

Images d'un témoin disparu. Le manuscrit Rothschild (X) du  
*Guiron le Courtois*

Lino Leonardi, Nicolas Morato, Ilaria Molteni

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Leonardi Lino, Morato Nicolas, Molteni Ilaria. Images d'un témoin disparu. Le manuscrit Rothschