction du texte, première partie, incomplet début et fin, texte en ancien français avec traits italiens¹⁵⁵.

Folios 1r-298v : *Les aventures de Tristan en Irlande, en Bretagne et dans le Morrois*, version dite « commune ».

Le premier épisode : Lancelot apprend les coutumes du Chastel Felon¹⁵⁶.

Folios 299r-316v : *Les aventures de Tristan et Marc à Logres et leur réconciliation*, version dite « Vulgate ».

Le dernier épisode : Combat entre Tristan et Lancelot au Perron Merlin¹⁵⁷.

Étendue : §§59-203 selon E. Løseth¹⁵⁸.

§§59-183 : *Les aventures de Tristan en Irlande, en Bretagne et dans le Morrois*, version dite « commune » dont §§71-78 : *Les Aventures du chevalier Brunor*.

§§184-203 : *Les aventures de Tristan et Marc à Logres et leur réconciliation*, version dite « Vulgate ».

Nombre de folios : 316 folios + 1 inter-folio vierge aux extrémités.

¹⁵⁴ Nous nous inspirons de la présentation des manuscrits dans : CARERI Maria, FERY-HUE Françoise, GASPARRI Françoise, HASENOHR Geneviève, LABORY Gillette, LEFEVRE Sylvie, LEURQUIN Anne-Françoise et RUBY Christine, *Album de manuscrits français du XIII^e siècle, Mise en page et mise en texte*, Rome : Vilella, coll. « Fuori collana », 2001.

¹⁵⁵ *Medieval Francophone Literary Culture Outside France*, dir. GAUNT Simon, BURGWINCKLE Bill, GILBERT Jane, VETCH Paul, TUPMAN Charlotte, SCHOENAERS Dirk, MORATO Nicola, GRANGE Huw, MURRAY David, JAKEMAN Neil, FERRARO Ginestra, 2014. URL : <https://medievalfrancophone.ac.uk>
Manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 750.

URL : <https://medievalfrancophone.ac.uk/browse/mss/399/manuscript.html>

¹⁵⁶ CARNE Damien de, *art. cit.*, pp. 133-155.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ LØSETH Eilert, *op. cit.*, p. XIII.

Date : Colophon daté de 1278, « Anno domini MCC septuagesimo octavo scripsit Petrus de Tiergevilla istud Romanum. Benedictum sit nomen Domini¹⁵⁹ ».

Histoire : Origine débattue entre Terre sainte et Italie. A appartenu à la Bibliothèque Royale de France sous Charles IX. Dix-huitième siècle : erreur de remanieurs du catalogue, manuscrit accompagné d'un « 62 » (cote Hurault). Aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de France (Paris).

Couverture : Reliure veau fauve sur ais de bois aux armes de France et aux chiffres de Charles IX, trace de boulons et fermoirs¹⁶⁰.

Dimensions et mise en page : 320-340 millimètres sur 230 millimètres, espace réglé de 240 sur 146 millimètres, entrecolonne de 18 millimètres, 2 colonnes de texte justifié, 50 lignes par colonne. Réglure légèrement visible tracée à la mine de plomb, pas d'écriture en première ligne.

Marges : Marge de gouttière : 50,4 mm ; marge de couture : 28,8 mm ; marge de tête : 24 mm rognée sur l'ensemble du manuscrit ; marge de queue : 74,4 mm (mesures prises sur le feuillet 43r).

Passages en vers : copiés avec un script légèrement plus grand que la prose, après chaque vert une ligne est laissée vide (exemple folio 169r).

Formule codicologique : 26 cahiers réguliers de sexternions, 1-26⁶ + 1 bifeuillet.

Copiste : Se nomme dans le colophon, Pierre de Tiergeville.

Gloses modernes : Annotation « 7172 » pour Regius 7172, ancienne cote du manuscrit (au folio 1r) ; estampilles de la Bibliothèque Royale (exemples au folios 1r et 316v), une main moderne : « la suite ms 12599, fo. 488 » (au folio 316v) ; cote Hurault (62) (au folio 1r) attribuée à tort suite à un mauvais remaniement du catalogue.

¹⁵⁹ Nous traduisons : « En l'an de grâce 1200, la soixante-dix-huitième année, Pierre de Tiergeville écrit ce roman. Béni soit le nom du Seigneur. »

¹⁶⁰ AVRIL François, GOUSSET Thérèse, RABEL Claudia, *op. cit.*

État de conservation : Manuscrit globalement bien conservé, écriture toujours lisible sur l'ensemble du manuscrit. Encre partiellement grattée mais toujours lisible (folio 1 : le plus difficilement lisible et le plus endommagé). Encre (bleue et rouge des lettrines) peut avoir transféré sur les contre-pages (exemple folios 17v et 18r, 145v et 146r). Parchemin de moyenne qualité, jauni¹⁶¹ : quelques trous, déchirures et tâches mais externes à l'espace d'écriture. Filigranes rognés en marge de tête (exemple folio 21v et 42v). Feuillet 36 : la marge extérieure (de gouttière) a été rognée sur toute la longueur sans endommager l'espace d'écriture. Initiales historiées : problème d'apport d'eau ponctuel et ensuite spongé, centré sur l'illustration, étalement de la couleur et effet aquarelle brunâtre (phénomène récurrent : ff. 1r, 2r, 2v, 3v, 5v, 14v, 21v, 42v, 64r, 93v, 109r, 119r, 148v, 150r, 158r, 164r, 173r, 173v, 178v, 191r, 202v, 205v, 208v, 228v, 229v, 234v, 254v, 255r, 255v, 260v, 264v, 265r, 267v, 268r, 272v, 274r, 280v, 287r, 291r, 296v, 300r, 303v, 304v, 306v, 309v) : probablement dû à une manipulation moderne intentionnelle (hypothèse : initiales frottées avec un tissu humide dans un but de faire briller les initiales historiées). Manuscrit qui ne comporte pas *a contrario* de trace d'humidité diffuse.

Décorations : Travail attribué de manière incertaine à l'œuvre du Maître des Hospitaliers (effectivement, si le manuscrit est levantin il a inmanquablement dû passer par les mains du Maître ou d'un de ses collaborateurs, puisqu'il était chef de l'atelier Sainte-Croix à Acre, unique scriptorium de la ville en activité depuis 1191). Manuscrit qui ne comporte pas de miniature : la décoration consiste en l'effort d'embellissement des initiales. Lettrines : introduisent chaque nouveau paragraphe. Tailles variables, entre trois et quatorze unités de réglure, s'il y a haste ou hampe : allongement sous forme de filigranes avec antennes et œufs de grenouilles le long des marges ou dans l'entrecolonne. Introduisent la majorité des paragraphes du texte, plusieurs par page. Couleur : alternance entre une lettre bleue filigranée de rouge et une lettre rouge filigranée de bleu. Initiales ornées ou enluminées : hauteur de trois ou quatre unités de réglure. Comprises dans un cadre ou circonscrites dans un cercle. Couleur : alternance bleu et rouge, fins traits de blanc et d'or (pour les enluminées). Sont prolongées le long des marges de l'espace d'écriture (exemple folio 17v). Soixante-huit initiales historiées, enluminées et encadrées : taille constante de treize unités de réglure. Numérotées en chiffres romains dans la marge jusqu'au feuillet 42v (la première, folio 1r, est nu-

¹⁶¹ AVRIL François, GOUSSET Thérèse, RABEL Claudia, *op. cit.*

mérotée XXIX). Sont peintes sur fond rouge ou doré. Technique : feuilles d'or posées sur bolus pour le fond, lettre de couleur rouge violacé ou bleu (lettres peintes en demi-tons), peinture gouachée posée sur plusieurs couches, usage des couleurs franc. Champ interne divisé en deux ou trois registres horizontaux correspondant à différentes scènes. Sont encadrées : si la lettre a une haste ou une hampe, l'encadrement se prolonge dans les marges, au-delà de l'espace d'écriture. Illustrent des scènes du récit. Une seule par page, ne se retrouvent pas sur toutes les pages. Développements à motifs végétaux, palmettes et dragons, avec antennes et feuillages. Enluminures de facture italienne. Aucune rubrique n'accompagne l'illustration. Emplacements laissés libres : en fin de chapitre, l'espace restant a été jugé trop petit pour une initiale encadrée. Initiale reportée à la page suivante, et entame la colonne suivante de texte (exemple folio 21r et 21v). Décoration filigranée faite par le copiste au crayon d'inspiration française (arabesques et fleurs) clôture la justification¹⁶². Tranche du manuscrit jaspée en doré.

Notes paléographiques : écriture *rotunda*, *littera textualis* du sud, niveau de réalisation *libraria*. Rondeur des courbes, légers empattements aux hastes très courtes (exemple <t> ou <l>). Hampes n'ont pas d'empatement. Pieds des lettres se terminent droits. Des <m> droits et ronds, pas de box-a mais la partie supérieure est minime. Présence de <d> oncial : haste courte et pratiquement horizontale. Le <h> ne descend pas toujours sous la ligne de pied, trait non régulier (exemple folio 7r). Le <h> bien distinct du : le a une courbe ascendante alors que le <h> est descendant, même s'il ne franchit pas la ligne de pied. Copiste respecte les règles de Meyer. Oscillation entre <r> droit et <r> rond. Le <s> droit demi-oncial et <s> rond en fin de mot. Pas de <v> mais <u> ni de <j> mais <g> (récurrent mais non constant). Tendance à redoubler les consonnes en lettre finale (ex : *travaill*, *conseill*). Abréviations : des signes tironiens, abréviation par lettres suscrites, abréviation pour des nominalisations.

Ponctuation : usage de ponctuation (le point) à l'intérieur des paragraphes, une petite majuscule suit toujours le point¹⁶³.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ DEROLEZ Albert, *op. cit.*, pp. 1-120.

Segmentation : les mots sont séparés, proclitiques compris (mais non constant).

Chapitre 3 : Étude du texte

1) *Transcription*

Transcription interprétative du §62 selon l'*Analyse* de Løseth¹⁶⁴ : les critères suivent les *Conseils* de l'École nationale des Chartes pour la transcription des textes littéraires¹⁶⁵.

[f. 7ra] Après ceste parole, sanz faire autre delai se met *Tristan* a la roche au mielz qu'il puet. *Quant* il est venuz la amont el somet de la roche, il regarde contrevail *et* voit el pié de la roche un chastel molt bel *et* molt riche. Mais sanz faille *Tristan* estoit si tres haut montez que li chastealx, qui assez estoit hauz *et* *granz*, li ressembloit petite chose. Il s'en aperçoit molt bien. Il regarde *et* voit une molt bele plaine qui estoit close de montaignes de toutes parz. Et se aucuns me demandoit quel terre ce estoit, ge diraie que c'est la terre dont nos avons parlé : la terre Nabon le noir. *Quant* il s'est un poi [f. 7rb] reposez, car a merveille estoit traveilliez de la montaigne monter, qui haute estoit oltre mesure, il se comence a devaler au mielx qu'il puet. Et tant fet que a quelque paine que ce soit qu'il s'en retourne a *Yselt* *et* a *Kehedin* qui encor l'atendoient la ou il les avoit laissiez.

Quant il est venuz dusque près d'elx, il li demandent : « Dites *Tristan* : queles noveles nos apportez vos ? – Bones, fet il, la Dieu merci. Or del monter ! Nos troverons de l'autre part, droit el pié de ceste montaigne un chastel ; mes ge ne sai de cui il est. Et si est il molt riches *et* molt bealx, il ne puet estre *que* la ne trovons aucun conseil, se Diex plest, après le grant travail que nos avon eu. » De ces noveles sont il lié a merveilles, car de trover aucun secors après la dolor de la mer avoient il bien mestier. Si s'apareillent del monter. *Tristan*, qui forz estoit *et* legiers, se miet avant, *Yselt* se miet après *et* *Kehedin* après. *Tristan*, qui devant s'en

¹⁶⁴ LØSETH Eilert, *op. cit.*, pp. 48-51.

¹⁶⁵ École nationale des Chartes, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux* : fasc. 1, *Conseils généraux*, dir. GUYOTJEANNIN Olivier et VIELLIARD Françoise, Paris : École nationale des chartes, [2001], 2014 et fasc. 3, *Textes littéraires*, dir. BOURGAIN Pascale et VIEILLARD Françoise, Paris : École nationale des chartes, [2002], 2018. En l'occurrence :

- Développements des abréviations rendus visibles par l'usage de l'italique.
- Modernisation des formes agglomérées par séparation des proclitiques du substantif et par séparation des conjonctions du pronom.
- Modernisation de la ponctuation.
- Corrections de formes agrammaticales rendues visibles par l'usage des crochets.

aloit, tient Ysolt *par* la main toutevoies. Il dit qu'ele ne li eschaper^a pas s'il puet. Et a la verité dire, ele n'eust mie la montaigne montee en .II. jors se ne fust *par* *Tristan* qui la tiroit devant, car ele n'avoit la force ne le pooir de monter sus.

Tristan, qui devant s'en aloit, vet cherchant la voie au mielz qu'il puet. Il meime vet la voie fesant, car voie n'i avoit onques esté. *Yselt* qui foible estoit, sanz force *et* sanz pooir come fame *qui* n'avoit appris a soffrir traivaill ne pene, monte einsint come ele puet. Mes molt se repose soventes foiz. Que vos diroie ? *Grant* chose a ^{l'}afere l'estuet. Il n'est nul *qui* se lest morir tant com il puet son cors sauver si n'est plus fol que autres. Ceste *parole* vos ai ge mis avant por *Yselt*, *qui* estoit foible chose, non avoit appris a soffrir mal ne travaill. Quant ele voit qu'a fere l'estuet, ele s'en efforce, toutesvoies en reposant, car ele est en aventure de morir s'ele remaint illec de nuit. Ele s'efforce tant, petit a petit, o l'aide de *Tristan* *et* de *Kehedin* qu'ele monte a *quelque* [f. 7va] la montaigne. *Et* puis decendent toute jor. Quant il auques avale, il voient tout apertement le chastel devant els que *Tristan* avoit hui veu. « Dela amont mesire *Tristan*, fet *Kehedin*, je cuit que ce soit le chastel dont vos nos feistes hui mencion. — Vos dites voir, ce dit *Tristan*. »

1. *Afaire*] *verbe dont l'emploi est pronominal. Hypothèse de dittographie.*

« En non Dieu, ce dit *Kehedin*, je ne vi onques si bele plaine come ceste est, ce me semble, ne si richement close de toutes parz. Et si a il assez chastiax enmi ceste plaine : il ne puet estre que ci n'ait une riche terre. — Vos dites voir, ce dit *Tristan*. Il me semble qu'ele soit bien pueplee *et* qu'ele soit riche. — Diex vuelle, ce dit *Yselt*. Assez petit nos porra faire la bonté de la terre se nos i trovons gent qui nos vuelle mal faire. — Or ne vos esmaiez, fet *Tristan*. Diex, qui nos a ci amenez, nos conseillera. — Se Diex plest, nos ne troverom male gent en lieu ou nos veignon *et* autre, cel dit *Kehedin*. » Et ce est une chose qui en *grant* seurté met *Yselt*, que ele n'avoit huimés d'autre chose peor fors que aventure ne les eust aportez en terre de felomnesse seignorie. En tel *parole* disant *et* reconfortant els de tant come il poent, s'en vont tant qu'il sont venu au chastel. Et il estoit encore bel jor *et* cler cum entor hore de vespres. *Tristan* qui regarde la *terre* d'une part *et* d'autre dit tout plainement qu'il ne vit onquesmes si bel petit país cum est cestui. Et *Kehedins* s'i acorde bien. Et la ou il s'en aloient toute une prairie le chemin du chastel, il truevent delez le chemin a destre une fontaine, la plus bele *et* la plus clere qu'il eussent veu piece a mes. Devant la fontaine seoit un *chevalier* pensis durement *et* ploroit *et* devant lui estoit une damoisele *et* un escuiers. La damoisele estoit pensive a merveilles *et* li escuiers autresint. *Et* se aucuns me demandoit *qui* estoit le *chevalier*

qui ploroit si durement, ge diroie *que* c'estoit un des boens *chevalier* del monde, *et* estoit apelez Seguradés. Autre [f. 7vb] foiz avons ja *parlé* de lui en nostre livre.

Messire *Tristan*, qui s'en venoit son chemin entre lui *et* sa *compagnie*, *quant* il voit Seguradés, il nel reconoist pas erranment, car *grant* tens avoit ja passé qu'il ne l'avoit veu. Totesvoies reconoist il bien que *chevalier* est *et* volentiers *parleroit* a lui *et* savroit aucunes noveles en quel país *et* en quel contree aventure les a portez. Por ce, se tret il pres de li *et* le salue. *Et* li dist : « Diex, vos salt, sire *chevalier*, *et* *vostre* *compagnie* et vos envoit joie, car il me semble que vos en avez bien mestier au semblant que ge vos voi faire. » Seguradés lieve la teste *quant* il entent la *parole* de *Tristan* *et* le regarde. Mes il nel reconoist mie *et* nepor*quant* i l'avoit ja autrefois veu en Cornoaille. *Et* totesvoies *parmi* le corroz qu'il avoit se drece il encontre lui *et* laisse le plorer *et* dit : « Sire *chevalier*, Diex le face einsit *com* il nos seroit mestier, car nuls n'est si desconfortez qu'il nel puisse reconforter, s'i li pleist. Mes certes il ne me semble pas qu'il peust avenir, car ge ne sai coment confort me viengne. Conforz n'est pas en cest país. En autre lieu s'est *herbergiez que*, ci qui confort voldront trover, si alast el roialme de Logres. En autre lieu ne le trovera. ci ne le quiere il jamais ! Ceste vatee ou nos somes est vatee de lermes *et* de plors. Toz desconforz *et* toz corroz, toute dolor *et* toute mesaise s'i sont *herbergiee*. Et je croi bien que vos meisme le savez mielz de moi, car *par* aventure vos avez plus demoré en ce val que je n'ai. »

Quant *Tristan* entent cest *parole* *et* ceste novele, il est tant durement desconfortez qu'il ne set qu'il doie dire. Totesvoies, por reconforter sa *compagnie* fet il *plus* bel semblant que ses cuers ne li aporte ; si respont a Seguradés et dit : « Sire *chevalier*, ces noveles ne sont pas *com* je voldroie. – Or sachiez, fet Se [f. 8ra]-guradés, qu'encor les troverez peiors que je ne vos di. Mes or me dites, se Diex vos doint bone aventure, qui estes vos ? Quel mescheance vos aporta en cest país ? Bien poez dire *que* mal jor vos ajorna *quant* vos en cest val venistes, car vos serez desormés sers toute *vostre* vie et demorrez en la *merci* Nabon le Noir. » *Et* lors, li comence a conter toutes au telx noveles *cum* li pescheor avoit conté a Lamoratz *que*, puisqu'il estoit entrez el val, il n'en porroit jamés issir a jor de sa vie por nule aventure qui avenist.

Quant *Tristan* entent ceste novele, il baisse la teste si esbahiz qu'il ne set qu'il doie dire, car il voit bien que malement li est avenu a cestui point. Il est honiz tot plainement se Diex ne le secort en aucune maniere. Lors demande a Seguradés : « Sire *chevalier*, dites moi *vostre* *nom*. – Certes, fet il, mon non ne vos puis ge pas dire car ge l'ai perdu en ceste vatee, que Dex destruaie sanz faille. *Avant* que je i venisse, avoie ge non Seguradés. Et Diex le set,

s'il nel vos di ge mie *par* vantance, que ge estoie bien dignes d'avoir si halt non, car certes ge estoie adés Seguradés. *Et* porce ²estoie ge adés Seguradés, mes bien me fu cest non changiez *puisque* ge ving en ceste valee, car ge esté coarz adés. – *Par* Sainte Croiz, ce dit *Tristan*, de vos ai ge maintes foiz oï *parler*, ge vos vi en Cornoaille.

« Certes, ce dit Seguradés, en Cornoaille fui ge ja *plus* aaisé *et* plus honorez que ge ne sui en cest país. Et neporquant au darrien i fuis ge plus corrociez *que* ge ne fui en toute ma vie. Einsit vet des choses del monde. Mes or me di, se Diex t'ait, qui es tu qui Cornoaille me ves nomant ? – Sachiez que ge sui li niés le roi de ³Cornoaille me ves nomant. – Ha *Tristan* ! fait Seguradés. Vos soiez li tres bienvenuz ! *Par* Sainte Croiz, or vos voi ge la ou ge vos voldroie veoir. Vos estes li uns des homes [f. 8rb] del monde a cui ge voloie plus grant mal ; bien savez l'achoisson porquoi. Mes *quant* ge vos ai ci veu, ge vos *pardoing* tot mon maltalant. Mescheance *et* male aventure qui vos ont ci *conduit*, la Dieu *merci*, m'ont de vos si tres bien venchié que ge n'en quier autre venjance. Or est il de vos avenu tout le contraire. Vos tornastes telx de Cornoaille en franchise et vos avez mis en servage del peior home del monde *qui* vos fera honte *et* laidure plus que vos ne porrez endurer. A vostre non estes venu tot droit, car si com ge croi tot de verité de la dolor *et* de la tristor *et* de la pene avrez vos asez. Vos estes *Tristan* apelez, d'illec fu vostre non estraiz, or vos est ensint avenu qu'a la tristor estes venuz. Touz jors mes serez tristes, *que* jamés vostre tristor ne finera. Et Seguradés, qui touz tens avoit esté segurs, sera coarz. »

2. Estoie ge adés Seguradés] *sic.* : *probablement une erreur de réduplication.* 3. Cornoaille me ves nomant] *sic.* : *erreur de réduplication.*

Tristan, qui auques estoit sages, encor fust il desconfortez des paroles *que* Seguradés li avoit dites, respont hardiement *et* dit : « Seguradés, or ai merveilles ! *Par* ces paroles que tu me dis, conois ge bien que tu as tot le cuer *perdu*. Or me di, se Diex te *conselt*, cuides tu qu'en ceste valee venist encor un tels hons com est *Tristan* ? Ge sui *Tristan* que tu voiz ci, celui qui ocist le Morleh et qui *tant* a fet *par* le monde que tant *cum* le siecle durra, sera de *Tristan* parlé.

« Et sui *Tristan*, qui de tristor delivrera touz celz qu'aventure aporta en ceste valee. *Et* sachiez que onques *Tristan* ne mist si *grant* franchise en un leu qu'il ne la mete encore graignor en ceste valee. Desormés soiez assure, car bien sachiez *que* *Tristan* fera tant que tu avras non Seguradés. »

Quant Seguradés ot *Tristan* parler en tel maniere, il set bien que de *grant* emprise *et* de grant hardement est *Tristan*. Or se *repent* de ce qu'il avoit dit *et*, em semblant [f. 8va] d'amender li la vilenie qu'il avoit dite, s'agenoille il devant lui et por baisier li le pié et

dit : « Ha ! Messire *Tristan*, por Dieu, pardonez moi les paroles que ge vos ai dites. Sachiez que ge m'en repeng de tot mon cuer et corroz me fist a vos parler si tres orgueilleusement ». Messire *Tristan*, qui nul orgueill del monde n'avoit en soi ne ne se coroiçoit a nul chevalier, meisme a si pseudome d'armes com cist estoit, le relieve molt vistement de la ou il estoit a genolz et dit qu'il li pardone de bone volenté et il l'en mercie molt. Et puis li dist : « Missire *Tristan*, il est huimés tart et je croi bien que vos avez hui plus traveilliez que mestier ne vos fust. Por cen vos pri ge que nos aillom huimés herbergier ensemble en cel chastel a tel compagnie com nos avo[n]s, chés une veve dame qui fu nee du realmes de Logres. Quant aventure m'aporta en cest chastel, acompagnié tel com vos veez ci, elle me vit passer par devant son chastel tot einsint a pié com g'estoie. Quant ele s'aperçut que ge avoie aucune foiz repairié en l'ostel le roi Artu, ele me reçut en son hostel et m'a tenu dusqu'a hore molt ennoreement au plus qu'ele lo pot faire. Encor hui la verrez maintes lermes plorer de la pitié de vos quant ele savra que vos estes *Tristan* dont il vont parlant par tout le monde.

En ceste maldite valee ou nos somes orendroit, en ai ge maintes foiz oï parler, puis que aventure m'aporta a ⁴ce s'accordent com cil qui voient qu'il ne puent melx faire. Si se partent de la fontaine. Quant il se sont mis a la voie, il font tant qu'il sont au chastel venu, si entrent enz et s'en vont de rue en rue. Et messire *Tristan*, qui vet regardant ça et la, dit a Seguradés que cest chasteax est un des plus beals qu'i veust pieçames et bien est pueplez de gent. « Sire, ce dit Seguradés, vos dites voir et [f. 8vb] sachiez que ausi bien sont pueplé li autre chastel de ceste contree qui est en ceste valee. Et encor vos di ge un autre chose : sachiez qui sont tuit estrange, qui sont venu del roiaume de Logres et du realme de Norgrales. Granz pechiez est et granz dolors qu'il ne sont tret de Servage, ou il ont ja esté plus que mestier ne los fust. »

4. A ce] *sic.* : manque le substantif, probablement un oubli du copiste.

En ces paroles vont tant parmi le chastel qui sont venu dusqu'a la maison de la veve dame dont Seguradés avoit parlé. Et quant il sont laienz venus, Seguradés dit a la dame : « Dame ci ⁵a un chevalier venu qu'aventure a apporté en ceste valee novelement. Vos plaist qu'il praigne demourance en vostre ostel avec moi ? » Et la dame, qui mesire *Tristan* regarde et le voit si bel chevalier com il estoit, en a pitié molt grant. « Sire, respont adonc, bien viengne li chevalier. Ce que ge li porrai faire d'ennor, ge li ferai molt volentiers. Mes certes ge l'amasse molt mielz el roialme de Logres que ge ne feisse ci, car la fust il a honor. Mes ci ne vivra il un jor qu'il n'ait honte et desonor ». Einsint remest *Tristan* ilec entre lui et sa compagnie. La dame les fist ⁶aaisier de ce qu'ele pot. Au soir, quant il orent mengié, Seguradés dist a la

dame : « Dame, savez vos qui vos avez ennuit herbergié en vostre hostel ? – Nenil certes, fet ele, se vos ne le me dites.

5. a un chevalier venu] *construction de avoir auxiliaire + venir : d'après G. Moignet, les verbes peuvent accepter l'un ou l'autre auxiliaire avec de légères modifications de sens*¹⁶⁶. 6. Aaisier] *Action : procurer les commodités de la vie, mettre à l'aise, donner ce qui est nécessaire, enrichir, bien traiter, conenter, réjouir d'après F. Godefroy, Dictionnaire de l'ancienne langue française*¹⁶⁷.

« – Dame, fet Seguradés, *veraiement* que vos devez estre molt liee de tel hoste com vos avez, car sachiez bien que vos avez le meillor chevalier del monde. – De tant *com* il est meillor chevalier, fet la dame, de tant devons nos avoir plus grant duel, nos qui somes del roialme de Logres. Et qui est celi que vos tant loez *et* a cui Diex vult si pou de bien qu'il a soffert qu'il soit venuz en tel servage *et* en tel vilté *com* nos somes ? – Dame, puisque vos son non demandez, ge le vos dirai. Dame, or sachiez que c'est messire *Tristan*, li niés le roi de Cornoaille, uns del chevalier del monde qui orendroit est de greignor renomee. [...]

2) *Quelques traits linguistiques*

Notre intention ici n'est pas de proposer une étude exhaustive du tissu linguistique de ce manuscrit, mais plutôt de rechercher quelques traits définitoires de deux *scriptae* qui potentiellement situent notre manuscrit. Consciente de la difficulté de déterminer une aire géographique seulement grâce à des repérages au sein d'un échantillon transcrit, et parce que peu de traits arrivent à prouver une localité unique, nous postulons qu'ils délimitent tout de même un périmètre large d'influences mixtes et partagées. Nous souhaitons aussi poursuivre notre description du BnF, fr. 750 en étudiant notre manuscrit sous tous ses aspects, linguistique¹⁶⁸ dans un premier temps avec ces tableaux, iconographique dans un second (voir *infra*).

¹⁶⁶ MOIGNET Gérard, *Grammaire de l'ancien français*, Paris : Éditions Klincksieck, 2002, pp. 182-183.

¹⁶⁷ GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, vol. 1, 1880-1895, p. 8. Consulté en ligne le 7 juillet 2022 : <aisier>.

URL : <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/aaisier>

¹⁶⁸ La typologie des tableaux sera la suivante : 1) le trait est repéré de manière récurrente ou non dans l'échantillon, il est illustré avec des exemples repris au sein des feuillets transcrits ; 2) le trait n'est pas présent (trait absent) : nous avons à la place la forme non marquée (l'ancien français des grammaires) ; 3) le trait n'a pas été repéré dans le fragment copié (pas d'attestation dans l'échantillon considéré) : il n'y a pas de contexte d'apparition du trait dans l'échantillon.

La *scripta* française d'Outremer

La langue française, arrivée par le biais des croisades, a rapidement été utilisée comme langue de la chancellerie sur le territoire levantin au XII^e siècle¹⁶⁹. Les ordres religieux la choisissent aussi comme langue d'usage et pour leurs documents internes¹⁷⁰. Ce passage à l'écrit l'élève au rang de *scripta* partagée sur le territoire croisé. Elle est aussi utilisée pour traduire les œuvres de dévotion, pour les communications diplomatiques, pour l'historiographie et la littérature¹⁷¹. Elle a cependant subi l'influence de traditions graphiques antérieures, ce qui lui donne cet aspect peu unifié. En de telles terres de contact et de mixité de populations, nous soulignons donc que les conventions d'écriture ont pu être particulièrement variées. La langue trouvera quelque peu de fixité lorsqu'elle sera utilisée par la chancellerie et l'administration chypriote au XIV^e siècle. Il va de soi que cette *scripta* s'adapte à la nature du texte copié, qui requière plus ou moins d'attention, et dépend des compétences du copiste au travail.

L. Minervini propose toute de même deux tendances à l'œuvre au sein des scriptoria d'Acre et Chypre¹⁷². Premièrement, au travers de son examen de codices levantins, elle note une forte tendance à la suprarégionalisation que relève également F. Zinelli : l'ensemble des traits phonétiques et morphologiques transmis par des conventions orthographiques sont le résultat des dynamiques de koinésation sur le territoire levantin¹⁷³. Ensuite L. Minervini relève un haut taux de polymorphisme. La coprésence de plusieurs formes issues d'une même base phonologique ou morphématique semble courante¹⁷⁴.

¹⁶⁹ MINERVINI Laura, *art. cit.*, p. 119.

¹⁷⁰ MORREALE Laura K, *art. cit.*, pp. 439-457.

¹⁷¹ MINERVINI Laura, *art. cit.*, pp. 149-172.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ ZINELLI Fabio, « The French of Outremer beyond the Holy Land », in *The French of Outremer : Communities and Communications in the Crusading Mediterranean*, éd MORREALE Laura K et PAUL Nicholas L, New York : Fordham University Press, 2018, pp. 221-246.

¹⁷⁴ Pour ces tableaux, nous utiliserons l'alphabet phonétique international API lorsqu'il sera question de substance phonique.

Graphie

Trait relevé	Exemples	Commentaires et remarques
Graphème <g>/<ç>/<z> pour <j>	Trait récurrent mais non constant : <i>ge ne sai, ge mis, ge vos voi, ge l'ai perdu, ge vos vi, ge sui,</i> etc. mais <i>que je i venisse, il ont ja esté, un jor,</i> etc.	Principalement pour le pronom personnel sujet <i>je</i> Trait vénitien
Graphème <y> pour <i>	Trait absent	
Graphème <h> pour <s>	Trait absent	Tendance pour les graphies hyper-correctrices
Oscillation entre <z>, <s>, <c> et <ss>	Trait absent	Confusions dans les sifflantes dues aux interférences avec l'occitan
Redoublement du <l> en position finale	Trait récurrent : <i>travaill, traivaill, orgueill,</i> etc.	Trait partagé avec le franco-italien
Abréviation du <e> final ou <es> final	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	
Lexicalisation de la terminaison <-ziains>/<-çians> (= <i>yeux</i>)	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	

Phonétique

Trait relevé	Exemples	Commentaires et remarques
Aboutissement du Ō latin en syllabe tonique ouverte en [u] ou [o]	Trait récurrent : <i>dolors, ennor, meillor, greignor, plors, dolor, peor,</i> etc.	Tendance pour les graphies latinisantes en <or>
Aboutissement du Ē latin en syllabe tonique ouverte en [ɛ] graphié <e> au lieu de <ei> ou <oi>	Trait absent	Trait typique d'Outremer mais présent aussi en franco-italien

Évolution en syllabe tonique et atone de [ɔ] en [u] graphié <ou> ou <u> devant une nasale	Trait présent : <i>cum</i> (plusieurs attestations, en concurrence avec <i>com</i>)	Trait rare mais attesté à Acre fin du XIII ^e siècle Trait courant à Chypre Tendance pour les graphies latinisantes en <um>
Confusion entre les nasales [ɔ̃]/[ã] graphiées <on>/<an>/<en>	Trait présent : <i>volentiers, il orent mengiés, volenté</i>	
Taux élevé de formes en [ø] (<eu>) au lieu de la triph-tongue [jø] (<ieu>)	Trait absent	Avec possibilité d'inversions graphiques <eu>/<ue> Trait présent en franco-italien
Confusion entre [a]/[ɛ] (<ai> ou <e>)	Trait présent : <i>compaignie, traivaill</i>	Dont réduction fréquente de [ai]/[ain] en [a]/[an]
Tendance à l'aboutissement [ɛʁ] pour [aʁ]	Trait absent	Phénomènes d'hypercorrectisme [ɛʁ] > [aʁ] ou inversement
Tendance à l'aboutissement [ɛɲ] (<aigne>/<aigne>) pour [aɲ] <agne>	Trait récurrent : <i>montaigne</i> (à chaque attestation), <i>compaignie</i>	Signe de palatalisation de la nasale
Réduction de la diphtongue [aw] (<au>) en [a] (ou absence de la formation)	Trait absent	
Tendance à l'aboutissement [u] pour [yi] (<ui>)	Trait absent	Interférences avec le grec : réduction des diphtongues
Tendance à l'aboutissement <er> pour <ier> dans les évolutions du suffixe latin -ARIU(M)	Trait absent	Phénomènes d'interférences avec le vénitien

Aboutissement du Á latin en syllabe ouverte en [ɛj] <ei>/[ɔj] <oi> au lieu de [ɛ] <e>	Trait absent	Viendrait du manque de diphtongaison dans les dialectes français du Sud et de l'Ouest
Absence de consonne de transition <d> ou dans les groupes consonantiques [lʲ]/[mʲ]/[nʲ]	Trait absent	
Effacement du [l] implusif final	Une attestation : <i>cest chasteax est un des plus beals qu'i veust</i>	
Occitanismes : conservation du [k] final dans des formes telles que <i>feuc, leuc</i> , etc.	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	Phénomènes d'interférences avec les dialectes italiens
Cas de métathèse	Trait absent	

Morphosyntaxe

Trait relevé	Exemples	Commentaires et remarques
Terminaison [aw] (<au>) des substantifs et adjectifs en <al> et <el> par analogie avec les formes plurielles en <(e)aus> ou les formes au cas sujet singulier	Trait absent	
Article contracté <i>de + le</i> en <i>dou</i>	Trait absent	
Article contracté <i>a + les</i> en <i>as</i>	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	
Absence de <i>-s</i> à l'adjectif possessif <i>lor/leur</i>	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	
Désinence <ir> pour <eir> ou <oir> dans les infinitifs	Trait absent	

Tendance à postposer le pronom personnel atone à l'infinitif du verbe	Trait absent	Attestée en ancien français mais influence des dialectes italiens (formes des modes <i>indefiniti</i>)
Utilisation de la préposition <i>a</i> devant un complément d'objet direct	Trait absent	

L. Minervini considère six traits comme étant les plus pertinents pour l'identification de la *scripta*¹⁷⁵. (1) Elle insiste sur la prédominance des formes en [u] (< lat. Ō) et [ɛ] (< lat. Ē) à la place du francien <eu>, <ei> et <oi>. (2) Les très fréquentes confusions entre les sifflantes fricatives et affriquées avec l'usage des graphèmes <z> et <s> sont aussi typiques. (3) Les confusions entre les sifflantes sourdes et sonores retranscrites par l'usage des graphèmes <c>, <s> et <ss> le seraient aussi. (4) La présence de l'article *dou* pour *de* ou *del* en est une preuve également. La concurrence de différentes formes contractées pour *de + le* est assez connue en France mais se stabilise au XIV^e siècle en faveur de *du* alors que l'Outremer préférera le *dou*¹⁷⁶. (5) La prédilection pour les terminaisons nominales et adjectivales en [au] et pour finir, (6) la réticence envers la forme contractée *aus* au profit de *as* et envers l'adjectif possessif *leurs* sont les traits qui d'après L. Minervini témoignent le mieux d'une *scripta* d'Outremer. Certains de ces traits auraient été favorisés par l'appui de la langue occitane (par exemple les graphies <z> ou les terminaisons en [aw]/<au>).

Le franco-italien

La langue franco-italienne a eu du succès de son temps, elle est notamment utilisée comme langue littéraire même parfois hors frontières. Les traits qui colorent le substrat français viennent du Nord, notamment de Vénétie et de Lombardie¹⁷⁷. Ensuite, nous y retrouvons des

¹⁷⁵ MINERVINI Laura, « Le français dans l'Orient latin (XIII^e-XIV^e siècle) : Éléments pour la caractérisation d'une *scripta* du Levant », in *Revue de linguistique romane*, 2010, pp. 179.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ ZINELLI Fabio, *art. cit.*, pp. 31-72.

restes de toscan, de pisan¹⁷⁸, mais aussi de provençal et d'occitan¹⁷⁹. Nous parlons ici de franco-italien mais F. Zinelli l'identifie (et le divise, voir *infra*) de manière plus précise en langue *toscano-occidentale*. Ses caractéristiques saillantes se trouvent plutôt au niveau consonantique :

Diciamo subito che nella definizione del tipo linguistico che ci interessa, la partita più importante sembra giocarsi sul piano del consonantismo: “in presenza” di alcune caratteristiche importanti che [...] assumono un particolare rilievo per il riconoscimento in un ms. del tipo scriptologico toscano-occidentale proprio “in assenza” di altri tratti invece specifici delle tante copie francesi di origine italiana settentrionale¹⁸⁰.

Les scribes italiens traitent cependant le système vocalique français avec beaucoup d'hésitations. En effet, l'abondance des diphtongues perturbe les Italiens ce qui donne lieu à de nombreux cas d'idiosyncrasies graphiques¹⁸¹.

Graphie

Traits relevés	Exemples	Commentaires et remarques
Présence d'un <i> parasite dit « i glide » avec <a>et <o>	Trait récurrent : <i>montaigne, traivaill, se coroiçoit</i> , etc.	Phénomènes d'hypercorrectisme [aj] > [a] et [ɛ̃] (<ain>) > [ã] (<an>) Trait fréquent en franco-picard et dans les <i>scriptae</i> de l'Est de la France (Champagne et Normandie)

¹⁷⁸ CIGNI Fabrizio, *art. cit.*, pp. 189-190.

¹⁷⁹ ZINELLI Fabio, « I codici di Genova e Pisa : Elementi per la definizione di una *scripta* », in *Medioevo Romanzo*, Roma : Salerno Editrice, 2015, pp. 82-127.

¹⁸⁰ ZINELLI Fabio, *art. cit.*, p. 94.

¹⁸¹ ZINELLI Fabio, *art. cit.*, pp. 31-72.

Incertitude graphique dans les diphtongues <o>/<ou>/<uo>/<u>/<ue>	Trait présent : <i>pueplez, pueplé, veu, vuel, cuer, etc.</i>	Notamment due à l'influence occitane
Ajout d'un <i> graphique : <e> > <ie>	Quelques attestations : <i>berbergier, laienz, etc.</i>	Marque typique des copies italiennes
Incertitude graphique dans les terminaisons verbales <e>/<ez>/<er>	Trait absent	Trait vénitien
Présence d'un <a> final	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	
Graphie en <ci>/<çi> /<chi> pour [tʃ]	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré en <ci> mais bien en <ce> : <i>cerchant</i>	Influence de l'occitan et de l'anglo-normand occidental Trait d'origine aquitaine
Omniprésence du redoublement de consonne	Trait présent mais non constant : <i>orgueill, travaill, aillom, corroz</i> mais <i>se coroiçoit</i>	Indice d'influence toscane
Graphie italienne <gl> pour la liquide palatale [ʎ]	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	
Graphie <ch> pour [k]	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	
Graphie <gh> pour [g]	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	
Graphie <g>/<ç>/<z> pour [dʒ] dans le pronom personnel sujet <i>je</i>	Trait récurrent mais non constant : <i>ge ne sai, ge mis, ge vos voi, ge l'ai perdu, ge vos vi, ge sui li niés le roi, etc.</i> mais <i>que je i venisse, jor, etc.</i>	Trait vénitien
Graphie <ç> et <z> pour [s]	Trait présent : <i>reçut, s'aperçut, ça, pièçames, coroiçoit</i>	Fréquent dans les textes <i>pisano-lucchese</i> en position intervocalique

Graphie <s> ou <ss> dans les suffixes issus du latin -TIONE	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	
---	--	--

Phonétique

Traits relevés	Exemples	Commentaires et remarques
Oscillation [i]/ [ɛ]/ [iɛ]	Trait présent : <i>laienz, aaasier, herbergier, baisier</i>	Typique des dialectes périphériques (dialectes de Toscane occidentale notamment en pisan) Aboutissement en [iɛ] (<ie>) au lieu de [ɛ] (<e>) pour les terminaisons latines en -AE
Échange de terminaison à la 1 ^e et 3 ^e personne du singulier : <a>/ <ai>	Trait absent	
Forme non diphtonguée [ɛʌ] dans les évolutions du suffixe latin -ARIU(M)	Trait absent	Substrat du dialecte <i>padano-veneto</i>
Solution dite <i>italienne</i> pour l'oscillation [a]/[aj] : [aj] > [a] en syllabe tonique ou non	Trait absent	Trait présent dans les dialectes de l'Est de la France et dans la <i>scripta</i> d'Outremer
Fermeture de [ɔ] en [u] devant nasale	Trait présent : <i>cum</i> (plusieurs attestations, en concurrence avec <i>com</i>)	Trait pisan sensible dans les manuscrits français d'origine italienne Trait présent en Outremer : tendance pour les graphies latinisantes

Vélarisation de la diphtongue [uɛ] française en [uɔ]	Trait absent	Formes mixtes entre italianisme et forme gallo-romane
Maintien de la diphtongue [aw] (<au>)	Quelques attestations : <i>autre, auques, aucuns, royaume, etc.</i>	
Présence du suffixe <auble> avec ou non vélarisation du [b]	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	
Présence de suffixe ou finale en [ɔʁ] (<or>)	Trait récurrent : <i>dolors, ennor, meillor, greignor, plors, dolor, peor, etc.</i>	Trait vénitien Trait présent en Outremer avec tendance pour les graphies latinisantes
Tendance à la sonorisation des occlusives intervocaliques	Trait absent	Trait typique du dialecte <i>toscano-occidentale</i> Trait fréquent pour les dentales intervocaliques Phénomènes d'hypercorrectisme
Confusion entre consonnes sourdes et sonores en position initiale	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	
Affriquées dentales [ts] et [tz] pour la sifflante alvéo-palatale sourde [ʃ] française	Une attestation : <i>cerchant</i>	
Vélarisation de <l> en <u>	Quelques attestations d'hypercorrectisme : <i>roialme/realmes</i> (toutes ses attestions)	Phénomènes d'hypercorrectisme [aw](<au>)> [al] (<al>)
Passage de <l> à <r> ou inversement (rhotacisme et lambda-cisme)	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	Trait typique du dialecte <i>toscano-occidentale</i>

Morphologie

Traits relevés	Exemples	Commentaires et remarques
Utilisation de <i>lo</i> pour <i>le</i>	Une attestation : <i>au plus qu'ele lo pot faire</i>	
Utilisation des prépositions <i>in/per/con/da</i> pour <i>en/por/avec/de</i>	Trait absent (difficulté d'identification due aux abréviations)	
Utilisation du relatif <i>che</i> pour <i>que</i>	Trait absent	
Utilisation des pronoms <i>mi/ti/si</i> pour <i>me/te/se</i>	Quelques attestations : <i>si alast el roialme de Logres, si respont, si entrent enz</i>	
Utilisation de mots italiens (ex : <i>Dio</i> pour <i>Dieu</i>)	Trait absent	
Utilisation de l'adverbe pronominal <i>ne</i> au lieu de <i>en</i>	Trait absent	Phénomènes d'hypercorrectisme pour la particule de négation <i>ne > en</i>
Confusion entre les relatifs <i>qui/que</i>	Difficulté d'identification due aux abréviations mais une attestation : <i>Et la dame, qui mesire Tristan regarde</i>	
Absorption ou effacement du [l] final du pronom personnel sujet : <i>qu'il > qui</i>	Une attestation : <i>cest chasteax est un des plus beals qu'i veust</i>	Attesté aussi en français au XIII ^e siècle
Usage irrationnel du <i>-s/-z</i> comme marque de déclinaison cas sujet	Trait absent	
2 ^e personne du singulier à l'indicatif futur en <i>-ais</i>	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	
1 ^e personne du pluriel « asigmatique » en <i>-om</i> ou <i>-on</i>	Quelques attestations mais pas constant : <i>nos ne troverom, que nos aillom, nos avon, nos veignon</i> mais <i>nos troverons, nos avons, nos i trovons</i>	Italianisme générique (d'origine vénitienne et lombarde) influencé par les parlers français occidentaux et septentrionaux

Radical des verbes à l'indicatif imparfait en <i>-av</i>	Trait absent	
Forme du subjonctif imparfait à la 3 ^e personne du singulier en <i>-sse</i>	Trait absent	
Chute du <s> final à l'impératif présent	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	
3 ^e personne du singulier en <i>este</i> pour <i>est</i>	Trait absent	Trait typique du dialecte <i>toscano-occidentale</i> Pénétration dans toutes les couches linguistiques
Verbes au parfait avec désinence en <i>-ino</i>	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	
Verbes au parfait en <è> pour <a>	Pas d'attestation pour l'échantillon considéré	Avec le sens d'un présent historique Forme présente dans les dialectes génois et pisan

Un premier moment d'hybridation du francien s'opère en présence des copistes pisans qui ont directement « toscanisé » la langue des textes qu'ils copiaient en y ajoutant quelques accents pisans, dialecte qui jouissait déjà à l'époque de prestige¹⁸². Les copistes toscans affectent le vocabulaire français en y ajoutant aussi des lexèmes italiens¹⁸³. F. Zinelli identifie un second moment qui s'est fait au contact des ateliers génois cette fois¹⁸⁴. Des phénomènes de redoublement de consonnes, en particulier du <n>, le rhotacisme, le lambdacisme et les graphies en <x> ont commencé à fleurir dans les textes français sous la plume des dominicains génois. L'usage du <ss> peut aussi être une marque de l'influence de Gênes. En effet, c'est dans cette région du Nord que nous retrouvons le plus grand nombre de subjonctif en *-sse* et de suffixe en *-ssion*. Gênes introduit aussi quelques phénomènes d'agglutination entre préposition et nom¹⁸⁵.

¹⁸² CIGNI Fabrizio, *art. cit.*, pp. 187-217.

¹⁸³ ZINELLI Fabio, *art. cit.*, pp. 31-72.

¹⁸⁴ ZINELLI Fabio, *art. cit.*, pp. 207-268.

¹⁸⁵ Ibid.

D'autres influences s'additionnent pour créer cette langue dite *toscano-occidentale* : elles viennent notamment de l'occitan avec par exemple les graphèmes <ç> et <z> pour <s> en position intervocalique. Mais nous comptons aussi quelques traits issus de la *scripta* française d'Outremer comme par exemple la conservation du [k] final et les graphies <g> pour <j>¹⁸⁶. Ces contacts ont été favorisés par la position géographique de la ville de Gênes : la ville côtière est un point géographique de choix pour le rapatriement de manuscrits méditerranéens sur le territoire de la péninsule, le reste de la production méditerranéenne pénétrera l'Italie par le port de Venise. Également, F. Zinelli insiste sur le rôle prépondérant de Pise comme point de diffusion des habitudes graphiques et linguistiques des poètes occitans¹⁸⁷.

Cependant, bien que les influences aient été indéniables, F. Zinelli note tout de même que les versions génoises de textes levantins passés sur le territoire italien ont souvent été nettoyées de leur formes graphico-linguistiques les plus caractéristiques, comme la conservation du <c> final prononcé /k/¹⁸⁸, marque orientale par excellence. Il estime que les versions qui circulaient à Gênes avaient dû être purgées des marques linguistiques d'origine levantine trop visibles au moment du recopiage. La plupart des corrections s'opèrent au niveau lexical¹⁸⁹. Nous arrivons donc à ce résultat de langue médiane qui circulait entre les cultures française, italienne et méditerranéenne (voir *infra*).

F. Zinelli scinde cette langue franco-italienne en trois *scriptae* distinctes. Une première, la *toscano-occidentale*, a servi à copier les textes arthuriens et de chevalerie. Ceux-ci sont copiés en Toscane et subissent l'influence pisane. Une seconde *scripta*, plus compatible avec les scribes génois, est nommé par F. Zinelli *l'italiano settentrionale*. Enfin, la troisième *scripta* est une hybridation riche de facteurs alloglottes qui contient des traits d'occitan et du français d'Outremer¹⁹⁰. C'est la plus diffuse.

¹⁸⁶ MINERVINI Laura, *art. cit.*, pp. 119-198.

¹⁸⁷ ZINELLI Fabio, *art. cit.*, pp. 117-118.

¹⁸⁸ ZINELLI Fabio, *art. cit.*, pp. 121.

¹⁸⁹ MINERVINI Laura, *art. cit.*, pp. 119-198.

¹⁹⁰ ZINELLI Fabio, *art. cit.*, p. 123.

3) Particularités étendues du BnF, fr. 750

Nous ajoutons quelques traits, repérés à l'échelle de l'ensemble du manuscrit, qui ne sont que peu ou prou visibles sur les feuillets que nous avons considérés de près mais qui doivent apparaître tout de même dans notre analyse.

D. de Carné relève par exemple que la fermeture du [e] en syllabe initiale est fréquente, notamment aux feuillets narrant les aventures de Brunor (les feuillets 21 à 81). Nous avons donc des fermetures vocaliques de type *dilitoit* (< *delitait*). En plus de cela, nous avons pu noter l'utilisation du graphème <y> pour <i> dans les noms propres (*Dynadan*, *Ysent*), le récurrent recours aux formes latinisantes, qui peuvent aussi bien être perçues comme provenant, dans notre cas, de la *scripta* d'Outremer avec notamment les très fréquents *sunt* (< *sont*) ou *funt* (< *font*) mais qui sont moins présents dans notre échantillon cependant. Ces latinismes peuvent provenir de l'évolution en syllabe tonique et atone de [o] en [u]/[ou] devant nasale, qui encore une fois est une marque orientale. D. de Carné soulève aussi le haut taux d'échanges graphiques entre <ai> et <oi>, qui transparait peu dans notre extrait : *que ge saie* (< *sois*), *moison* (< *maison*) en sont des exemples. Un trait que souligne D. de Carné comme tout à fait systématique est l'usage de la forme *cen* pour le démonstratif neutre (< *cein*), trait que partage aussi notre extrait¹⁹¹. Nous remarquons également que ce manuscrit se veut plutôt actualisant dans sa *scripta* en usant par exemple uniquement du paradigme analogique de la conjugaison d'*estre* avec les formes d'*estoie* et *estoit* et non les formes phonétiques d'*iere* et *iert*¹⁹². Nous trouvons aussi quelques attestations de l'article contracté *dou*, si caractéristique de la *scripta* d'Outremer, alors qu'il était absent de notre fragment (*dou cheval*, *dou monde*). L'usage des déterminants possessifs en *lor* sont aussi usités çà et là sans être pour autant systématiques. Les occitanismes typiques levantins et ensuite perçus comme italiens tels que *fenc* ou *leuc*, et plus largement la conversation du [k] final, ne sont pas visibles pour ce manuscrit.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² HELIX Laurence, *L'ancien français, morphologie, syntaxe et phonétique*, Malakoff : Dunod Éditeur - Armand Colin, 2018.

4) *Contacts entre Italie et Outremer*

Pise et Gênes sont des lieux de choix, tout à fait moteurs et féconds culturellement. Suite à la bataille navale de la Meloria en 1284, les copistes pisans perdants et déçus sont fait prisonniers et doivent travailler au sein des prisons génoises en tant que copistes. Cette défaite débouchera sur une occupation hégémonique des ateliers génois au Centre-Nord de l'Italie à partir de cette date et ce, pour la majorité du XIV^e siècle. Une culture amphibie voit alors le jour : l'orthographe pisano-génoise émerge, les manuscrits génois sont farcis des traits linguistiques pisans d'antan ce qui finit par fondre les deux productions¹⁹³.

Fin XIII^e siècle, les marchands vénitiens, guidés par leurs intérêts commerciaux et tournés tout entiers vers la Méditerranée, transportent ces ouvrages pisano-génois et servent de relais des cultures avoisinantes. Les manuscrits étrangers sont débarqués à Venise et se répandent sur le territoire de la péninsule¹⁹⁴. Les Orientaux prennent alors connaissance des narrations romanesques en prose et les textes historiographiques levantins tel que l'*Histoire d'Outremer* pénètrent l'Italie. Naples, quant à elle, reste la seule ville de la péninsule qui conserve le français, ou plutôt sa variété franco-picarde, comme langue officielle du pouvoir. En 1276, Charles I^{er} hérite de la couronne de Jérusalem ce qui permet une nouvelle fois d'établir des contacts avec l'Outremer. La culture française et surtout la littérature française levantine s'affirme de plus en plus en Vénétie, dans la région *Lombardo-Emiliana* et en Toscane, grâce notamment à quelques entreprises militaires et commerciales avec l'Orient¹⁹⁵.

Les manuscrits, qui jusqu'alors étaient rédigés en franco-italien, accueillent volontiers quelques traits orientaux grâce à ces mises en contact. F. Zinelli note que les copistes italiens apprécient les manuscrits d'Outremer ; la *scripta* française orientale s'empare du territoire italien alors qu'à la même époque franciser de trop la langue d'un manuscrit italien c'est le

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ ZINELLI Fabio, *art. cit.*, pp. 221-246, et ZINELLI Fabio, « Tradizione 'mediterranea' e tradizione italiana del "Livvre dou Tresor", in *A scuola con Ser Brunetto : indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento : atti del convegno internazionale di studi, Università di Basilea 8-10 giugno 2006*, Firenze : SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 35-83.

¹⁹⁵ FOLENA Gianfranco, « La romania d'Oltremare », in *XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza Napoli 15-20 Aprile 1974*, éd VARVARO Alberto, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1978, pp. 399-406.

corrompre¹⁹⁶. Les occitanismes ou gallicismes émergent de plus en plus au sein des copies italiennes. Cependant, il est parfois difficile d'affirmer l'influence de l'Outremer sur l'Italie puisque ces occitanismes sont aussi perçus comme le reflet d'une attitude générale des scribes de l'époque. Le français d'Outremer est considéré, grâce à son caractère suprarégional, comme la langue de la communication internationale qui convient aux politiques internes comme à l'étranger¹⁹⁷. Le français levantin apparaît comme le choix méditerranéen pour les marchands qui ont des ambitions de commerce maritime comme pour les musulmans indigènes ou italiens qui visaient partager la culture de la classe dominante française, espérant jouir d'un peu de son prestige. Le français d'Outremer devient alors la langue du commerce mais aussi de la politique et de la mobilité culturelle. Ce français pourtant déterritorialisé finit par être à la fin du XIII^e siècle, la langue vernaculaire de référence en Europe et dans le bassin méditerranéen¹⁹⁸. Il devient donc difficile de le distinguer des autres variétés se développant à l'époque qui toutes se nourrissent mutuellement :

Le français d'Outremer est une véritable *koïnè* où des traits provenant de dialectes français différents (avec une prééminence de traits de l'ouest) s'accompagnent d'un certain nombre d'occitanismes. Sur le plan du lexique, aux emprunts provenant des langues romanes à projection méditerranéenne, l'italien, l'occitan et le catalan, s'ajoutent de nombreux arabismes et byzantinismes fruit du contact avec les populations locales. Une documentation [...] permet de cerner en particulier la variété de Terre sainte et de Chypre comme constituant une *scripta* stable¹⁹⁹.

À partir du *Trecento* cependant, la *scripta* française d'Outremer n'est plus perçue comme désirable par la population italienne. Les usages se font de plus en plus rares. C'est alors que débute l'essor de la langue florentine, propulsée par Dante Alighieri, comme modèle de prestige et d'unité en Italie²⁰⁰.

¹⁹⁶ ZINELLI Fabio, *art. cit.*, pp. 221-246.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ ZINELLI Fabio, *art. cit.*, pp. 31-72.

¹⁹⁹ ZINELLI Fabio, *art. cit.*, p. 212.

²⁰⁰ Ibid.

5) Conclusion : un manuscrit, une langue

La *scripta* d'Outremer est indéniablement présente dans ce manuscrit. Nous en retrouvons la trace par divers biais. Nous avons compté quelques traits qui peuvent s'y rattacher sur le plan graphique (<g> pour <j>, redoublement du <l> final, etc.), phonétique (la non vélarisation du <l> en <u> et donc l'absence de diphtongue [aw], les tendances latinisantes en <or>, les évolutions en [ɛɲə]/<aigne>, des confusions en contexte nasal entre <on>/<an>/<en>, etc.) ou morphologique (présence d'article contracté *don*, usage des déterminants possessifs en *lor* et l'effacement du <l> implusif, notamment au pronom personnel *il*, etc.). Cependant, certaines de ces possibles traces orientales sont aussi présentes en franco-italien grâce aux phénomènes de contact qui ont uni les deux pôles (par exemple : le redoublement de la consonne finale, les terminaisons en <or>, les fermetures de [ɔ] en [u], le <g> pour <j>). À côté de cela, notre extrait ne comporte pas de trace typiquement levantine comme la conservation du /k/ final ou la lemmatisation de la terminaison *-zians/-ciaus*. Il s'agit ici d'une *scripta* méditerranéenne comme elle se pratiquait à l'époque et se mêlait aux idiosyncrasies des copistes manœuvrant.

Concernant les traits italiens, ils sont plus variés et s'attaquent à différents niveaux qu'ils soient graphique, phonétique et morphologique. Pour la graphie, notre extrait comporte quelques occurrences du <i> « glide » (*travaill*) ou des emplois de <c> avec prononciation affriquée fricative palatale (*cerchant*) par exemple. Au niveau morphologique, nous avons l'utilisation du pronom *si* pour le *se* français (*si alast el roialme de Logres, si respont, si entrent enz*). Le trait le plus présent au niveau morphologique sur notre échantillon, est certainement la conjugaison de la première personne du pluriel « asigmatique » : *nos ne troverom, que nos aillom, nos avon, nos veignon*, qui n'est pas régulière cependant.

Ce manuscrit, comporte une belle panoplie d'attestations renvoyant à des aires géographiques différentes mais leurs apparitions sont si disparates qu'elles ne nous permettent en aucun cas de trancher pour l'une d'entre-elles deux. Ces traits pourraient être le signe d'une pénétration plus profonde des caractéristiques linguistiques italiennes au sein de la langue de notre manuscrit, les traces levantines reflètent quant à elles plutôt l'homogénéisation supra-régionale et le statut de supra-koinè que cette *scripta* détenait. Ces caractéristiques italiennes

pourraient être le reflet de ce que F. Zinelli nommait le *toscano-occidentale*, si propice à la matière arthurienne²⁰¹.

À côté de cela, nous avons considéré un autre fragment du texte tristanien que nous avons aussi passé au crible de ces grilles afin d'en comparer le tissu linguistique. Le fragment *Città del Vaticano*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino, 13501²⁰² (feuillet 68ra-69vb²⁰³), situé par F. Cigni en Moyen Orient-Méditerranée orientale et temporellement proche du Bnf, fr. 750 (aux alentours de 1272-1299)²⁰⁴, permet de mettre en évidence le niveau de superficialité de la pénétration d'Outremer au sein du manuscrit parisien d'une part, mais son incontestable influence d'autre part. En effet, le BAV, Vat. lat. 13501 comporte tous les critères graphiques et phonétiques du précédent avec un taux d'occurrences plus élevé mais en comporte aussi bien d'autres : confusion entre <on>/<an>/<en> bien plus marquée (*volentiers, felenesement, dedenz*), la confusion entre <a>/<ai>/<e> (*meniere*), les oscillations entre <z>, <s>, <c> et <ss>, très typiques des scribes levantins (*li roi Mars*), et la fréquence élevée du graphème <y> même hors noms propres (*lay, Dynadan*). Au niveau morphologique, nous avons remarqué quelques utilisations de l'article contracté *as* (*a + les*) : *qu'il ne les voit as oilz del cors*. Nous n'avons pas relevé de trace du [k] final ou de l'article *dou*, qui était présent, pour sa part, dans le Bnf, fr. 750.

Plusieurs fois nous avons évoqué la possibilité d'être en présence d'un manuscrit tributaire de la langue de son époque puisqu'il comporte en plus des traits orientaux de surplomb, une série de caractéristiques italiennes qui d'après nous, peuvent effectivement être le reflet des copistes pisans friands de textes chevaleresques. Mais à ce stade, nous penchons plutôt pour l'hypothèse d'une *scripta* méditerranéenne globale, utilisée comme koinè ou *pidgin* à travers la Méditerranée. Les traits italiens relevés sont souvent globaux et ne se limitent pas aux dialectes pisano-génois, par exemple l'emploi de verbes conjugués à la première personne du pluriel en *-om* ou *-on* est généralisé à travers les ateliers de la péninsule. C'est donc ce troisième

²⁰¹ ZINELLI Fabio, *art. cit.*, p. 123.

²⁰² Dès à présent et pour le reste de ce travail, nous simplifierons la cote de ce manuscrit en BAV, Vat. lat. 13501.

²⁰³ La transcription, réalisée par N. Morato, se trouve en annexe de ce présent travail.

²⁰⁴ CIGNI Fabrizio, *art. cit.*, p. 262.

franco-italien coloré d’Outremer qu’avait identifié F. Zinelli²⁰⁵ et dont nous parlions *supra* qui correspondrait le mieux à la langue de notre manuscrit : un français fortement italianisé mais coloré de traits orientaux suite à de nombreux contacts commerciaux, militaires et diplomatiques.

²⁰⁵ ZINELLI Fabio, *art. cit.*, p. 123.

TROISIEME PARTIE : ENTRE TEXTE ET IMAGES

Cette partie a pour ambition de définir les différents rôles de l'image au sein du manuscrit médiéval. Elle vise à formuler, ensuite, quelques hypothèses de localisation du manuscrit BnF, fr. 750 sur base de comparaisons avec d'autres manuscrits du Maître des Hospitaliers. Enfin, le manuscrit sera étudié en système : texte-images.

Chapitre 1 : Rôle de l'illustration dans le manuscrit médiéval

On illustre les manuscrits depuis l'Antiquité. La miniature voit le jour sous l'Égypte pharaonique mais c'est ensuite que le goût du manuscrit illustré se serait développé du côté des Byzantins²⁰⁶. Depuis l'origine, ces miniatures n'ont jamais simplement été décoratives²⁰⁷. La lecture d'un manuscrit enluminé ou simplement illustré, qui est toujours un objet original et unique, demande un effort ; il ne s'agit pas de *reconstruire* une trame mais bien de *construire*, à chaque lecture, le sens de l'œuvre. L'illustration peut servir de porte d'entrée à l'élaboration du sens du manuscrit puisque « avant d'être lu, le texte est d'abord vu²⁰⁸ ». L'illustrateur puise son inspiration dans le texte mais le résultat sur la page reste loin de la transposition stricte²⁰⁹.

²⁰⁶ MARTIN Henry, *Les Peintres de Manuscrits et la miniature en France. Étude critique illustrée de vingt-quatre planches hors texte*, Paris : Librairie Renouard, coll. « Les Grands Artistes : Leur Vie - Leur Œuvre », 1909, p. 6.

²⁰⁷ VARVARO Alberto, *Première leçon de philologie*, trad. CHAMBON Jean-Pierre et GREUB Yan, Paris : Classiques Garnier, 2017, pp. 73-78.

²⁰⁸ FABRE Sylvie, « Les manuscrits enluminés du *Tristan en prose*, Incidence de la polyphonie énonciative et des éléments péri-textuels sur le processus de construction du sens », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n°34, 2017, pp. 221-237.

²⁰⁹ MARUEJOULS Cécile, « Le potentiel de l'image dans le livre médiéval : réflexions sur la dialectique source/création inspirée à travers les cycles enluminés de l'*Estoire de Merlin* (XIII^e - XIV^e siècle) », in DUREAU Yona, COSTA DE BEAUREGARD Raphaëlle, LECOCQAND Françoise et BURGADA-THOLLET Monique, *Images sources de textes, textes sources d'images*, Les Ulis : Edp Sciences, janvier 2021, pp. 111-127.

1) *Caractéristiques générales pour le manuscrit arthurien*

Tous les types de manuscrits ont eu droit à passer au travers des mains d'artistes. Nous notons néanmoins que ce ne sont pas les manuscrits littéraires et arthuriens qui reçoivent le plus grand soin dans l'élaboration de leur programme décoratif, mais bien les manuscrits liturgiques et bibliques²¹⁰.

Au sein du manuscrit littéraire, les images accompagnent les passages de texte les plus significatifs, segmentent le texte en portions et permettent au lecteur de mobiliser l'univers mental de l'histoire²¹¹. Toutefois, les enluminures ne sont pas toujours des refontes littérales de ce qui est raconté et servent plutôt de commentaire. L'image peut s'intégrer à l'économie globale de la page par deux voix : la première et la plus évidente, c'est l'image unique qui décrit un épisode singulier du texte. Ce n'est pas la typologie la plus fréquente. Nous rencontrons d'avantage d'images dites *narration*. Celles-ci ne se comprennent qu'à l'échelle du manuscrit complet, elles transcendent le volume en lui conférant une nouvelle dimension, souvent religieuse ou ontologique²¹². Le visuel se rapporte au narratif par un réseau de références et d'allusions et ne doit pas s'appréhender comme le reflet restrictif du texte. L'enlumineur propose sa vision du texte au lecteur qui, lui-même, pourra proposer une autre élaboration du sens de l'œuvre en se basant sur celle de l'artiste ainsi que sur le texte. Il s'agit de mouvements consécutifs d'interprétation : l'image liminaire devient un lieu privilégié pour saisir ce que l'illustrateur comprend du texte qu'il illustre, ce qui déterminera ensuite les analyses des prochains lecteurs.

Dans les romans arthuriens, l'illustration endosse aussi le rôle d'organisateur du récit : par exemple le *Tristan en prose*, par sa longueur et sa complexité, est périlleux à contenir en un manuscrit, les colonnes de textes s'enchaînent, les aventures se multiplient et risquent fort de décourager le lecteur. Les miniatures permettent au lecteur, en servant de balises, de circuler à travers les pages sans s'y perdre²¹³. Celles-ci, fonctionnant comme des formules intro-

²¹⁰ FABRY-TEHRANCHI Irène, *art. cit.*, pp. 139-152.

²¹¹ MENTRE Mireille, « Remarques sur l'iconographie des romans arthuriens [À propos de quelques exemples] » in *Cahiers de civilisation médiévale*, 29e année n°115, Juillet-septembre 1986, pp. 231-242.

²¹² MOLTENI Ilaria, *art. cit.*, pp. 164-175.

²¹³ FABRE Sylvie, *art. cit.*, pp. 221-237.

ductives, tronçonnent cette immensité en segments sommables pour le destinataire. L'illustration rend matériellement l'objet-livre beaucoup plus maniable en aérant les colonnes de textes. Le lecteur circulera plus aisément au sein du volume, les illustrations sont comparables en ce sens à des titres de chapitres par exemple. Les éléments de paratexte telles que les lettrines, miniatures ou rubriques, sont avant tout présentes pour assurer la lisibilité du texte, qu'il puisse être intelligible sans provoquer l'essoufflement du lecteur :

La miniature apparaît en effet comme une image insérée dans une image plus vaste – celle de la page – dont font également partie le texte, les lettrines, les bouts de lignes, mais aussi les espaces et les marges [...]. Si mettre en page revient à faire entrer un monde dans un espace clos, alors le *Tristan en prose* est une œuvre qui, en raison de sa longueur et de sa complexité narrative, nécessite une mise en folio particulièrement soignée et rigoureuse, sous peine d'égarer le lecteur dans les maintes *voies* du récit et de lui faire perdre le fil de l'*estoire*²¹⁴.

L'initial historiée sert, quant à elle, principalement d'introducteur : si le codex comporte plusieurs textes ou chapitres, nous retrouverons une initiale historiée commençant chaque nouvelle composition. La scène qui y est reprise sera synthétique ou récapitulative d'un prélude qui n'est pas présent textuellement mais qui introduit le lecteur dans l'univers²¹⁵. Les longues narrations en prose qui racontent la vie de personnages hors du commun comme Lancelot ou Tristan y recourent fréquemment : l'initiale historiée est utile pour fournir d'un coup d'œil un aperçu de la généalogie du personnage. Elle fait intervenir ses ancêtres en créant tout un royaume, que le lecteur pourra réinvestir dans sa lecture. Elle se rencontre donc majoritairement en début d'ouvrage²¹⁶.

Le commanditaire du manuscrit conditionne fortement la présence de miniatures ou d'initiales au sein du codex. Au-delà des aspects purement économiques liés à la fabrication et décoration du volume, C. Maruèjols théorise son implication en termes de « *translatio* tribulaire²¹⁷ » : les cours seigneuriales s'attendent à retrouver des scènes qui illustrent leur idéal de cour. L'artiste, outre sa propre inspiration, est contraint de mobiliser cet idéal courtois et

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ MENTRE Mireille, *art. cit.*, pp. 231-242.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ MARUEJOUS Cécile, *art. cit.*, pp. 111-127.

chevaleresque pour séduire son financeur. L'illustration doit s'adapter temporellement au public même s'il s'agit de la rendre anachronique. Par exemple, au cours du XIII^e siècle, les artistes s'efforcent d'actualiser les décors et les vêtements portés par les personnages ; la Table Ronde d'Arthur prend des airs de cours italiennes²¹⁸. Les illustrations ne font pas non plus nécessairement la distinction entre les personnages. Par cette volonté unifiante, il s'agit de rendre compte d'un *exemplum* chevaleresque parfait et idéal de l'époque du commanditaire, et non de l'œuvre²¹⁹. Cet idéal de cour a finalement abouti à l'élaboration d'un univers figuratif atemporel, un monde parfait mais ajusté au destinataire.

2) *Les critères de translatio*

La *translatio* est donc tributaire du commanditaire. Il en résulte une image mixte des intérêts du mécène et de l'artiste qui chercherait, lui, à questionner les mentalités de son temps. L'artiste propose sa propre vision du texte : le répertoire de base fourni par la tradition se combine à sa propre inventivité et l'œuvre iconographique créée n'est que résultante de ces deux composantes. C. Maruèjols propose quatre fonctions que l'illustration endosse pour créer cette *translatio* du sens de l'œuvre. Toutes quatre ambitionnent favoriser la lecture performative de l'objet-manuscrit dans son entièreté²²⁰.

La première fonction de *translatio* est nommée « fonction formulaire ». Les similitudes dans la composition des divers éléments figuratifs d'une page ne doivent pas être comprises comme la conséquence d'une inspiration défaillante de l'enlumineur mais bien comme un procédé rhétorique : il s'agit de créer une ponctuation visuelle qui sert de rythme afin de souligner les temps forts du récit. Réemployer le même motif visuel permet au destinataire de s'imprégner des illustrations et de les faire fonctionner en système. Nous retrouvons par exemple des citations et allusions communes entre décoration marginale et miniatures d'un même codex²²¹. L'image demande au lecteur de se projeter dans le texte, alors que pour se concentrer sur elle, il doit interrompre sa lecture. L'illustration devient tout aussi importante

²¹⁸ VARVARO Alberto, *op. cit.*, pp. 73-78.

²¹⁹ MOLTENI Ilaria, *art. cit.*, pp. 571-582.

²²⁰ Ibid.

²²¹ FABRY-TEHRANCHI Irène, *art. cit.*, pp. 139-152.

qu'un signe de ponctuation qui allègent la lecture du récit en faisant faire quelques pauses au spectateur. Pour un texte tel que le *Tristan en prose*, c'est également proposer au lecteur de prendre le temps de réfléchir aux derniers éléments évoqués tout en lui demandant de se projeter dans les suivants. Dans certains manuscrits, l'illustration et les autres éléments du paratexte, telles que les rubriques, prennent totale indépendance sur le texte qui les supportait préalablement²²².

Le second critère de *translatio* se réalise au niveau topologique et implique une nouvelle gestion du temps de l'histoire racontée. Ce critère peut donc s'envisager comme une catégorie trans-générique entre texte et images. La tendance médiévale, qui consiste à subdiviser les illustrations et lettres historiées en différents registres horizontaux, permet la superposition d'épisodes narratifs successifs. Cette configuration ramène les différentes scènes dans un espace matériel contigu et dans un laps temps synchronique. Nous reconnaissons ici l'un des impératifs du récit arthurien en prose : comment modeler la narration afin qu'elle simule que les aventures des différents chevaliers sont synchroniques ? Les auteurs manient l'entrelacement, les artistes pratiquent la division en registres. L'image, tout comme le texte, partage des événements contemporains et corrélés sur le plan logique. Ce principe d'entrelacement est caractéristique des longues mises en prose du XIII^e siècle, les illustrations qui accompagnent se doivent de renchérir ce principe structurant :

Ce procédé narratif [l'entrelacement] se reflète dans la mise en page. Au sein des manuscrits examinés, un effort est fait pour donner au texte l'apparence d'un ensemble articulé, composé de segments dont les bornes, les extrémités, sont à la fois nettement séparées (bouts de ligne, espaces) et reliées les unes aux autres au moyen d'éléments conjonctifs tels que la rubrique, la lettrine, l'initiale ornée ou la miniature²²³.

L'emploi de bandes verticales, sert plutôt pour la délimitation des espaces. Les colonnes et les murs des décors fonctionnent comme des frontières entre différents lieux où se passe l'action. L'analyse topologique met en lumière cette capacité qu'a l'illustration médiévale à

²²² FABRE Sylvie, *art. cit.*, pp. 221-237.

²²³ Ibid.

reformuler le contenu narratif en suggérant différents lieux et différents temps. C. Maruèjols nomme ce phénomène la « fonction syntaxique²²⁴ ».

La fonction suivante, C. Maruèjols la nomme « fonction de communication²²⁵ ». Les enluminures peuvent doubler le texte ou d'autres images. L'image centrale est nommée *intus* et les images périphériques ou de commentaire, *foris*. Les bordures marginales, par exemple, servent de *foris* en entrant en résonance avec les miniatures. Cela forme un ensemble cohérent fait d'allusions et de renvois. Ces décorations marginales insistent souvent sur des éléments déjà mis en lumière dans l'*intus* ou le texte. Par exemple pour les romans arthuriens, alors que la miniature narrera le texte, les *foris* serviront à accentuer les scènes de combat, les relations entre sexes et les ambivalences démons-anges. Pour la plupart des manuscrits romanesques, les décorations marginales se limitent aux développements des antennes et à quelques motifs végétaux²²⁶.

La « fonction de projection », fonction finale, favoriserait, comme son nom l'indique, la projection du lecteur-regardeur à l'intérieur de l'histoire racontée, notamment grâce aux indices laissés par l'artiste. Tous ces légers éléments permettent au lecteur de comprendre le texte, de s'y plonger et de le faire communiquer avec lui²²⁷. Cette caractéristique est d'autant plus usitée pour le roman arthurien qu'il se veut réflexif puisqu'il insiste justement sur des « effets de réel » dissimulés au sein d'un univers merveilleux hors des limitations du quotidien²²⁸. M. Aurell a notamment développé sur ce point :

Certaines des actions et des descriptions des œuvres touchent d'autant plus le public médiéval qu'elles lui parlent des réalités de son quotidien et de ses propres valeurs. À l'opposé, le récit, souvent merveilleux, le transporte vers un monde de rêve, où il s'évade de façon passagère des limitations et des frustrations de sa vie ordinaire²²⁹.

²²⁴ MARUEJOULS Cécile, *art. cit.*, pp. 111-127.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ FABRY-TEHRANCHI Irène, *art. cit.*, pp. 139-152.

²²⁷ MARUEJOULS Cécile, *art. cit.*, pp. 111-127.

²²⁸ AURELL Martin, *La légende du roi Arthur*, Paris : Perrin, 2007.

²²⁹ AURELL Martin, *op. cit.*, p. 528.

Plus largement, alors que la première étape, la *translatio* du texte vers l'image, se réalise au moment de la création du côté de l'artiste (mais est évidemment orientée en prospection vers le destinataire), la seconde phase se matérialise dans l'esprit du public. L'*imaginatio* combine en effet une image mentale et personnelle faite de représentations et de références, notamment religieuses et didactiques²³⁰, à l'image matérielle qui est peinte par l'artiste sur le parchemin. Ainsi chaque observateur recevra le texte en fonction des nuances que l'illustration a fait germer en lui. Chaque nouvelle lecture produit une nouvelle version du texte²³¹.

²³⁰ FABRY-TEHRANCHI Irène, *art. cit.*, pp. 139-152.

²³¹ FABRE Sylvie, *art. cit.*, pp. 221-237.

Chapitre 2 : Analyse croisée des œuvres du Maître des Hospitaliers

1) *Choix d'un corpus d'images*

Pour la suite de ce travail, nous ne pouvons considérer chacune des initiales du manuscrit BnF, fr. 750 décrites *supra* car beaucoup sont sujettes à de fortes dégradations matérielles. Les initiales ne sont malheureusement pas toutes exploitables. De plus, il nous faut établir un corpus économique et maniable pour nos futures analyses. Nous nous arrêtons sur cette sélection qui comprend ces dix-neuf initiales historiées²³². Nous avons sélectionné les mieux conservées, aux feuillets : ff. 42v, 97v, 103r, 123v, 128r, 140v, 148r, 185v, 195v, 213v, 247v, 268v, 270v, 271v, 287v, 294r, 303v, 311v, 312r.

2) *Manuscrits de contrôle : présentation des codices*

Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds latins 5334

Il s'agit d'un recueil de textes latins écrit d'une seule main, reprenant les miracles et la vie de saint Martin (*Vita Sancti Martini* de Sulpicius Severus²³³), le saint patron de la ville de Tours. Le codex parisien de 298 folios, ne comporte qu'une seule initiale historiée intéressante, un <S> haut de quatre unités de réglure au premier folio. Cette lettre de petite taille poursuit ses filigranes dans la marge de gouttière jusqu'au bas de la page.

L'initiale représente saint Martin, vêtu de sa mitre et de sa crosse, bénissant trois malades. Il ne s'agit pas de la représentation la plus courante que nous avons de ce saint, à savoir Martin portant un manteau et l'offrant aux mendiants d'Amiens. Cette initiale historiée sert d'introduction au manuscrit et assure le caractère quasi liturgique de celui-ci. En effet, le nimbe de Martin n'est pas sans rappeler le modèle apostolique de saint Pierre guérissant les boiteux. Il

²³² Voir : *Tableau des initiales du BnF, fr. 750* et *Tableau récapitulatif des images retenues des manuscrits de comparaison*.

²³³ Sulpicio Severo, *Vita di Martino. Introduzione, testo, traduzione e commento*, *Biblioteca patristica* 40, éd. RUGGIERO Fabio, Bologna : Edizione Dehoniane, 2003.

s'agit de fournir une introduction visuelle générale et appropriée à ce personnage de saint guérisseur²³⁴.

J. Folda pose l'hypothèse d'un travail mené par le Maître des Hospitaliers grâce aux comparaisons qu'il a réalisées avec l'encensoir Sainte-Geneviève et avec le manuscrit Chantilly, MC, 433, que nous traiterons ensuite, et qui est l'un des premiers ouvrages levantins du Maître. Ce manuscrit aurait été réalisé peu de temps après que le censier n'ait été terminé en 1276. L'œuvre est alors à positionner entre 1276 et son arrivée à Acre en 1280.

Reims, Bibliothèque municipale, 697

Le Reims, BM, 697, est probablement le dernier manuscrit du Maître à avoir comme origine l'île de France, il a été réalisé entre 1290-1299. Il s'agit d'un manuscrit de 247 feuillets de droit canon à visée disciplinaire contenant les décrétales latines du pape Gregorius IX, commentées par Bernardus Parmensis. Ce manuscrit contient un texte qui a été copié par deux mains différentes à savoir : Maistre E. de Juilly et Agnesson la Gauge de Sorbon. Mais pour sa part, l'illustration semble unitaire sur l'ensemble du codex. Le manuscrit a ensuite appartenu à Johannes Abbatis²³⁵.

Cet ouvrage est une réelle machine codicologique puisqu'il combine des colonnes de texte latin, des sections encadrantes de commentaires, des gloses marginales basées sur le commentaire, huit miniatures et de nombreuses initiales animées. Plus précisément, nous avons deux miniatures pleine page au premier et second folio représentant l'Arbre de la consanguinité et l'Arbre de l'affinité et ensuite six miniatures de hauteur variable mais qui sont toujours comprises dans un rectangle de mêmes dimensions que celles de la colonne d'écriture qui les contient. Pour les initiales, nous avons également différentes typologies : une initiale historiée, plusieurs initiales ornées, des initiales filigranées et enfin des initiales juridiques. Certaines miniatures, notamment les deux miniatures de pleine page n'ont pas été achevées, nous pouvons toujours discerner les tracés préalables, le remplissage n'est pas complet. La scène

²³⁴ FOLDA Jaroslav, *art. cit.*, pp. 177-187.

²³⁵ Reims, Bibliothèque municipale, 697.

URL : <http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/3746/10914>

représentée ici au folio 112v narre le moment d'expulsion du laïc du chœur de l'église pendant la messe²³⁶.

Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelle acquisition française 1404

En 1280 à Acre, le Maître des Hospitaliers s'attaque à la décoration d'une bible en ancien français. Ce manuscrit est important pour l'histoire des scriptoria latins d'Orient puisqu'il a entretenu des rapports restreints avec un autre codex important et ces deux partagent une source d'inspiration commune : ce second manuscrit n'est autre que la Bible de l'Arsenal²³⁷ qui appartenait personnellement à Louis IX²³⁸. Ces deux codices dérivent d'une source partagée de l'Ancien Testament qu'ils ont réinterprétée individuellement.

Le Maître des Hospitaliers s'en inspire tout en réfrénant tant que possible ses aspirations jugées trop byzantines, même si au contraire le frontispice, lui, cite explicitement le manuscrit de l'Arsenal. Tous les détails relèvent du style gothique habituel du Maître. Par exemple, là où l'Arsenal représentera Moïse à la mode orientale, le Maître des Hospitaliers nous l'offre avec de longs cheveux fins et des cornes, qui sont des attributs typiques de l'iconographie anglaise du XII^e siècle, reprise ensuite à Paris au XIII^e siècle (exemple feuillet 25v). Ces deux manuscrits, ordonnés différemment, sont composés des mêmes parties : une introduction, un abrégé du Pentateuque, Josué, les Juges et les quatre livres du Roi²³⁹.

Le Maître des Hospitaliers peint les 15 panneaux-miniatures étalés sur les 245 feuillets du volume, avec notamment au folio 2r la représentation de saint Jérôme à un pupitre copiant un texte dans un manuscrit. Ce manuscrit servira également de base pour des assistants ou continuateurs du Maître. Par exemple, l'enlumineur du manuscrit BnF, fr. 20125 réutilisera

²³⁶ Voir description Initiale du Reims, Bibliothèque municipale, 967.

URL : <http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/3746/10914>

²³⁷ Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5211.

URL : <https://portail.bibliissima.fr/ark:/43093/mdataa9065aa3b518639a34661aa58fc47644eaa0bfc8>

²³⁸ MARASZAK Émilie, *art. cit.*, pp. 635-658.

²³⁹ FOLDA Jaroslav, *op. cit.*, pp. 42-76.

les motifs de ce codex pour son propre travail. L'illustration de ce manuscrit fonctionne par tableau narratif, placés à chaque début de livres. L'illustration biblique est farcie d'éléments chevaleresques et courtois : nous retrouvons par exemple quelques scènes de chevaliers au galop, ce qui la rend contemporaine au lecteur du XIII^e siècle. Quelques exemples sont visibles aux feuillets 124v avec la pratique de l'adoubement, 227v où nous voyons des chevaliers au galop et 239r avec l'épée que l'on place sur le lit.

D'après J. Folda, il est certain que ce manuscrit, Bnf n. a. fr. 1404, était à destination des ordres religieux de Terre sainte. Dans l'introduction, le traducteur nous présente les mécènes templiers : *Maistre Richart et frere Othon*, correspondant à Osto de Saint-Omer, maître d'Angleterre de 1153 à 1155 et Richard de Hastings, succédant au premier lors de l'avènement d'Henri II, roi de Chypre. Richard de Hastings a également joué un rôle déterminant dans l'établissement du scriptorium d'Acre²⁴⁰.

Chantilly, Musée Condé, 433 (590)

Il s'agit d'un manuscrit contenant une traduction en ancien français de traités du (pseudo)-Cicéron : le *De Inventione* et la *Rhetorica ad Herennium*. Ce manuscrit est le résultat d'une commande particulière passée par un haut dignitaire de l'Hôpital d'Acre, Guillaume de Saint-Etienne, avocat et commandeur de l'ordre de Chypre. C'est cette commande, découverte en premier, qui conduira J. Folda à nommer notre peintre « le Maître des Hospitaliers ». Le texte écrit initialement en latin est traduit en Terre sainte par Jean d'Antioche en 1282. Le manuscrit a ensuite appartenu à Catherine de Coëty²⁴¹.

Ce petit codex de 164 feuillets respecte les caractéristiques codicologiques d'Acre et est de bonne qualité : le vélin choisi est blanc et souple, les encres ont aussi été sélectionnées pour leurs pigments supérieurs. Le texte est rédigé en *littera textualis* large et élégante²⁴². Nous y

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Chantilly, Musée Condé, 0433 (590).

URL : <http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/10460/4399>

²⁴² FOLDA Jaroslav, *op. cit.*, pp. 42-76.

avons dénombré quatre miniatures, une initiale historiée et cinq initiales ornées. Les bouts-de-ligne sont aussi joliment décorés de filigranes et d'armoiries²⁴³.

Ce manuscrit est aujourd'hui considéré comme marquant le départ d'une nouvelle tradition iconographique : les personnages grecs seront à présent illustrés comme de vieux hommes sages avec de grands chapeaux ou des couronnes pointues (par exemple voir feuillet 127v). Les décors architecturaux de ce manuscrit se fonderont sur les forteresses des villes d'Antioche, Tyr et Jérusalem. Le livre III de ce volume n'a pas d'illustrations, les cases sont restées vierges.

Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, 142

Il s'agit d'un manuscrit de l'*Histoire d'Outremer* de Guillaume de Tyr réalisé dans son intégralité par le Maître des Hospitaliers, il y peint les vingt-quatre panneaux-miniatures. Ce travail aurait été mené au printemps 1287 à Acre, commissionné par deux mécènes différents dont nous n'avons pas les noms.

Le manuscrit de 363 folios compte aussi un grand nombre d'initiales filigranées mais aucunes historiées. Quelques feuillets ont eu droit à une décoration marginale aussi filigranée. Nous avons pu remarquer l'utilisation de l'héraldique française grâce à des mentions qui sont glissées sur les boucliers ou drapeaux des chevaliers (voir folio 153v par exemple). Après l'analyse détaillée du vélin de ce manuscrit, du BnF, fr. 20125 et du Bruxelles, KBR, 10212, qui ont été réalisés par des assistants du Maître, il a été démontré que ces trois semblent parentés : ils sont tous trois faits d'un parchemin semblable préparé à la levantine, les trois proviendraient d'un même atelier²⁴⁴. Au fil du temps, le manuscrit a été la possession de l'abbaye Saint-Omer et Saint-Bertin ensuite²⁴⁵.

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ EDBURY Peter, FOLDA Jaroslav, *art. cit.*, pp. 243- 254.

²⁴⁵ Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, 142.

URL : <http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/10165/2498>

3) *Comparaison sur base de témoins*

Les critères que nous avons identifiés pour mener nos comparaisons en vue de prouver ou d'infirmer la théorie de la possible attribution de notre manuscrit seront : la présence et l'indépendance prise par rapport au cadre (topologique), l'usage de la couleur (chromatique), l'épaisseur des traits et les divisions internes à l'initiale (eidétique), la présence d'éléments de décor (topologique), la position et description des personnages, en particulier de leur visage (topologique, eidétique et chromatique), enfin la description des draperies (topologique, eidétique)²⁴⁶. Nous ne prendrons pas ici en considération les lettrines filigranées en alternance rouge-bleu car elles sont faites à l'encre et non à la peinture, ce qui signifie qu'il s'agit très probablement de l'œuvre d'un autre copiste ou rubricateur. Elles n'offrent sans doute pas non plus assez de critères discriminants permettant d'assigner leur mise en oeuvre à l'un ou à l'autre intervenant.

Présence et indépendance prise par rapport au cadre

Manuscrits de contrôle : Nous remarquons que les différentes lettrines envisagées sont comprises dans cadre qu'il soit fait d'un simple (exemple BnF, lat. 5334, folio 1r) ou d'un double tracé (exemple BnF, n. a. fr. 1404, folio 2r), mais surtout que les décorations s'émancipent. La lettrine décorée poursuit dans la majorité des cas ses filigranes dans les marges ou dans l'entrecolonne. Ceux-ci peuvent d'ailleurs descendre jusqu'en bas de la page. La sortie du cadre peut être latérale : le cadre n'est pas clôturé sur l'un des côtés, souvent à gauche (les filigranes se développent dans la marge de couture) ou par un coin du cadre : par exemple la sortie du Reims, BM, 697, folio 112v se fait par le coin supérieur gauche.

²⁴⁶ GREIMAS Algirdas Julien, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », in *Actes sémiotiques – Documents*, n° VI 60, 1984, pp. 5-24.



Reims, BM, 697, folio 112v

Les seuls cas que nous avons recensé parmi nos manuscrits comparatifs à ne pas avoir de décoration hors de son cadre sont le BnF, n. a. fr. 1404, (folio 2r) et le Boulogne-sur-Mer, BM, 142, (folio 60v). Ces cas sont quelques peu particuliers puisqu'il ne s'agit en réalité pas de lettrines historiées mais de miniatures séparées, ces manuscrits ne contiennent pas d'initiale historiée. L'illustration est entièrement circonscrite au sein du cadre. Certains des manuscrits rentabilisent leur encadrement : celui-ci ne sert plus seulement à distinguer la zone de texte de la zone iconographique mais devient un élément à part entière de cette dernière, l'encadrement ajoute une plus-value esthétique à l'aspect narratif de la scène illustrée. La scène de l'illustration arrive même à jouer avec le cadre : les pieds des personnages peuvent sortir de l'illustration pour se poser sur le cadre (exemple manuscrit Boulogne-sur-Mer, BM, 142, folio 60v).

BnF, fr. 750 : *A contrario*, les initiales du BnF, fr. 750 ne sortent pas de leur cadre. Elles tentent de prendre de l'indépendance en prolongeant leurs hampes en palmettes mais le cadre or, rouge ou bleu suit scrupuleusement. L'illustration de BnF, fr. 750 est assujettie au cadre. Dans certains cas, par exemple au feuillet 148r, celui-ci est jugé trop étroit pour y faire rentrer la lettre en entier, nous avons un léger décrochage au niveau de la courbe convexe de la lettre, cependant le cadre accompagne la lettre, elle n'en sort pas. La lettre peut venir toucher ou couper le cadre, mais sans s'en détacher (exemple BnF, fr. 750, folio 311v). Nous voyons que ces décrochages ne se font pas du côté droit, alors que nous avons des lettres qui peuvent

être rondes, donc concaves à droite, et qui auraient pu demander également un élargissement du cadre. Les cadres peuvent être assez bien décorés de palmettes, d'arabesques, de coquillages ou de petits animaux (exemple BnF, fr. 750, folio 185v). Certains autres sont pratiquement nus, simplement dorés (exemple BnF, fr. 750, folio 128r).

Usage de la couleur

Manuscrits de contrôle : Nous retrouvons un registre de couleurs gothiques qui est partagé par nos témoins. L'essor de l'art gothique se fait en Occident vers 1200 et 1300 en Italie. Une nouvelle sensibilité artistique se développe accompagnée d'un répertoire de couleurs vives, avec l'usage dominant de bleu et de rouge sur fond doré. C'est une peinture plus sobre, plus émotionnelle que l'art roman. L'intérêt des couleurs vives est avant tout d'échapper aux tons mornes du quotidien²⁴⁷. Il n'est pas étonnant de retrouver ce spectre de couleurs allant du bleu au rouge dans ces manuscrits qui datent tous de la fin du XIII^e siècle. Pour les manuscrits parisiens de notre panel, nous avons également quelques emplois conservateurs de blanc et de gris²⁴⁸. Les tuniques sont peintes dans des couleurs saturées avec du rouge et de l'orange. Nous notons l'utilisation de la couleur orange dans Chantilly, MC, 0433, (folio 113r) et Boulogne-sur-Mer, BM, 142, (folio 60v).

²⁴⁷ DUMONT Jacques, GNUDI Cesare, *Les grands siècles de la peinture : la peinture gothique*, trad. SKIRA-VENTURI Rosabianca, Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 1954, pp. 11-18.

²⁴⁸ FOLDA Jaroslav, *art. cit.*, pp. 177-187.

L'or sert principalement à la décoration des fonds mais nous le retrouvons aussi employé pour le nimbe au-dessus de la tête de saint Martin au premier folio du manuscrit BnF, lat. 5334. L'emploi de cette couleur noble renforce l'aspect quasi liturgique de la scène. L'autorité de l'image est toute orientée sur le saint guérisseur. Nous en avons une seconde attestation avec saint Jérôme qui a aussi un nimbe doré au-dessus de la tête marquant son caractère de sage penseur (folio 2r du manuscrit BnF, n. a. fr. 1404).



BnF, n. a. fr. 1404, folio 2r

Les personnages, quant à eux, sont en réserve dans la majorité de cas : ni les visages, ni les cheveux ou les mains ne sont peints, seuls les vêtements sont pigmentés. L'usage des demi-tons est très prégnant dans notre corpus de référence. Soit, ils sont utilisés pour mettre en relief et contraster l'illustration, soit il s'agit de faire ressortir l'illustration par rapport à l'initiale qui, elle, apparaît en fond et sert de décor (exemple BnF, lat. 5334, folio 1r). La série de demi-tons passe par le rosé, le violet prune, le beige saumoné. Les fonds sont assez sombres, il s'agit probablement de dorure par-dessus du bolus plutôt foncé. Les personnages peuvent être entièrement réalisés en épargne (exemple Reims, BM, 697, folio 112v). Quelques usages plutôt furtifs mais présents du jaune se remarquent dans les éléments de décor : par exemple nous avons le siège du banc sur lequel un des personnages est assis dans le manuscrit de Chantilly et la couronne dans le Boulogne-sur-Mer, BM, 142. Ce manuscrit utilise aussi des couleurs plus douces, voire pastelées, comme le vert citron pour les chapeaux des person-

nages. Ces couleurs sont courantes dans le Levant et censées rappeler le Saint-Sépulcre de Jérusalem²⁴⁹.

BnF, fr. 750 : Les initiales du BnF, fr. 750 mobilisent beaucoup plus de couleurs avec au-delà du bleu, du rouge et de l'or (feuilles d'or sur bolus) du vert, du blanc, du marron, du beige, du gris, de l'orange, du noir et même du lilas. Les éléments de décor peuvent être peints en rouge, bleu ou vert et sont sur fond or. Les personnages sont entièrement colorés, les cheveux sont peints en brun, les sourcils de même. Les personnages portent des couronnes dorées avec joyaux verts, blancs ou rouges comme au feuillet 123v par exemple.



BnF, fr. 750, folio 123v

Les vêtements aussi peuvent varier en couleurs et motifs : au grès des illustrations nous trouvons des tuniques peintes en bleu et en blanc à motif, mais aussi des bottes rouges, des robes orange, vertes ou rouges. Ici, nous n'avons pas de demi-tons. Il y a un effort de mise en couleur des visages avec une couleur beige carnation et du volume de la bouche avec une teinte légèrement plus rosée. Les couleurs sont chatoyantes et ressortent grâce au doré chaud en fond (obtenu grâce à la technique du bolus). Les lettres sont peintes en bleu, rouge violacé ou en rosé rouge, elles sont souvent de couleur plus pâle que les scènes qu'elles contiennent. À côté des chevaliers et personnages, toute une faune et flore est visible et joliment peinte,

²⁴⁹ FOLDA Jaroslav, « The Hospitaller Master in Paris and Acre : Some Reconsiderations in Light of New Evidence », in *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 54, 1996, pp. 51-59.

avec du beige, du blanc, du marron, du gris pour les chevaux par exemple. Chaque cheval est peint avec une robe différente et avec un travail du motif, qui peut être parfois moucheté ou tacheté, pour rappeler le réel aspect de l'animal (exemple BnF, fr. 750, folio 148r). Les boucliers des chevaliers sont aussi peints avec comme motifs des blasons ou des emblèmes héraldiques. Enfin, nous relevons quelques nuances de lilas pâle qui sont utilisées pour la végétation en fond d'illustration comme par exemple au feuillet 311v. La colorimétrie des visages est donc bien travaillée : du bleu et du blanc pour les yeux, du rouge utilisé pour rosir les joues, quelques traits de blanc au niveau du front ce qui donne du relief et simule quelques aspérités ou rides de la peau (voir par exemple le personnage plus âgé dans le premier champ du folio 128r). Les chevaliers en armure ont aussi un travail de couleur développé avec l'usage d'un gris presque bleuté qui vient réfléchir la lumière comme le ferait le métal. Cela est assez visible au folio 247v où nous avons quelques chevaliers alignés dans le champ inférieur, placés ainsi, pratiquement de face, nous voyons bien les effets de nuances que l'illustrateur a tenté de reproduire en changeant ses couleurs. Nous voyons aussi en divers endroits au sein du manuscrit des petites étendues d'eau bleu foncé balayée de traits blancs (servant certainement à reproduire le mouvement de l'eau : vague ou écume). Grâce à ces exemples, nous constatons que notre illustrateur n'utilise pas encore de perspective (voir feuillet 294r).



BnF, fr. 750, folio 247v

Épaisseur des traits et divisions internes

Manuscrits de contrôle : Nous avons une représentation unique au sein de la lettre, il n'y a qu'une seule scène illustrée à chaque fois. L'illustration vient remplir entièrement la panse de la lettre, elle ne dépasse pas dans le cadre même si des filigranes sortent de celui-ci. La plume utilisée pour dessiner le cadre, et les éléments de décor est souvent plus large que pour les tracés des visages, des cheveux et des mains, ce qui rend les traits des personnages plus délicats (par exemple : Reims, BM, 697, folio 112v). Il s'agit pour la plupart de plans rapprochés qui permettent à l'illustrateur d'insister sur les visages et les draperies.

BnF, fr. 750 : L'illustration est divisée en champs horizontaux (deux ou trois par lettre historiée), qui représentent chacun une scène distincte. La lettre sert de séparation entre les champs si elle possède des jambages internes, sinon c'est l'artiste qui divise lui-même artificiellement la lettre (exemple d'une initiale <O> au feuillet 311v, la division des champs a été réalisée par l'illustrateur et ne s'appuie pas sur la physiologie de la lettre). L'illustration du feuillet 148r est divisée en trois champs par exemple, narrant tous trois des épisodes de joutes. Au total, nous dénombrons douze silhouettes ce qui est un nombre beaucoup plus élevé que pour nos manuscrits témoins qui avaient maximum cinq silhouettes représentées. Nous avons repéré des cas dans lesquels les champs montrent des scènes qui se suivent chronologiquement. Les scènes sont vues de loin, il ne s'agit pas de plan rapproché. Nous ne relevons pas de distinction de calibre de plume pour l'initiale et la scène historiée.

Éléments de décor et fond

Manuscrits de contrôle : Ces manuscrits sont assez pauvres en ce qui concerne la décoration du fond. Dans le manuscrit BnF, lat. 5334, la lettre <S> passe derrière la scène et sert de décor, le fond est uni sans éléments architecturaux. Nous avons quelques éléments de mobilier au premier plan dans le manuscrit BnF, n. a. fr. 1404 : saint Jérôme est assis sur un siège rouge lui-même posé sur une estrade avec un pupitre bleu, nous ne voyons aucun élément de décor dans le fond qui permettrait d'habiller le cadre de la scène ou créerait des effets de profondeurs. Le seul manuscrit qui rentabilise réellement le fond est le manuscrit conservé à la Bibliothèque municipale de Boulogne-sur-Mer qui représente tout de même un portail en arc de cercle rose-rouge avec encadrement orange servant de décor derrière les

protagonistes. En ouvrant ainsi la scène, cela crée de la profondeur. Nous voyons une poutrelle avec chapiteau à l'extrémité de l'ouverture et un siège à double tête de diable sur lequel le personnage central et couronné est assis. Il s'agit indubitablement du manuscrit témoin qui exploite le mieux son fond.



Boulogne-sur-Mer, BM, 142, folio 60v

BnF, fr. 750 : Ici, un intérêt plus grand est apporté aux éléments architecturaux : nous retrouvons des tours, des colonnes, un puits, des éléments végétaux et quelques ponts. Nous relevons aussi la présence de chevaux (récurrents pour ce manuscrit), et d'un aigle au feuillet 123v. Dans le champ inférieur de l'initiale du feuillet 128r, nous avons identifié au bas de l'image une étendue bleue qui pourrait être la représentation d'un point d'eau, un des chevaux semble s'y abreuver. Pour certains cas (exemple folio 185v), la décoration se trouve plutôt hors de la lettre avec différentes typologies de palmettes qui descendent le long de la marge.

Position et description des personnages

Manuscrits de contrôle : Les corps sont plutôt fins et élancés, positionnés de trois-quarts. Nous remarquons que leur taille dépend de leur importance au sein de l'illustration. Par exemple, saint Martin a un visage plus large que les autres personnages représentés ce qui marque son caractère prépondérant au sein de l'économie globale de l'image (BnF, lat. 5334, folio 1r). Les bras sont longs avec de grandes mains et de longs doigts fins. Dans le même

manuscrit, nous voyons que les malades sont peints plus petits avec des postures non naturelles, ce qui symbolise les afflictions (déformation physique). Un des personnages porte même des béquilles. Ils sont à genoux, implorant.



BnF, lat. 5334, folio 1r

Tous les visages de nos témoins sont de trois-quarts, assez ronds, avec des yeux ronds également. L'intérieur des yeux n'est jamais détaillé, les personnages se regardent du coin de l'œil créant une connivence entre eux. Les cheveux partent du front et finissent en boucles derrière les oreilles. Les bouches sont petites et en épargne : nous n'avons qu'un trait signifiant la jointure des lèvres supérieure et inférieure et un point pour souligner le bas de la lèvre inférieure. Les sourcils et le nez sont tracés en un mouvement, en un trait, ce sont de petits nez camards. Au feuillet 12v du manuscrit de Reims, les religieux portent la tonsure, ce qui n'est pas la typologie la plus usitée chez le Maître en termes de cheveux. Le moine au premier plan a des fossettes sur les joues. Les têtes nous apparaissent comme petites et parfois disproportionnées (voir notamment le personnage debout qui fait face à Jérôme dans le BnF, n. a. fr. 1404, folio 2r). Les cous sont plutôt longs. Les mentons des hommes barbus sont plus proéminents, donnant un aspect d'homme plus âgé, de patriarche. Les chaussures sont rudimentaires, peintes en noir sans détails. Les tracés de toutes ces illustrations relèvent d'une volonté d'instaurer un style narratif claire, simple et direct²⁵⁰. C'est une représentation schématique du visage qui est favorisée ici et qui peut laisser plus de place à l'interprétation du lecteur-spectateur.

²⁵⁰ FOLDA Jaroslav, *op. cit.*, pp. 77-116.

BnF, fr. 750 : Pour le BnF, fr. 750, les personnages sont trapus, les corps sont courts et de petite taille. Les têtes sont larges voire écrasées. Les mains sont aussi larges et empâtées. Les visages sont aplatis, les sourcils dessinés droits, épais et peints de la couleur des cheveux (un brun chaud). Ceux-ci sont lisses, plutôt longs sur la nuque. Les yeux sont assez détaillés, en forme d'amande (oblongs). La pupille et l'iris sont représentés distinctement (distinction aussi sur le plan chromatique avec l'usage de blanc pour représenter la sclérotique). La paupière supérieure fixe l'œil avec un trait de jointure aux coins des yeux. Il y a aussi de petits traits de jointure aux bords des lèvres. La pupille est peinte au centre de la sclérotique. Pour la bouche, nous notons l'absence de lèvre supérieure : la bouche n'est tracée que par un trait concave pour marquer l'ouverture des lèvres. Les nez sont assez courts et larges, ils sont directement connectés aux sourcils. Lorsqu'il s'agit de scènes de joute, les personnages sont représentés à cheval et en armure, ils sont comme vus de loin. Lorsqu'il s'agit de ces scènes de chevaliers sur leur monture, les visages peuvent être visibles mais sont assez peu détaillés car les scènes sont prises de loin. Les chevaliers posent tous de manière semblable avec un bouclier et une lance en main (exemple voir BnF, fr. 750, folio 311v). Dans le champ inférieur de cette même initiale, nous avons un personnage qui ne porte pas de heaume, celui-ci a les cheveux longs comme tressés qui descendent le long du dos. Il semble porter assistance à un chevalier au sol. Ses yeux et sourcils sont plus fins qu'à l'accoutumée pour ce manuscrit. Nous pourrions penser qu'il s'agit d'un personnage de sexe féminin qui soutient à genoux un chevalier blessé au sol. La majorité des personnages représentés dans ce manuscrit sont casqués, postés de trois-quarts sur des chevaux. Nous remarquons que les têtes des personnages qui ne portent pas de heaume sont disproportionnées, premièrement par rapport aux têtes qui sont sous les casques (elles sont beaucoup plus petites, les heaumes sont de taille cohérente par rapport aux armures et au chevaux) et sont aussi disproportionnées par rapport à la taille des corps ou des chevaux.

Description des draperies

Manuscrits de contrôle : Les draperies sont représentées avec plis et effet de mouvement dans tous les cas témoins que nous avons envisagés. Nous pouvons nous représenter le poids des tissus. Tous ces effets de plis créent du volume. Les costumes des personnages comportent une robe longue avec par-dessus une lourde cape à capuche ou une sorte de couverture sur les épaules (exemple BnF, lat. 5334, folio 1r). Le manuscrit BnF, n. a. fr. 1404 propose

aussi une autre manière de représenter le volume des vêtements et des corps : la main gauche du personnage vêtu de bleu sort de la cape à hauteur de sa poitrine, créant un effet de profondeur à ce niveau.

BnF, fr. 750 : Les chevaliers portent l'armure, nous n'avons pas réellement de représentation de tissus dans ces cas-ci. Pour les autres, les vêtements sont schématiques, monolithiques. Ce sont des vêtements écrans, lisses, sans plis ni relief (exemple folio 312r).



BnF, fr. 750, folio 312r

4) Conclusion et hypothèse de localisation

Comme J. Folda le décrivait, le style du Maître des Hospitaliers, tel qu'il a été identifié²⁵¹, est un style gothique. Nous relevons, après l'examen de ces différents cas, quelques traits définitoires de son style qui semblent présents tout au long de sa carrière. Effectivement, nous avons vu se répéter quelques similitudes : les visages et les cheveux sont en épargne, les personnages sont élancés avec les membres supérieurs très longs et fins, nous n'avons qu'une seule scène par tableau et celle-ci est dessinée en plan rapproché. Au contraire, l'illustrateur du manuscrit BnF, fr. 750 aime diviser ses initiales historiées en plusieurs champs. Il y peint

²⁵¹ Nous rappelons que cet illustrateur unique a été identifié et est reconnu aujourd'hui par la communauté scientifique grâce à un consensus, cependant il reste tout de même une identité hypothétique et insaisissable.

des scènes perçues de loin où nous captions l'action mais pas les expressions des personnages qui sont souvent casqués, (il s'agit d'un manuscrit du *Tristan*, il semble donc normal de voir des chevaliers s'affronter à cheval et en armure, voir *infra*). Les visages sont plus larges, parfois même disproportionnés par rapport aux corps ce qui les rend peu naturels, voire caricaturaux. En parlant des personnages, lorsque ceux-ci sont visibles, les visages sont plus détaillés notamment au niveau des paupières, des sourcils et des lèvres mais cela dans un style plus empâté, moins délicat que ce que nous appelons ici le gothique.

Le manuscrit Boulogne-sur-Mer, BM, 142, a souvent été notre cas limite, il s'agit d'un manuscrit qui bien qu'ayant un style assez proche de celui des autres manuscrits témoins, utilise plus de couleurs, enrichit la décoration du fond de son illustration et ne sort pas du cadre. Ce sont des caractéristiques que nous retrouvons aussi dans le BnF, fr. 750. Cependant comme nous disions, la physionomie générale et la description des détails du visage nous font tout de même pencher pour une œuvre plus proche des témoins de contrôle que du BnF, fr. 750. Il traduit en style gothique et non roman des traits communs simplement.

Globalement nous dirons que l'enlumineur du BnF, fr. 750 n'est pas un enlumineur gothique. Celui-ci travaille dans un style plus romanisant, antiquisant, qui ne se veut pas naturaliste et qui est d'ailleurs qualifié par J. Dumont de trapus, abstrait et issu d'une lointaine tradition byzantine²⁵². L'illustration est cependant très riche puisque toutes les initiales ne sont pas seulement peintes avec une large palette de couleur mais aussi enluminées. L'artiste ne lésine pas non plus sur les détails, chaque lettre mobilise différents motifs de palmettes ou d'arabesques, les vêtements et robes des chevaux sont très travaillés avec des motifs lignés, mouchetés et tachetés, ce qui relève tout de même de la prouesse au vu de la petitesse des personnages.

Cela ne nous semble pas être un travail du Maître des Hospitaliers tel qui a pu être identifié par J. Folda ou A. Stones. Cependant, les dorures très largement présentes, la forme des yeux oblongs qui peut rappeler le style byzantin, et l'usage primitif de la perspective peuvent tout de même nous mener sur la piste d'un manuscrit réalisé en Méditerranée orientale. Nous soulignons cependant qu'alors que le roman français s'inspire de la longue tradition carolin-

²⁵² DUMONT Jacques, GNUDI Cesare, *op. cit.*, p. 11.

gienne, en Italie le roman s'inspire d'influences mozarabes et byzantines, ce qui pourrait ainsi justifier les influences effectivement orientales au sein de notre codex²⁵³. L'aspect général fortement romanisant (qui découle du style oriental d'où les similitudes) et la typologie choisie de l'initiale historiée divisée en champs horizontaux nous force à conclure tout de même en faveur d'une origine italienne. Nous ajoutons que la chronologie est plutôt en accord avec cette dernière hypothèse puisqu'à la date de création de notre manuscrit le style gothique ne s'était pas encore implanté en Italie, le roman régnait toujours, alors qu'en Occident, là où notre Maître se forme et commence sa carrière, il était confortablement installé et pratiqué. Comme de nombreux autres, il se rend en Terre sainte en emportant avec lui sa pratique. L'Orient était donc également déjà passé au gothique.

Nous voyons que ces conclusions coïncident fortuitement, nous dirons, avec celles que nous obtenions au bout de notre analyse linguistique, en faveur de l'Italie donc, bien que ces comparaisons n'eussent pas cela pour but premier. Cela renforce évidemment notre envie de croire en cette possibilité. Cependant, nous rappelons que les manuscrits étaient assez rarement reliés et circulaient inachevés. Il est donc tout à fait plausible d'imaginer un codex commencé et terminé, copié et enluminé, en deux lieux bien différents. Nous pensons par exemple au cas du manuscrit Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteo LXI 10. Il s'agit d'un codex de l'*Histoire d'Outremer* de Guillaume de Tyr, commencé à Acre par le Maître et achevé à Venise par un artiste italien. Ce manuscrit était issu d'une commande spéciale et c'est le mécène lui-même qui a ordonné les rubriques. L'ouvrage lui a été remis inachevé, brusqué par le contexte politique bouillonnant de l'ultime fin du Royaume latin. Il s'est ensuite rendu dans une ville italienne du nord, probablement Venise, où il a fait achever son entreprise. Cette hypothèse se base sur l'analyse de la dernière section du manuscrit qui contient des initiales de style nord-italien²⁵⁴.

En prenant en considération des cas limites comme celui-ci, nous considérons ces convergences comme encourageantes sans aller néanmoins au-delà.

²⁵³ BREHIER Louis, *Le style roman*, Paris : Librairie Larousse, coll. « arts, styles et techniques », 1941, p.65.

²⁵⁴ FOLDA Jaroslav, *art. cit.*, pp. 51-59.

Chapitre 3 : Le manuscrit comme machine sémiotique : les images au regard du texte

1) *Les motifs récurrents*

I. Molteni, dans son article, *Appunti sulla circolazione delle prose arturiane in Italia settentrionale tra Due e Trecento*²⁵⁵, définit quatre motifs²⁵⁶ présents dans la majorité des copies illustrées du roman de *Tristan*. Ces scènes favorisées par les enlumineurs, notamment en Italie, sont donc fréquentes dans les manuscrits. Il s'agit de passages qui, aux yeux des contemporains, se doivent d'apparaître en images pour accompagner le texte des aventures du fameux chevalier.

Notre manuscrit BnF, fr. 750 les compte également et ce alors que nous envisageons ici uniquement les initiales de notre corpus restreint (voir *supra*). Il semble donc logique de penser que le manuscrit compte encore d'autres occurrences pour lesquelles le motif n'est plus aujourd'hui identifiable à cause de la dégradation. Notre manuscrit correspond donc aux standards d'illustrations de son époque de création. Maintenant que nous savons ces motifs présents (voir développement *infra*), il s'agirait de chercher à savoir si ceux-ci sont directement en lien avec le texte qu'ils accompagnent ou s'il s'agit de lieux communs, de poncifs d'illustrations, qui ne sont en réalité que peu ou prou liés à la matière narrative. Ces illustrations apparaissent-elles au sein du codex de manière indépendante ou sont-elles assujetties au déroulement des péripéties du texte ; ces illustrations sont-elles autonomes ? Pour cela, nous regarderons si l'illustration représente un même épisode que ce que le texte ne raconte à l'échelle du manuscrit ouvert (économie de la double page).

Puisque nos illustrations suivent toujours la typologie de l'initiale historiée, le motif, même présent, est toujours dilué au sein d'une illustration divisée en champs, qui représente plusieurs scènes comme s'il s'agissait de montrer un événement en différents moments. Nous faisons le choix ici de ne considérer en priorité que la partie de l'illustration qui comporte le

²⁵⁵ MOLTENI Ilaria, *art. cit.*, pp. 164-175.

²⁵⁶ Par *motif*, nous entendons : scène représentée de manière récurrente dans les manuscrits illustrés et identifiée grâce à une série de traits communs.

motif que nous traitons, puisqu'en réalité les autres champs renvoient à d'autres sections de texte.

Comme nous devons rechercher un motif et son occurrence présente ou non dans le texte, il est évident que nous devons fonctionner au cas par cas, en regardant le feuillet qui compte l'initiale. Il s'agira d'un feuillet chaque fois différent pour les différents motifs, car souvent nous n'avons trouvé qu'une occurrence par motif. Cela est sûrement dû aux larges dégradations matérielles qui paralysent l'analyse de beaucoup d'initiales et à l'aspect très similaire, voire routinisé de l'illustration du manuscrit.

La scène de banquet

Après avoir parcouru notre manuscrit, nous avons pu trouver deux représentations assez claires de banquet, elles se trouvent aux feuillets 247v (champ central : quatre personnages sont attablés, discutent et boivent) et 312r (champ inférieur : quatre personnages sont assis devant une table garnie de mets variés).



BnF, fr. 750, folio 312r

Si nous prenons par exemple le cas du feuillet 312r, nous avons une initiale placée à hauteur mi-colonne, colonne a. L'épisode du banquet est effectivement raconté dans le texte mais n'arrive qu'à mi-colonne b du même folio. Nous pouvons dire que les épisodes narrés et illustrés sont représentés tout de même assez proches, nous les considérons donc comme

formant une paire. La narration devient multi-médiale, le lecteur-regardeur est confronté au même épisode représenté en deux canaux qui se complètent.

[f. 312vb, ll. 35-39] Li hostes *commande* que les tables *soient* mises *et* cil de leienz font son *commandement*. Li troi *chevalier* errant li uns de lez l'autre *et* menguent a *grand* joie et *grand* feste et *parlent* de lor aventures. [...] ²⁵⁷

Alors que le texte nous parle de trois chevaliers, l'illustration ajoute une figure supplémentaire à la représentation. Le texte poursuit avec l'arrivée du chevalier Dinadan (nous sommes alors au §199 d'après E. Løseth²⁵⁸), l'illustrateur prend ici le parti de le représenter directement en compagnie des autres.

Un autre détail semble plus préoccupant, le banquet n'est pas exploité dans le texte puisqu'il n'est évoqué qu'au travers des quelques lignes que nous avons retranscrites ici. L'événement est attesté dans le texte mais loin d'être central. C'est la discussion de Keu et Dinadan qui est au centre et qui fait avancer les péripéties de l'histoire. Le banquet intervient plutôt comme un motif récurrent, comme un lieu commun de l'illustration, pratiquement vidé de son lien textuel. L'épisode est certes présent mais sans importance pour le déroulement général de l'intrigue ce qui renégocierait son importance d'apparition dans les initiales historiées.

La scène de conversation

La scène de conversation nous a semblé la plus difficile à identifier au premier coup d'œil, car aucun des personnages représentés ne semble être réellement peint comme pris dans une discussion. Tous les personnages du manuscrit sont postés de trois-quarts semblant se faire face et partageant un message deux à deux. Nous n'avons pas assez de détail pour identifier une bouche ouverte, un froncement de sourcil ou tout autre trait du visage qui pourrait être assimilé à de l'articulation verbale. Une autre difficulté réside dans le fait que, bien que le texte du *Tristan* soit pour la plupart narratif, nous avons au sein de cette narration bon

²⁵⁷ Nous suivrons les mêmes conventions de transcription qu'utilisées au chapitre *Étude du texte* de ce présent travail.

²⁵⁸ LØSETH Eilert, *op. cit.*, p. 145.

nombre de dialogues qui mettent en scène des discussions entre les personnages et que ceux-ci ne sont pas forcément marqués par une initiale distincte qui les mettrait en avant comme tels. Nous prenons ici le cas du feuillet 103r, car il s'agit d'une scène où effectivement les personnages se font face et ne sont pas armés (champ supérieur), ils ne sont donc pas pris dans un dynamique de duel ou de joute (autre macro-typologie présente dans les illustrations du BnF, fr. 750).

Nous trouvons dans ce champ supérieur deux couples de deux personnages (les mêmes en deux instants qui se suivent), l'un est couronné et l'autre semble à genoux devant le premier. Nous nous attendons donc à une scène d'excuse ou de requête par exemple. Au niveau du texte nous trouvons de nombreux dialogues qui pourraient servir de pendant à ce type d'illustration. Dans le cas de ce folio, nous avons une conversation entre une *damoisele* et Palamède (en bleu avec la couronne) à propos de la *roine Yselt* et de son amant Tristan qui est cru mort à cet instant du récit (fin du §76 selon la numérotation de E. Løseth²⁵⁹). Elle informe le seigneur Palamède que *Tristan, est amort sans faille* de la *roine Yselt*.

Cette fois, c'est le texte qui anticipe l'illustration puisque la colonne de texte qui suit l'enluminure raconte le passage illustré dans le troisième champ : à savoir qu'il va équiper la demoiselle pour qu'elle aille trouver Tristan, et prouver ainsi qu'il est vivant. La demoiselle était, comme présumé, en train de prier Palamède et de lui conter son récit de l'hypothétique mort de Tristan. Alors que pour le banquet le dernier champ illustré apparaissait dans la colonne de texte suivante, le premier champ de cette illustration est narré en amont. Notre illustrateur reste cohérent dans la disposition qu'il donne à son ouvrage.

²⁵⁹ LØSETH Eilert, *op. cit.*, pp. 64-66.



BnF, fr. 750, folio 103r

Nous notons qu'alors que notre illustrateur mobilise différentes armoiries pour les boucliers des chevaliers, ici il n'utilise pas des couleurs conventionnelles que l'on donne à Palamède (le damier noir et blanc). Palamède n'est identifiable qu'en lisant le texte, ce qui n'est pas un problème puisque l'illustration arrive après : le lecteur les connaît déjà, lui et la scène.

[f. 103ra ll. 34-41] « Ainsint soit - fait-il - Demoisele fait par bien avez fait vostre message e sagement desormais porrez aller a nostre repaire. Car tant avez fait en ceste voie que ge sui vostre chevaliers et serai mais tant com ge vivrai. »
« Sire - ce dit la demoisele – moltes merciz » [...]

La scène de duel

Le motif du duel ou du combat singulier de chevalier à chevalier est probablement le motif le plus représenté dans les manuscrits de matières arthuriennes. Celui-ci sert à démontrer la bravoure et l'exemplarité des personnages. Il ne s'agit pas de représenter un combat réel mais de démontrer, via texte et images, les valeurs du chevalier se battant pour sa foi et son rang ou pour celle qu'il aime. Dans ce cas-ci nous avons décidé de considérer l'initiale 140v, représentant effectivement deux couples de chevaliers fantassins s'affrontant en armure à l'épée (champ inférieur).



BnF, fr. 750, folio 140v

[ff. 140vb l. 50 – 141r ll. 1-4] *Et lors prent son escu et son glaive et laisse corre asceus freres et brise son glaive sor lui et le porte dou cheval a terre naure durement d'une grant plai [...]*

La colonne commence avec l'épisode du passage du pont, que l'on voit représenté dans le premier champ. Ensuite, suite à un quiproquo, la situation s'envenime jusqu'au dernier champ où l'on voit effectivement deux couples de chevaliers se battre et se blesser mutuellement. Encore une fois, le passage narré arrive après la représentation de la scène, l'image est alors déjà connue, en mémoire, lorsque que le lecteur s'attaque au texte qui vient résonner avec elle. Cela confirme que les illustrations de ce manuscrit ne fonctionnent pas en champ horizontaux seulement pour représenter de manière contiguë et synchronique des événements entrelacés dans le récit (fonction syntaxique habituelle²⁶⁰), mais aussi pour proposer des suites chronologiques au lecteur. Chaque vignette propose l'élément prépondérant d'un passage résumé en une petite illustration comprise dans un champ (dans ce cas-ci, un champ équivalait en termes de hauteur à 4 unités de réglure).

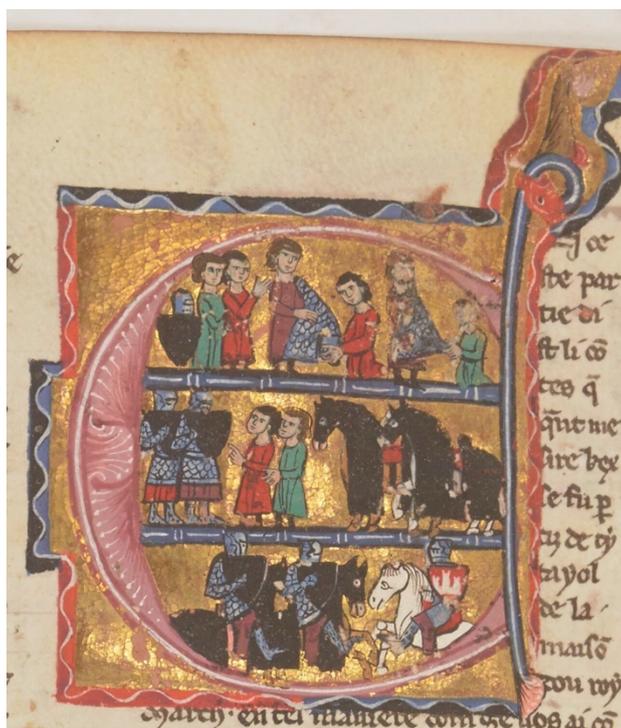
La scène de tournoi

Encore une fois, étant face à un manuscrit de matière arthurienne, donc de matière principalement chevaleresque, il est assez évident de retrouver dans notre corpus d'illustrations des

²⁶⁰ MARUEJOULS Cécile, *art. cit.*, pp. 111-127.

initiales qui font apparaître des joutes équestres, des chevaliers chargeant au galop, et des combats à l'épée ou à la lance (bien qu'en ancien français *tormoi* ne signifie que l'action de tourner, difficilement représentable à l'époque à cause des compétences limitées des illustrateurs en ce qui concerne la perspective²⁶¹).

Dans ce cas, le texte du feuillet 287v ne parle pas directement de tournoi ou de joute, cependant, après lecture du feuillet, nous avons relevé l'usage de lexèmes qui se rattachent au monde équestre et au combat. L'invitation au combat ne se fait qu'au feuillet suivant.



BnF, fr. 750, folio 287v

[f. 287vb ll. 26-28] Li roys comande a un soen escuier ou il molt se siort : « va tost aval *et met* la sele en mon destrier. » [...]

[f. 288rb ll. 19-25] Et quant il funt pres de lui venuz, il funt semblant qu'il voillent jouter, mais nul mot dou monde il ne dient. Kex sapaçoit molt bien qu'il se volorent combatre. [...]

²⁶¹ GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, vol. 1, 1880-1895, p. 760. Consulté en ligne le 12 juillet 2022 : <tournoi>.

URL : <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/tornoi>

La scène qui est racontée (à savoir l'épisode du subterfuge de Marc pour jouter contre Keu, voir §172 chez E. Løseth : *Keu chez Marc*²⁶²) n'est pas réellement ce que nous qualifions de *tournoi* : il s'agit ici d'un duel entre le chevalier et le roi. L'illustration, elle, représente plusieurs chevaliers comme s'il s'agissait d'une joute en plusieurs tours. Nous voyons d'ailleurs les chevaliers dans leurs préparatifs dans les deux champs supérieurs (avec le motif de la couverture par exemple qui est aussi présent dans le texte : [f. 287vb ll. 39-41] Et d'autres telx couvertures fist-il covrir son cheval *et* l'escu qu'il prist estoit autre sunt noirs. [...]). Nous n'excluons pas non plus la possibilité d'imaginer que le roi ne se déplaçait pas seul lorsqu'il s'apprêtait à jouter.

Il s'agit du premier motif pour lequel le texte et l'illustration ne s'accordent que par un réseau de fines références et non par la représentation de l'un par l'autre sur un même folio. Cependant, dire que texte et image ne fonctionnent pas ensemble ici serait sans doute forcer l'analyse puisque ce réseau-même de petites allusions éparses prépare le passage du feuillet suivant. Le texte ne poursuit cependant pas avec d'autres combats d'autres chevaliers, la représentation d'un combat unique aurait sans doute été plus évidente que cette suite de séquences de cavaliers et leur monture.

2) *Conclusion : la translatio dans le BnF, fr. 750*

Dans notre cas, nous remarquons évidemment que les fonctions de *translatio* se répondent entre elles. Premièrement, la fonction formulaire, qui veut que les représentations d'un même élément doivent être similaires afin de faire fonctionner le manuscrit en système, est omniprésente : dans la gestion des espaces par exemple ou par la typologie répétée de l'initiale historiée. L'usage systématique de l'initiale historiée (nous ne considérons encore une fois pas ici les lettrines et lettres ornées à l'encre) témoigne aussi de la volonté de créer des rappels, de faire fonctionner la mémoire du lecteur en lui montrant des traits semblables pour qu'il puisse voyager plus aisément dans la pesanteur du texte. Cela est aussi visible dans la représentation des personnages toujours postés de trois-quarts, dans la manière de peindre les éléments architecturaux en arche, de dessiner les tuniques sans relief : les occurrences répétitives sont légions. Ainsi, le manuscrit est rendu très cohérent mais brouille aussi la recon-

²⁶² LØSETH Eilert, *op. cit.*, p. 126.

naissance des individus et des personnalités car les caractères ne sont pas très contrastés, rendant le manuscrit presque monotone, ce qui serait un contre-sens, un effet non désirable de la fonction formulaire. Elle qui sert à rendre le manuscrit maniable et facilement appréhendable le rend ici compliqué à manipuler.

Regardons par exemple, les deux cas d'illustration de banquet que nous avons repéré : les personnages se regardent deux à deux, ils sont placés de manière similaire (nous font face) autour de la table, les tuniques sont peintes identiquement, la présence de la décoration en colonnades derrière les protagonistes : il s'agit forcément d'une inter-citation de l'illustration. Mais, il devient alors difficile de distinguer une scène de l'autre, ces banquets sont pourtant textuellement liés à des épisodes bien distincts. La fonction formulaire anonymise d'une certaine manière les événements du texte et relègue l'utilisation d'un motif au rang de poncif.



BnF, fr. 750, folio 247v



BnF, fr. 750, folio 312r

La fonction syntaxique de notre manuscrit est évidemment la plus prégnante et est omniprésente. Nous voyons qu'immanquablement chaque initiale a été subdivisée en champs horizontaux. Comme nous le relevions précédemment, ces découpages permettent de rendre contemporains des événements chronologiquement séparés, parfois donc distants textuellement de plusieurs feuillets, ce qui est fortement pratique pour un miniaturiste s'attaquant à un manuscrit arthurien dans lequel les différents chevaliers mènent des quêtes différentes. Dans notre cas particulier, il arrive aussi que ces divisions servent plutôt à marquer la suc-

cessivité, en proposant des suites d'épisodes qui permettent alors au lecteur d'appréhender le texte avec plus d'aisance puisque les épisodes qui vont être relatés lui sont déjà connus succinctement, dans leur essence.

La fonction de projection, qui veut laisser une place au lecteur-regardeur au sein de l'image pour qu'il puisse s'en faire sienne, est ici doublée du sens ontologique que les lecteurs de cours ont donné à ce chevalier Tristan. L'illustration ne définit pas ici de style d'enluminure particulier pour le différencier des autres chevaliers ou personnages. Il est même parfois difficile de distinguer une femme d'un homme. Alors que le texte glorifie ses aventures, le personnage de Tristan est fondu dans la masse de silhouettes toutes coiffées et peintes selon le même modèle. La projection ne se fait pas envers un personnage mais envers un univers entier. Le lecteur pénètre l'univers grâce à l'illustration et ensuite se surprend à rêver en lisant le texte qui est beaucoup plus prolixe, fourni et superlatif. Toutes les illustrations du manuscrit sont remarquablement unitaires, des traits communs reviennent comme des éléments préalables à la lecture que le lecteur-regardeur se doit d'avoir en tête afin de se constituer au mieux son panorama mental pour tenter de suivre le flux des péripéties. Dans ces conditions, la fonction formulaire est rendue plus supportable.

Notre manuscrit ne comporte ni rubrique, ni cadre marginal décoré. Nous serions donc tentée de dire que sa fonction de communication est assez réduite. En réalité, la prospection ou rétrospective que propose l'illustration placée devant ou derrière le texte, le double d'une certaine manière. Il y a donc bien communication entre le texte et l'image. Nous voyons que, globalement, l'illustration et le texte fonctionnent ensemble, nous ne sentons pas l'un prendre le pas sur l'autre. L'élément raconté, et nos différents cas-témoins l'appuient, est souvent proche de l'illustration, une colonne en amont ou en aval, jamais trop éloigné. Il est certain que le lecteur a toujours souvenance du premier canal lorsqu'il aborde le second, c'est ainsi que ce manuscrit fonctionne : en système. L'illustration donne des appuis et le récit les développe. Dans le *Tristan en prose*, ces positionnements en amont ne sont pas anecdotiques, ils renvoient au principe de progression de l'œuvre qui se présente comme une « successivité orientée vers l'avenir²⁶³ » : l'image n'est pas conçue comme l'illustration de ce qui précède mais comme une invitation à poursuivre. Les illustrations qui arrivent après l'épisode narré,

²⁶³ FABRE Sylvie, *art. cit.*, pp. 233-237.

quant à elles, stimulent la mémoire de l'observateur qui est en train de passer à un épisode suivant dans le texte.

L'enlumineur de ce manuscrit devait avoir une bonne connaissance du texte qu'il décorait puisqu'il place en chaque endroit une scène qui évoque, reconsidère ou retranscrit le texte. La petitesse des illustrations nous force cependant à interpréter fortement les traits que nous voyons : ainsi, nous avons décidé de considérer comme un *tournoi* une initiale qui présentait des chevaux et des chevaliers. Il manque pourtant des formants bien plus prégnants qui auraient permis de déterminer avec certitude qu'il s'agissait d'une scène de tournoi (par exemple la présence d'un public ou d'un souverain qui orchestre le spectacle). Nous n'avons pas non plus de tenue, coiffure ou traits du visage particuliers pour distinguer Tristan, Palamède ou Dinadan des autres chevaliers, ce qui rend évidemment l'analyse que nous proposons ici au moins modérée. Cependant, il est immanquable de constater que texte et image s'anticipent l'un l'autre, se complétant. Alors que l'image propose un corpus unifié respectant des conventions strictes sur l'ensemble du volume et qui parfois sont légèrement forcées, mais toujours attestés dans la tradition (comme la scène du banquet), contre elle, le texte s'étale et s'épand. L'image, dans l'un de ses rôles les plus primordiaux, permet au lecteur par un rapide coup d'œil de respirer, d'encaisser sa lecture précédente et de créer en lui l'envie de poursuivre grâce aux balises visuelles qu'il aura déjà mémorisées (puisque le style de l'illustration reste constant). Cela laisse ainsi sa propre *imaginatio* rajouter les détails et les connotations que la lecture aura créés en lui pour compléter son image mentale. Le manque de détail apparents pourrait en réalité très bien être une porte ouverte à la rêverie du lecteur, lui qui est confronté à ce texte fameusement connu, presque arrivé au rang de manuel de conduite courtoise²⁶⁴.

²⁶⁴ TAGLIANI Roberto, *art. cit.*, pp. 485-500.

CONCLUSION

Nous finirons ce tour d'horizon autour de ce manuscrit par attirer l'attention sur un aspect qui nous semble encore aujourd'hui problématique. Après avoir analysé langue, support et images, il nous reste effectivement une interrogation et ce, même passée la question de l'origine géographique que nous avons ici tenté de documenter. Pourquoi est-ce que ce manuscrit, bien conservé dans sa globalité et dont la conservation a été assez banale, a subi autant de détériorations ponctuelles centrées uniquement au niveau de l'illustration ?

Comme nous le disions, alors que le parchemin n'est pas trop attaqué (il n'est ni gondolé, ni troué), de nombreuses initiales sont totalement indéchiffrables aujourd'hui. De plus, celles-ci semblent disséminées de manière aléatoire au travers du manuscrit. S'il s'agissait d'une dégradation tributaire de mauvaises conditions de conservation, tout le manuscrit aurait été impacté. Comme nous le relevions *supra*, bien que le début du manuscrit semble particulièrement touché par le phénomène, nous en trouvons aussi des attestations au cœur et en fin de codex. Au lieu ici de simplement revenir sur nos conclusions les plus prégnantes, que nous envisagerons tout de même en toute fin, nous voulions tenter de proposer une piste de prolongement concernant ces fameuses illustrations totalement ruinées par d'étranges apports d'eau.

Pour l'étude de notre manuscrit, nous avons dû les éliminer, ne pas les considérer et nous sommes arrivées à un corpus réduit de dix-neuf initiales. Ce manuscrit a donc plus de la majorité de son corpus illustratif indéchiffrable aujourd'hui. La dégradation a été commise par un apport d'eau ponctuel : nous pouvons l'assurer grâce à l'effet aquarelle qui se produit lorsque l'on mouille de la peinture gouachée. Il se peut aussi que l'on ait voulu, à un moment donné, frotter le manuscrit avec un lingue ou le plat de la main (d'où les traces en coulure). Nous pouvons affirmer facilement aussi qu'il ne s'agit pas d'un cas de mauvaise conservation, en environnement humide par exemple car le manuscrit n'est pas gondolé ce qui arrive si l'entièreté du parchemin est immergée ou en contact d'eau : le parchemin n'a pas subi de transformations chimiques. Enfin, il ne s'agit pas de cas de transferts feuillets et contre-feuillets lorsque, par exemple, le manuscrit est fermé et que la peinture est fraîche car il s'agit, dans ce cas, d'impression miroir parfaite, comme un tampon ; ce qui n'est pas le cas ici non plus. Une hypothèse, peut-être la première qui nous vient à l'esprit, est d'imaginer ces initiales

dégradées comme le fruit du hasard : un conservateur postérieur aurait tenté de refaire briller les dorures en frottant les pages avec un chiffon humide, par exemple. Cependant, nous pourrions envisager avoir sous les yeux des cas de *damnatio memoriae*²⁶⁵, d'effacement intentionnel de l'illustration pour en condamner le sujet. Il s'agit d'une piste que nous croyons sincèrement fondée et qui permettrait alors d'aller encore plus loin que ce que ce présent travail ne propose déjà. Alors que nous liions texte et images au sein d'un manuscrit, cette analyse permettrait de directement introduire les coutumes, conventions sociétales et morales d'une époque dans l'analyse du manuscrit, amenant cette unité codicologique au rang d'univers culturel complet en puissance.



BnF, fr. 750, folio 272v



BnF, fr. 750, folio 265r

En effet, lorsque nous traitons du contexte en expliquant quels rapports entretenaient les indigènes, les acculturés et les nouveaux croisés, nous avons vaguement approché la notion de *transfert* de M. Aurell, M. Galvez et E. Ingrand-Varenne²⁶⁶. Cette théorie des échanges de cultures propose quelques pistes de prolongement. La découverte de ce concept nous amènerait à traiter du « Poulain » (croisé déjà fortement acculturé aux coutumes orientales et considéré déloyal aux yeux des croisés occidentaux) et de ses habitudes considérées comme trop oisives, pernicieuses et surtout hyper-sexualisées par les Occidentaux. Si notre manuscrit comporte des scènes jugées polémiques ou indécentes, il se peut que l'on ait voulu les effacer,

²⁶⁵ DEBIAIS Vincent, « Taire ou pointer le traître ? Trahison et mémoire dans la communication épigraphique du Moyen Âge », in *La trahison au Moyen Âge : De la monstruosité au crime politique (V^e-XV^e)*, dir. SORIA Myriam et BILLORE Maité, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 67-83.

²⁶⁶ *Transferts culturels entre France et Orient Latin (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit.

ce qui justifierait la forte dégradation des initiales et leur emplacement. Est-ce que ce manuscrit incarne la représentation matérielle d'une certaine bienséance ou du purisme sociétal occidental envers une illustration trop orientale et vue comme trop sexualisée ? Il serait, en tout cas, intéressant de considérer l'hypothèse.

Ce travail nous a conduite, petit à petit, à envisager ce manuscrit comme provenant d'Italie et cela re-nuancerait donc cette potentielle *damnatio* volontaire de certaines illustrations. En effet, comme nous avons tenté de le montrer au cours de cette recherche, Tristan était apprécié en Italie, et représentait un idéal courtois pour la population seigneuriale italienne friande de littérature. Un manuscrit italien n'aurait peut-être pas pris le risque de rendre son illustration subversive. Cependant, nous rappelons qu'il est aussi tout à fait probable que l'illustration ait été dégradée bien après que le manuscrit n'ait été réalisé, à une époque peut-être plus puritaine où l'illustration était considérée comme trop dégradante pour le public. Nous savons que les XVIII^e et XIX^e siècles sont souvent intervenus sur les manuscrits médiévaux. Comme nous voyons, bien que très intéressante, cette hypothèse nous force à admettre quelques réserves. Cependant ce travail, s'il est fait, permettrait au moins de compléter cette vision globalisante, notre prémisse de base, que nous tentions d'offrir à propos de ce manuscrit BnF, fr. 750.

Pour résumer, nous avons ici un manuscrit qui, malgré nos recherches, résiste encore à une analyse herméneutique totale et garde une partie de son histoire et de son passé caché, ce qui le rend évidemment passionnant et intrigant. Nonobstant, avec ce travail nous avons espéré le documenter de manière la plus polyvalente que possible en fonction de nos connaissances. Cette description nous a conduite à aussi envisager quelques aspects culturels et historiques pour tenter de reconstruire une production à une époque donnée.

Ce mémoire brasse culture littéraire chevaleresque française (puisque le texte du *Tristan en prose* voit le jour en France), tradition manuscrite italienne (là où le héros connaîtra un succès sans pareil pendant plusieurs siècles) et école artistique levantine (avec notamment l'analyse du personnage du Maître des Hospitaliers). À travers une ligne de conduite principalement descriptive, nous avons pu rechercher à travers différents champs, utiliser différentes compétences et ne pas clôturer le débat autour de ce morceau de passé. Nous soulignons quelques points qui résument nos considérations actuelles sur ce manuscrit. D'après nous, le manuscrit

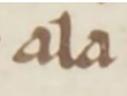
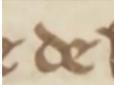
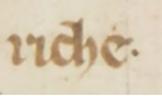
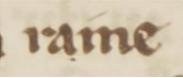
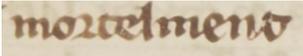
BnF, fr. 750 est bel et bien italien mais une influence orientale s'exerce indubitablement et pèse sur ses différents aspects : linguistique par exemple (avec cette *scripta* franco-italienne méditerranéenne et de circulation), iconographique (avec l'utilisation des yeux oblongs, des perspectives primitives et ses nombreuses variations chromatiques), enfin codicologique. Notre manuscrit respecte les conventions manuscrites des scriptoria pisano-génoises avec l'écriture *rotunda*, ses initiales historiées divisées en champs horizontaux, etc. L'origine reste encore incertaine aujourd'hui, mais ce travail relance la discussion autour de ces centres culturels hors France qui, pourtant, ont grandement marqué l'histoire des arts et les lettres françaises. Ce manuscrit BnF, fr. 750 était assez oublié, peu d'études lui accordaient de l'intérêt²⁶⁷. Nous espérons, par ce travail, rendre ce manuscrit plus visible et rouvrir les discussions qui concernent les transferts culturels en Méditerranée.

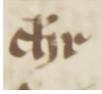
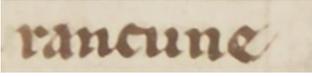
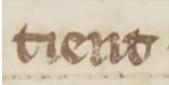
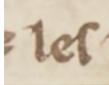
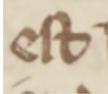
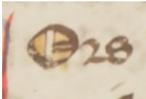
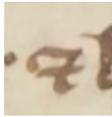
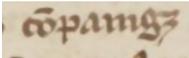
²⁶⁷ Cependant, un regain d'intérêt tout récent est notable avec par exemple les analyses linguistiques et stemmatiques de D. de Carné sur les aventures de Brunor que notre manuscrit contient ainsi qu'un autre le BnF, fr. 12599. Voir : CARNE Damien de, *art. cit.*, pp. 133-155.

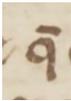
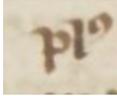
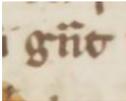
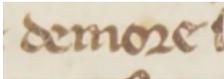
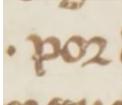
ANNEXES

Les Tableaux

1) Tableau récapitulatif des graphies du BnF, fr. 750

Lettres ou signes retenus	Exemples
<a>	 <i>BnF, fr 750, folio 7rb</i>
	 <i>BnF, fr 750, folio 11ra</i>
<d>	 <i>BnF, fr 750, folio 11ra</i>
<h>	 <i>BnF, fr 750, folio 7ra</i>
<l>	 <i>BnF, fr 750, folio 7rb</i>
<m>	 <i>BnF, fr 750, folio 7ra</i>
<r> : <r> rond	 <i>BnF, fr 750, folio 57ra</i>

<p><r> droit en fin de mot</p> <p><r> droit en début de mot</p>	 <p><i>BnF, fr 750, folio 57ra</i></p>  <p><i>BnF, fr 750, folio 57ra</i></p>
<p><t></p>	 <p><i>BnF, fr 750, folio 7rb</i></p>
<p><s> :</p> <p><s> droit en fin de mot</p> <p><s> droit en milieu de mot</p> <p><s> rond</p>	 <p><i>BnF, fr 750, folio 11ra</i></p>  <p><i>BnF, fr 750, folio 11ra</i></p>  <p><i>BnF, fr 750, folio 11ra</i></p>
<p>Signe tironien</p>	 <p><i>BnF, fr 750, folio 11ra</i></p>
<p>Nasalisation</p>	 <p><i>BnF, fr 750, folio 57rb</i></p>

Lettres suscrites	 <p><i>BnF, fr 750, folio 11ra</i></p>  <p><i>BnF, fr 750, folio 11ra</i></p>  <p><i>BnF, fr 750, folio 11ra</i></p>
Première règle de Meyer	 <p><i>BnF, fr 750, folio 7ra</i></p>
Seconde règle de Meyer	 <p><i>BnF, fr 750, folio 7ra</i></p>

2) Tableau récapitulatif des manuscrits attribués au Maître des Hospitaliers

Ce tableau a pour objectif de montrer l'étendue du potentiel travail du Maître des Hospitaliers. Nous cumulons ici toutes les sources que nous avons mobilisées²⁶⁸. Il sert également à démontrer les incompatibilités chronologiques qu'il y a entre les différentes théories

²⁶⁸ À savoir :

- STONES Alison, *op. cit.*, 2013.
- FOLDA Jaroslav, *op. cit.*, 1976.
- EDBURY Peter, FOLDA Jaroslav, *art. cit.*, 1994.
- FOLDA Jaroslav, *art. cit.*, 1997.
- MARASZAK Émilie, *art. cit.*, 2014, pp. 635-658.
- FOLDA Jaroslav, *op. cit.*, 2005.
- *Initiale : Catalogue de manuscrits enluminés, op. cit.*, 2012-2022.

scientifiques sur lesquelles nous avons débattu *supra*. Ainsi les chevauchements temporels et géographiques, que nous soulignons et que nous estimons peu probables, apparaissent de manière visuelle.

<u>Localisation</u> <u>Temporalité</u>	Période parisienne	Période levantine	Période chypriote
XIII^e siècle	Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 1533 Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelle acquisition française 1119 København, Det Kongelige Bibliotek, Thott 72 Sankt Florian, Stiftsbibliothek, III. 2		
Seconde moitié du XIII^e siècle	Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire, Section médecine, H 251		
Troisième quart du XIII^e siècle	New York, The Pierpont Morgan Library, M494 Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 19166		
Dernier quart du XIII^e siècle	London, British Library, Yates Thompson collection, 18 Autun, Bibliothèque municipale, 80 (S99) Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 1025		

1270	New York, The Pierpont Morgan Library, M101 Turin, Biblioteca Nazionale Univesitaria, I.II. 18		
1276	Paris, Archives Nationales, pièce s1626		
1278	Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 837		
1280	Arras, Bibliothèque municipale, 46 (843) Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds latins 5334	Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 19025 Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelle acquisition française 1404	
1282		Chantilly, Musée Condé, 433 (590)	
1286		Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 9084 London, British Library, Additional 15268	
1287	Tours, Bibliothèque municipale, 951	Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds latins 11907 Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, 142 Bruxelles, Bibliothèque Royale, 10212 Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 20125	

1290		Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Str. App. 20 (265)	
1291		Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteo LXI 10	
Fin XIII^e siècle	Reims, Bibliothèque municipale, 697 Brugge, Grootseminarie, 93/61		
Début XIV^e siècle	Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds latins 830 London, British Library, collection privée, Royal 20 DII		Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 19026

3) *Tableau des initiales du BnF, fr. 750 apparaissant dans ce travail*

Feuillets du BnF, fr. 750 ff. :	Reproduction de l'initiale
103r	
123v	

128r



140v



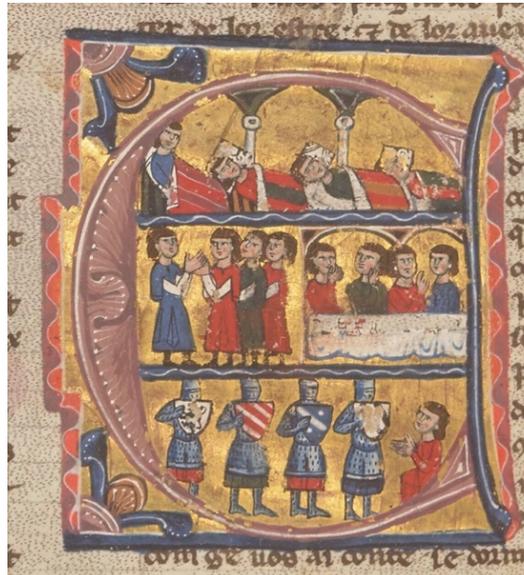
148r



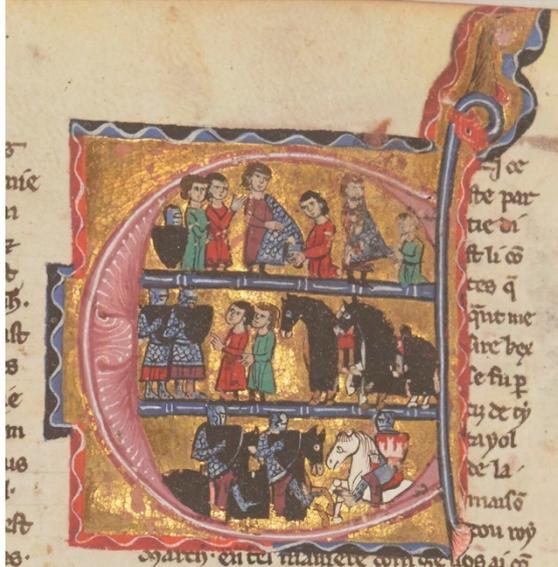
185v



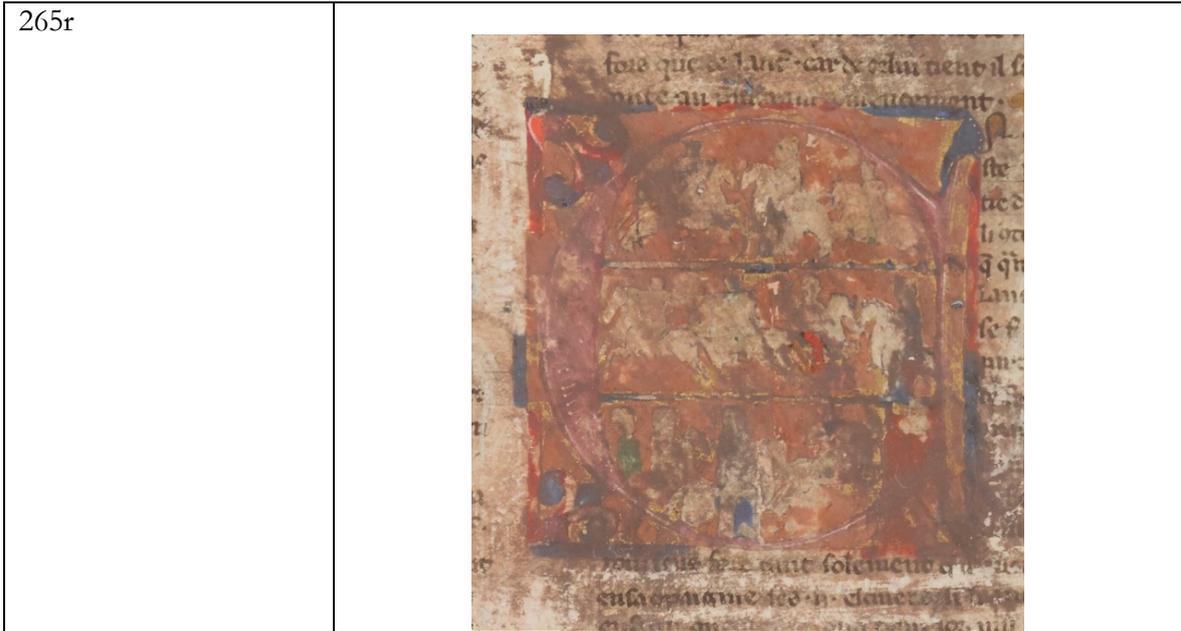
247v



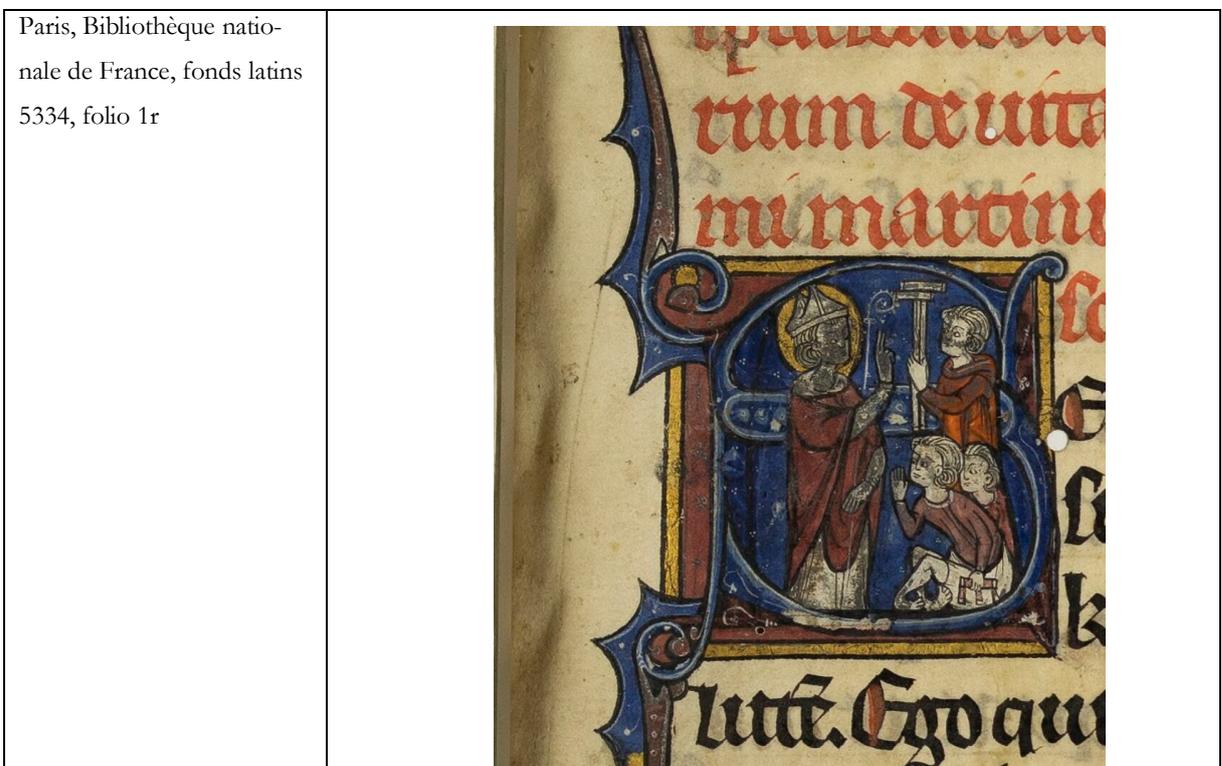
287v



311v	 <p>conter partie de ses aventures.</p> <p>si chevauera plus apres le chr au hastuement quil vuet. com ala</p>
312r	 <p>retorne a parler de celui chr qui po mit lesai conert de la bouce uerme</p> <p>le fu partu dou chr qui ot oas que</p>
272v	 <p>qui auou</p> <p>ceste parca dilt l contu q qu t ou ensin abat lucan le bo reillu me reignz yvan conge meaconte il u tozha tout e ramieut au reces de d</p>



*4) Tableau récapitulatif des images retenues des manuscrits de
comparaison*



Reims, Bibliothèque municipale, 697, folio 112v



Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelle acquisition française 1404, folio 2r



Chantilly, Musée Condé,
433 (590), folio 113r



Boulogne-sur-Mer, Biblio-
thèque municipale, 142, fo-
lio 60r



Transcription témoin

1) *Transcription des feuillets 68ra à 69vb du BAV, Vat.*

lat. 13501

[f. 68ra]mede si grant cuer *et* de si grant fierté qu'il la feist a la mort metre errament. Ja jugement n'i atendist. Ele i pense trop durement, molt est la reine correciee *et* iriee. Ele menace le roi Marc *et* dit que onques ne fist letres dont tel damage li venist come de cestes li vendra.

En cele meesmes saison avint que, quant les letres furent mandees ensint com ge vos cont, que Dynadan vint a cort. Li rois Artus en fu molt liez *et* si furent main autre chevalier qui grant bien li voloient. Lancelot estoit a celui jor a cort *et* des chevaliers de son lignage tout le plus. Mes bien sachiez que onques Lancelot n'avoit esté a cort plus dolanz ne plus correciez ¹qu'i l'estoit, car la reine li avoit contees les paroles tout mot a mot que li rois Mars li avoit mandees. Les letres meesmes li avoit ele monstrees, dont il avoit esté ²ausi<n>t com touz enragiez de maltalant dire *et* de corrouz.

1.qu'i l'estoit] *ou interpreter* qu'il estoit 2. ausi<n>t] *intégré dans l'interligne, par le copiste ou un correcteur.*

A celui tens avint que la ou Lancelot pensoit a la felenie del roi Marc *et* il tenoit les letres, s'endormi il en son lit. Dynadan, qui molt estoit privez de Lancelot, s'endort de l'au[f. 68rb]tre part ne il n'avoit ³[ceenz] nul home del monde fors que Lancelot *et* Dynadan. Dynadan s'esvoilla avant que Lancelot *et* avint qu'il trova les letres qui estoient cheoites a Lancelot en dormant. Et les ovre *et* comence a lire. Et quant il entendi ce qu'eles disoient, il en fu correciez a merveilles *et* dist que trop anuieuses paroles *et* trop vilaines avoit mandees li rois Mars a si haute dame come estoit la reine Genievre, qui estoit sanz faille la plus haute dame qui fust en tout le monde. *Et* s'il encore n'en reçoit malvés guerredon, ce sera oltrage. Il remist les lettres arrieres delez Lancelot en tel meniere com il les avoit trouvees, *et* s'en arrieres a son lit *et* fait grant semblant de dormir. *Et* si ne dormoit il mie sanz faille.

Au chief de piece s'esvoille missires Lancelot *et* trove que Dynadan dormoit molt fermement par semblant. Et Lancelot prent les letres *et* s'en va a une fenestre *et* comence a lire autre foiz, tant iriez qu'a poi qu'il n'enrage de duel. Et quant il les a leues *et* releues moltes foiz, il mue la color del grant duel qui li vient [f. 68va] ⁴[au cuer] *et* prent les letres maintenant *et* les depiece *et* en fait plus de cent pieces *et* rue les unes ça, les autres la, en tel meniere que jamés ne puissent estre rassemblees por nule aventure.

Ensint fist *Lancelot*, qu'il ne voloit mie que jamés fussent trovees ne par home ne par fame, mes por ce ne remendra mie desorenavant q'il ne les voit as oilz del cors. Si les verra il as oilz del cuer, il nes porra jamés oblir a jor de sa vie : escrites les a en son cuer tout autresint ⁵a Dynadan. Il ne les vit fors deux foiz, si les a il toutes en remembrance autresint com s'il les avoit plusors foiz veues, car molt estoit de legier sens *et* de bon engin. Il n'i vait gaires meins pensant que fait *Lancelot*, car molt li grieve *et* molt li anuie que li rois Mars a parlé si felenessement sor la plus haute dame del monde *et* del meilleur *chevalier* del monde. Molt est correciez durement. S'il fust a celui point entre lui *et* le roi Marc en une chambre, il le cuidast sanz faille faire une grant honte ausint grant com il a faite a la reine.

3. ceenz] *compé des fioritudes de la page 4.* au cuer] *compé des fioritudes de la page 5.* a Dynadan] *sic.*

[f. 68vb] Molt vait pensant a ceste chose, car molt volentiers venjast la honte s'il alast cele part. Et quant il a a ce pensé longuement, il n'i voit autre chose fors que a lui mander unes letres, mes non mie en tele meniere que ces letres viegnent de la part la reine Genievre, mes d'autre part, ausint com s'ele ne seust mie grantment de la charte q'il a mandee el royaume de Logres.

A ce s'acorde Dynadan, qu'autrement ne se ⁶vench[e]ra del roi Marc a cestui point, fors qu'il li mandera letres tex que a piece mes ne furent autreteles mandees a roi. Il est malvais *et* anuios, *et* letres malvais *et* anuioses li mandera. Lors se comence a prendre garde [com]ment les porra ordoner *et* en quel meniere il les velt faire, en rime ou en meniere de lay, *et* s'il i puet puis chant trover, ce sera lay bel *et* bien dit. Li autre qui jadis amoient, trovoient de bonté *et* de cortoisie, porce qu'il savoient de voir que cil estoient cortois de cui il chantoient. Et porce que touz li mondes set de voir que li rois Mars est li plus chaitis *et* li plus malvais de tout le monde, le plus vill *et* le plus failli. Si il fait [f. 69ra] lay de sa vergoigne *et* il chante de sa malvestié, tout le monde en avra joie. Onquepuis que lays fu oiz premierement, ne fu lay faiz qui fust oiz plus volentiers que cestui sera. Ne li rois Mars ne porroit estre en nule guise plus correciez *que* il sera por cestui lay quant tout li mondes le savra *et* quant il sera raconté voiant toute *chevalerie*. Por ce s'acord Dynadan a ce qu'il fera un lay del roi Marc *et* contera tout son affaire en celui lay. A ce pense *et* a ce s'estudie *et* comence a trover son lay. Et porce qu'il savoit de voir que Tristans avoit fait le *Lay Mortal*, chascune couple de quatre *paroles* semblables, dit il a soi meemes qu'il vodra faire cestui autresint *et* ordoner en tel meniere. *Et* trovera en celui lay chant qui volentiers sera oiz *et* recordez en toutes corz.

A ce vait pensant durement, et tant fait qu'il trove son lay tout ordoneement *et* bien *et* bel. Et après se travaille tant qu'il trove le chant tout novel a la guise *et* a la meniere que li

chant se faisoient lors por les lays. Et quant il a son lay trové *et* le chant autresint, il apele icelui lay *Lay Voir*-[f. 69rb]*disant*.

6. venchera] *lacune matérielle*.

Quand il a bien son lay mené a fin *et* de dit *et* de chant, il apele un harpeor qui de la harpe savoit assez *et* de cel art estoit bien mestres *et* estoit del tout de la cort del roi Artus. Celui harpeor fist venir devant lui Dynadan *et* li dist : « Ge ai fait un lay. Ge voill que tu ⁷l'apreignes *et* le dies. Et quant tu le savras, ge voill que ⁸tu t'envoises en la contree ou ge te voil mander. – Or sachiez, fet cil, que ge ne sai orendroit contrees nules ou ge n'aille. Mes tant me faites que vos me f[a]çoiz doner congié a mon seignor le roi Artus, car partir de son ostel ne porroie ge mie sanz son comandement. Et puis qu'il le me comadera, ge ne quier puis un jor demorer. – Certes, ce respont Dynadan, ge vos ferai doner congié a mon seignor le roi Artus tot maintenant, qu'il sera mestier de vostre aler. » Et lors li comence a aprendre le dir *et* le chant a tout le mielz que il le set faire, *et* tant le tient avec lui de jor en jor qu'il set le lay parfitement *et* le chant ausint bien com Dynadan meesmes qui fait l'avoit *et* ordonné.

[f. 69va] Quant li harperres sot le lay *et* le chant autresint [que] com celui qui le fist, Dynadan apela *Lancelot* en une chambre del palés ⁹loig des autres chambres, par devers un vergier auques esloignié de gent. Li harperres estoit leanz, qui a bien sa harpe atempree, com cil qui bien le savoit faire. Et quant il voit *Lancelot* venir sor lui, il se dresce *et* le salue, *et* li dist : « Sire, bien veignant », *et* lors s'assieent. « Missire *Lancelot*, fet Dynadan, volez vos oïr un lai que ge ai novelement trové ? – Et quel est il, fet *Lancelot* ? – Ce est, fet Dynadan, un lay que ge ai fait novelement del roi Marc, *et* l'apel le *Lay Voirdisant*. – Dynadan, fet *Lancelot*, ge vos conois a si sotil *et* a si sage que ge sai bien qu'il ne seroit en nule meniere qu'il ne fust trop bien diz *et* qu'il ne deist verité, puis que tel nom li avez mis. Por ce di ge tout plainement qu'il ne porroit estre diz se bien non. *Et* por ce le voil ge oïr, a ce que vos savez tout veraiement la felenie del roi Marc. » Et li harperres comence tout maintenant le chant *et* le dit, *et* molt s'estudie forment de harper por amor de *Lancelot* *et* porce que plus li pleust. Et [f. 69vb] sachiez [que] quant il ot chanté [et] harpé le lay de chief en chief, *et* il l'ot mené dusqu'a fin, *Lancelot*, a cui il plesoit trop, dit bien *que* en toute sa vie n'oï lay qui tant li pleust ne qui tant deist voir, car il ne dit del roi Mars nule chose se voir no[n]. Voirement [co]noist il bien touz ses faiz *et* toutes ses ov[re]s qui cest lay fist *et* trouva primes.

Aprés redit a Dynadan : « Dynadan, se Dex vos ait, que volez vos de cestui lay faire ? – Si m'aït Dex, fet Dynadan, ge le vos dirai. Ge sai de voir qu'il n'a mie encor grantment de tens que li rois Mars mesdist d'alcune gent, *et* ge les en voill touz vengier *et* faire savoir par

tout le monde la grant proesce del roi Marc, sa cortois[ie] *et* sa bonté, com il est boens chev-
aliers. Se ge l'eusse a cestui point dedenz le roiaume de Logres, g'en preisse haute venjance.
Mes quant ge ne li puis tenir, ge le voill honir en Cornoaille. » *Et* a celui point que li rois Mars
tendra en sa cort greignor feste, ¹⁰il comencera cestui lay. Mes avant sera assurez ; puis que
li rois Mars l'avra assurez, bien porra harper. Et li harperres meesmes que ge li mant, *quant*
il l'avra puis en Cornoaille har[...]

7. P'apreimes] *titulus en bout de ligne pour le premier* 8. tu t'envoises] *sic. (envoier <INVIARE, et non envoisier < INVITARE)>*²⁶⁹ 9. loig] *sic., cf. infra* esloigné 10. il] *Dinadan fait référence au harpiste (avec usage déictique du pronom).*

²⁶⁹ Voir : DMF (*Dictionnaire du Moyen Français*), dir. ATILF - CNRS & Université de Lorraine, version 2020.

Consulté le 23 juillet 2022 : <envoyer>.

URL : http://zeus.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=envoyer;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;;ISIS=isis_dmf2020.txt;MENU=menu_recherche_dictionnaire;OUVRIR_MENU=1;ONGLET=dmf2020;OO1=2;OO2=1;s=s171807c8;LANGUE=FR;

BIBLIOGRAPHIE

Nous nous basons sur le système de références que propose M. Zink dans son ouvrage *Littérature française du Moyen Âge*²⁷⁰.

1) Sources primaires

Éditions critiques

ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman d'Alexandre*, éd. HARF-LANCNER Laurence, Paris : Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1994.

BENOIT DE SAINTE-MAURE, *Le roman de Troie, Extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D 55*, éd. et trad. BAUMGARTNER Emmanuèle et VIELLIARD Françoise, Paris : Le livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 1998.

BRUNETTO LATINI, *Tesoretto*, éd. FINI Giuseppe, ARDUINI Franca, MAZZONI Francesca, RAO Ida Giovanna, HOLLOWAY Julia Bolton, Firenze : Le Lettere, 2000.

DELAVILLE LE ROULX Joseph, « Les statuts de l'ordre de l'Hôpital de Saint-Jean de Jérusalem », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1887.

FRIEDMAN Lionel J., *Texte and Iconography for Joinville's Credo*, Cambridge : Medieval Academy of America, 1958.

MICHELANT Henri, RAYNAUD Gaston, *Itinéraires à Jérusalem et descriptions de la Terre sainte rédigés en français aux XI^e, XII^e & XIII^e siècles*, Genève : Fick, 1882.

NOBEL Pierre, *La Bible d'Acre. Genèse et Exode*, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006.

RICHARD DE FOURNIVAL, *Le Bestiaire d'Amour et la Responce du Bestiaire*, éd. et trad. BIANCIOTTO Gabriel, Paris : Honoré Champion, coll. « Champion classiques Moyen Âge », 2009.

SULPICIO SEVERO, *Vita di Martino. Introduzione, testo, traduzione e commento*, éd. RUGGIERO Fabio, *Biblioteca patristica 40*, Bologna : Edizione Dehoniane, 2003.

A Partial Edition of « Les Fais des Romains » with a Study of its Style and Syntax : A Medieval Roman History, éd. MCCORMICK Thomas J, Lewiston : Edwin Mellen Press, coll. « Studies in French Literature », 1995.

²⁷⁰ Zink Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris : Puf, coll. « Quadrige Manuels », 2001. À savoir que les auteurs antérieurs au XIV^e siècle seront référencés par le prénom, les auteurs critiques ou postérieurs au XIV^e siècle, seront quant à eux, référencés selon leur nom de famille.

« Assises de la Haute Cour, » in *Recueil des Historiens des Croisades*, éd. Le comte BEUGNOT, Paris : Imprimerie Royale, 1841.

Il ciclo di Guiron le Courtois, romanzi in prosa del secolo XIII, Roman de Guiron, éd. LEONARDI Lino, TRACHSLER Richard, LAGOMARSINI Claudio, Firenze : Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini (Archivio romanzo, 38), 2020.

La Folie Lancelot, A hitberto unidentified portion of the Suite du Merlin contained in MSS B.N. fr. 112 et 12599, éd. BOGDANOW Fanni, Tübingen : Niemeyer, 1965.

Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle, éd. MICHA Alexandre, Genève : Droz, 1978-1983.

Le Livre de Florimont, éd et trad SOBCZYK Agata et BRAET Herman, Leuven, Paris, Bristol : Peeters Publishers, 2021.

Le Roman de Tristan en prose, tome I, éd. CURTIS Renée L, Munich : Max Hueber, 1963

Le Roman de Tristan en prose, dir. MENARD Philippe, Paris : Honoré Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Age », 2000.

Le Roman de Tristan en prose (version du manuscrit fr. 757 de la Bibliothèque nationale de Paris), Tome 1, éd. BLANCHARD Joël et QUEREUIL Michel, dir. MENARD Philippe et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, Paris : Honoré Champion et Genève : Éditions Slatkine, 1997.

The Histoire ancienne jusqu'à César : A Digital Edition, éd. MORCOS Hannah, GAUNT Simon, VENTURA Simone, RACHETTA Maria Teresa, RAVENHALL Henry, ROMANOVA Natasha, BARBIERI Luca, technical éd. NOËL Geoffroy, CATON Paul, FERRARO Ginestra, HUSAR Marcus, Juillet 2020. URL : <http://www.tvof.ac.uk/textviewer/>

Willelmus Tyrensis archiepiscopus Chronicon, éd. HUYGENS Robert Burchard Coonstantijn, Turnhout : Brepols, 1986.

Consultation de manuscrits

Paris, Bibliothèque nationale de France

Paris, Bibliothèque nationale de France, fond français 750,
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509725>

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 5211,
URL : <https://portail.bibliissima.fr/ark:/43093/mdataa9065aa3b518639a34661aa58fc47644eaa0bfc8>

Chantilly, Musée Condé

Chantilly, Musée Condé, 433 (590),

URL : <https://portail.biblissima.fr/ark:/43093/cdataabc3e309dabb1ca1304aa1628f5f7fe7db96f1b3e>.

Carpentras, Bibliothèque et Musée de L'Inguimbertaine

Carpentras, Bibliothèque et Musée de L'Inguimbertaine, 404,

URL : <https://portail.biblissima.fr/ark:/43093/mdata30075a3e19d29b36a1d2aa2f7b972a33404af8b2>

Tour, Bibliothèque municipale

Tour, Bibliothèque municipale, 951,

URL : <http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/4463/12782>

Dijon, Bibliothèque municipale

Dijon, Bibliothèque municipale, 562 (323),

URL : [http://patrimoine.bm-dijon.fr/pleade/ead.html?id=FR212316101_collection_manuscrits&c=FR212316101_collection_manuscrits_D11011328&qid=eas1457052559089#!{%22content%22:\[%22FR212316101_collection_manuscrits_D11011328%22,false,%22eas1457052559089%22\]}](http://patrimoine.bm-dijon.fr/pleade/ead.html?id=FR212316101_collection_manuscrits&c=FR212316101_collection_manuscrits_D11011328&qid=eas1457052559089#!{%22content%22:[%22FR212316101_collection_manuscrits_D11011328%22,false,%22eas1457052559089%22]})

London, British Library

London, British Library, Additional 15268,

URL : https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=add_ms_15268

Reims, Bibliothèque municipale

Reims, Bibliothèque municipale, 697,

URL : <http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/3746/10914>

2) Sources secondaires

Essais, études et commentaires

AURELL Martin, *La légende du roi Arthur*, Paris : Perrin, 2007.

AVRIL François, GOUSSET Thérèse, RABEL Claudia, *Manuscrits enluminés d'origine italienne 2, XIII^e siècle*, éd. Bibliothèque nationale, Paris : Bibliothèque Nationale, 1938.

BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le « Tristan en prose », Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, thèse soutenue à Paris III-Sorbonne nouvelle le 15 juin 1973, Genève : Droz, 1975.

BOBER Harry, « Hugo Buchthal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem », in *The Art Bulletin*, vol. 43 n°1, 1961.

BRAKELMANN Julius, « Untersuchungen über den altfranzösischen Prosaroman von Tristan und Isolde », in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, n°18, 1886.

BREHIER Louis, *Le style roman*, Paris : Librairie Larousse, coll. « arts, styles et techniques », 1941.

BUCHTHAL Hugo, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford : Clarendon Press, 1957.

CARDINI Franco, « Concetto di cavalleria e ideali cavalereschi nei romanzi e nei cantari fiorentini », in *L'acciar de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secc. XII-XV)*, Florence : Le Lettere, 1997.

CARERI Maria, FERY-HUE Françoise, GASPARRI Françoise, HASENOHR Geneviève, LABORY Gillette, LEFEVRE Sylvie, LEURQUIN Anne-Françoise et RUBY Christine, *Album de manuscrits français du XIII^e siècle, Mise en page et mise en texte*, Rome : Vilella, coll. « Fuori collana », 2001.

CARNE Damien de, *Sur l'organisation du Tristan en prose*, Paris : Honoré Champion, 2010.

CARNE Damien de, « Le fragment de Salzbourg du *Tristan en prose*, avec des remarques sur la tradition manuscrite du roman » in *Zeitschrift für romanische Philologie*, Berlin : De Gruyter, 2017.

CARNE Damien de, « Prolégomènes à une édition des aventures de Brunor d'après les Mss BnF fr. 750 et 12599 », in *La tradition manuscrite du Tristan en prose, Bilan et perspectives*, dir. CARNE Damien de, FERLAMPIN-ACHER Christine, Paris : Classiques Garnier, 2021.

CERQUILIGNI Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la Philologie*, Paris : Les Éditions du Seuil, coll. « Des Travaux », 1989.

CIGNI Fabrizio, « Manuscrits en français, italien, et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIII^e siècle : implications codicologiques, linguistiques, et évolution des genres narratifs », in *Medieval Multilingualism, The Francophone World and its Neighbours*, dir. KLEINHEINZ Christopher et BUSBY Keith, Turnhout : Brepols, 2010.

CIGNI Fabrizio, « Per un riesame della tradizione del *Tristan in prosa*, con nuove osservazioni sul ms. Paris, BnF, fr. 756-757 », in *Culture, Livello di Cultura e Ambienti nel Medioevo occidentale, atti del IX convegno della Società di Filologia romanza, Bologna 5-8 ottobre 2009*, Aprilia Latina : Aracne, 2012.

CURTIS Renée L, « Les deux versions du *Tristan en prose* : examen de la théorie de Lôseth », in *Romania*, tome 84, n°335, 1963.

CURTIS Renée L, « Pour une édition définitive du “Tristan en prose” », in *Cahiers de civilisation médiévale*, n°94, Avril-juin 1981.

DEBIAIS Vincent, « Taire ou pointer le traître ? Trahison et mémoire dans la communication épigraphique du Moyen Âge », in *La trahison au Moyen Âge : De la monstruosité au crime politique (V^e-XV^e)*, dir. SORIA Myriam et BILLORE Maïté, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.

DEMURGER Alain, *Les Hospitaliers : De Jérusalem à Rhodes 1050-1317*, Paris : Éditions Tallandier, 2013.

DEROLEZ Albert, *The Palaeography of Gothic Manuscript Books. From the Twelfth to the Early Sixteenth Century*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

DUMONT Jacques, GNUDI Cesare, *Les grands siècle de la peinture : la peinture gothique*, trad. SKIRA-VENTURI Rosabianca, Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 1954.

École nationale des Chartes, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux* : fasc. 1, *Conseils généraux*, dir. GUYOTJEANNIN Olivier et VIELLIARD Françoise, Paris : École nationale des chartes, [2001], 2014 et fasc. 3, *Textes littéraires*, dir. BOURGAIN Pascale et VIEILLARD Françoise, Paris : École nationale des chartes, [2002], 2018.

EDBURY Peter, FOLDA Jaroslav, « Two Thirteenth-Century Manuscripts of Crusader Legal Texts from Saint-Jean d'Acre » in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes : The Warburg Institute*, vol. 57, 1994.

FABRE Sylvie, « Les manuscrits enluminés du *Tristan en prose*. Incidence de la polyphonie énonciative et des éléments péri-textuels sur le processus de construction du sens », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n°34, 2017.

FABRY-TEHRANCHI Irène, « L'iconographie des manuscrits arthuriens à la fin du Moyen Âge : le cas du *Tristan en prose* », in *La matière arthurienne tardive en Europe 1270-1530*, dir. FERLAMPIN-ACHER Christine, Rennes : SAIC Éditions, coll. « PUR », 2020.

FOLDA Jaroslav, *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275-1291*, Princeton : Princeton University Press, 1976.

FOLDA Jaroslav, « The Hospitaller Master in Paris and Acre : Some Reconsiderations in Light of New Evidence », in *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 54, 1996.

FOLDA Jaroslav, « Paris Bibliothèque Nationale, MS lat. 5334 and the origins of the Hospitaller Master », in *Montjoie : Studies in Crusade History in Honour of Hans Eberhard Mayer*, éd. KEDAR Benjamin Z, RILEY-SMITH Jonathan et HIESTAND Rudolf, Londres : Variorum, 1997.

FOLDA Jaroslav, *Crusaders art in the Holy Land, from the third Crusade to the fall of Acre 1187-1291*, Cambridge : University press, 2005.

FOLENA Gianfranco, « La romania d'Oltremare », in *XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza Napoli 15-20 Aprile 1974*, éd. VARVARO Alberto, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1978.

GAUNT Simon, « French Literature Abroad : Towards an Alternative History of French Literature », in *Interfaces*, n° 1, 2015.

URL : <https://riviste.unimi.it/interfaces/article/view/4938>

GREIMAS Algirdas Julien, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », in *Actes sémiotiques – Documents*, n° VI 60, 1984.

HELIX Laurence, *L'ancien français, morphologie, syntaxe et phonétique*, Malakoff : Dunod Éditeur - Armand Colin, 2018.

ISSA Mireille, « La version latine et l'adaptation française de l'«*Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*» de Guillaume de Tyr, Livres XI-XVIII », in *Étude comparative fondée sur le Recueil des historiens des croisades - historiens occidentaux*, Turnhout : Brepols, 2010.

JACOFF Michael, « The Place of Book Illumination in Byzantine Art by K. Weitzmann, W. C. Loerke, E. Kitzinger and H. Buchthal », in *The Art Bulletin*, vol. 61 n°4, décembre 1979.

LØSETH Eilert, *Le roman en prose de Tristan, Le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise, Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, New York : Burt Franklin, 1891.

MANGO Cyril, « Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem by Hugo Buchthal » in *Speculum*, vol. 33 n°4, Octobre 1958.

MARASZAK Émilie, « Entre Orient et Occident, les manuscrits enluminés de Terre sainte. L'exemple des manuscrits de l'*Histoire Ancienne jusqu'à César*, Saint Jean d'Acres, 1260-1291 », in *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, tome 126 n°2, septembre 2014.

MARTIN Henry, *Les Peintres de Manuscrits et la miniature en France, Étude critique illustrée de vingt-quatre planches hors texte*, Paris : Librairie Renouard, coll. « Les Grands Artistes : Leur Vie - Leur Œuvre », 1909.

MARUEJOULS Cécile, « Le potentiel de l'image dans le livre médiéval : réflexions sur la dialectique source/création inspirée à travers les cycles enluminés de l'*Estoire de Merlin* (XIII^e - XIV^e siècle) », in DUREAU Yona, COSTA Beauregard Raphaëlle de, LECOCQAND Françoise et BURGADA-THOLLET Monique, *Images sources de textes, textes sources d'images*, Les Ulis : Edp Sciences, janvier 2021.

MENTRE Mireille, « Remarques sur l'iconographie des romans arthuriens [A propos de quelques exemples] » in *Cahiers de civilisation médiévale*, 29^e année n°115, Juillet-septembre 1986.

MINERVINI Laura, « Le français dans l'Orient latin (XIII^e-XIV^e siècle) : Éléments pour la caractérisation d'une *scripta* du Levant », in *Revue de linguistique romane*, 2010.

MINERVINI Laura, « Les manuscrits français d'Outremer. Un nouveau bilan », in *Transferts culturels entre France et Orient Latin (XII^e-XIII^e siècles)*, dir. AURELL Martin, GALVEZ Marisa et INGRAND-VARENNE Estelle, Paris : Classiques Garnier, 2021.

MOIGNET Gérard, *Grammaire de l'ancien français*, Paris : Éditions Klincksieck, 2002

MOLTENI Ilaria, « Apunti sulla circolazione delle prose arturiane in Italia settentrionale tra Due e Trecento : tradizioni illustrative e livelli di lettura », in *Convivium*, vol. 1, 2014.

MOLTENI Ilaria, « Peintures et enluminures arthuriennes en Italie, XIV^e-XV^e », in *La matière arthurienne tardive en Europe 1270-1530*, dir. FERLAMPIN-ACHER Christine, Rennes : SAIC Éditions, coll. « PUR », 2020.

MORATO Nicola, « Tristan et Giron dans le tourbillon cyclique. Écarts et contacts entre récits et traditions textuelles », in *La tradition manuscrite du Tristan en prose, Bilan et perspectives*, dir. CARNE Damien de, FERLAMPIN-ACHER Christine, Paris : Classiques Garnier, 2021.

MORREALE Laura K, « French-language documents produced by the Hospitallers 1231-1310 », in *Journal of Medieval History*, n°40, 2014.

RUBIN Jonathan, *Learning in a Crusader City : Intellectual Activity and Intercultural Exchanges in Acre, 1191-1291*, Cambridge : University Press, 2018.

STONES Alison, « Compte-rendu de Avril F., Gousset M-T., Rabel C., Manuscrits enluminés d'origine italienne, 2 : XIII^e siècle », in *Speculum*, vol. 61 n° 4, Octobre 1986.

STONES Alison, *Gothic Manuscripts : 1260-1320. Part One, A Survey of Manuscripts Illuminated in France*, London : Harvey Miller/Turnhout : Brepols, 2013.

TAGLIANI Roberto, « Tristan et l'idéal chevaleresque en Italie à la fin du Moyen Âge », in *La matière arthurienne tardive en Europe 1270-1530*, dir. FERLAMPIN-ACHER Christine, Rennes : SAIC Éditions, coll. « PUR », 2020.

VARVARO Alberto, *Première leçon de philologie*, trad. CHAMBON Jean-Pierre et GREUB Yan, Paris : Classiques Garnier, 2017.

VINAVER Eugène, *Études sur le « Tristan » en prose, les sources, les manuscrits, bibliographie critique*, Paris : Honoré Champion, 1925.

WAHA Michel de, « La miniature dans le royaume franc de Jérusalem, compte-rendu : *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275-1291* par Jaroslav Folda », in *Byzantion : Peeters Publishers*, vol. 46 n°2, 1976.

WINAND Véronique, *Dynamiques d'intercyclicité dans quelques sommes arthuriennes en moyen-français. Un nouvel essai de stemmatologie arthurienne*, thèse soutenue à Università di Siena le 28 février 2020.

ZINELLI Fabio, « Tradizione 'mediterranea' e tradizione italiana del "Livre du Tresor", in *A scuola con Ser Brunetto : indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento : atti del convegno internazionale di studi, Università di Basilea 8-10 giugno 2006*, Firenze : SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2008.

ZINELLI Fabio, « I codici di Genova e Pisa : Elementi per la definizione di una *scripta* », in *Medioevo Romano*, Roma : Salerno Editrice, 2015.

ZINELLI Fabio, « Espace franco-italien : les italianismes du français-médiéval », in *La régionalité lexicale du français au Moyen Âge*, éd. GLESSGEN Martin, TROTTER David, Strasbourg : Éditions de linguistique et de philologie, coll. « Travaux de linguistique romane », 2016.

ZINELLI Fabio, « Inside/Outside Grammar : The French of Italy between Structuralism and Trends of Exoticism », in *Medieval Francophone Literary Culture Outside France, Studies in the Moving Word*, éd MORATO Nicola e SCHOENAERS Dirk, Turnhout : Brepols Publishers, 2018.

ZINELLI Fabio, « The French of Outremer beyond the Holy Land », in *The French of Outremer : Communities and Communications in the Crusading Mediterranean*, éd MORREALE Laura K et PAUL Nicholas L, New York : Fordham University Press, 2018.

ZINK Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris : Puf, coll. « Quadrige Manuels », 2001.

ZUMTHOR Paul, *Essai de Poétique médiévale*, Paris : Les Éditions du Seuil, 1972.

La régionalité lexicale du français au Moyen Âge, éd. GLESSGEN Martin, TROTTER David, Strasbourg : Éditions de linguistique et de philologie, coll. « Travaux de linguistique romane », 2016.

La tradition manuscrite du Tristan en prose, Bilan et perspectives, dir. CARNE Damien de, FERLAMPIN-ACHER Christine, Paris : Classiques Garnier, 2021.

Transferts culturels entre France et Orient Latin (XII^e-XIII^e siècles), dir. AURELL Martin, GALVEZ Marisa et INGRAND-VARENNE Estelle, Paris : Classiques Garnier, 2021.

Sites internet

DMF (Dictionnaire du Moyen Français), dir. ATILF - CNRS & Université de Lorraine, version 2020. URL : <http://www.atilf.fr/dmf>.

GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, vol. 1, 1880-1895. URL : <https://micmap.org/dicfro/introduction/dictionnaire-godefroy>

Interfaces, dir. MORTENSEN Lars Boje, TYLER Elizabeth M, HØGEL Christian, BORSA Paolo. URL : <https://riviste.unimi.it/interfaces/index>

Medieval Francophone Literary Culture Outside France, dir. GAUNT Simon, BURGWINKLE Bill, GILBERT Jane, VETCH Paul, TUPMAN Charlotte, SCHOENAERS Dirk, MORATO Nicola, GRANGE Huw, MURRAY David, JAKEMAN Neil, FERRARO Ginestra, 2014. URL : <https://medievalfrancophone.ac.uk>

Gallica, éd. Bibliothèque nationale de France, dir. ENGEL Laurence. URL : <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>

Portail Biblissima, dir. TURCAN-VERKERK Anne-Marie, 2013-2022. URL : <https://portail.biblissima.fr>

Vocabulaire codicologique, dir. Institut de recherche et d'histoire des textes, 2011. URL : <http://codicologia.irht.cnrs.fr/accueil/vocabulaire>

Vocabulaire codicologique, dir. Muzerelle Denis, 2002.
URL : <http://www.palaeographia.org/vocabulaire/pages/vocab2.htm>

Initiale : Catalogue de manuscrits enluminés, dir. BOUGARD François, 2012-2022.
URL : <http://initiale.irht.cnrs.fr>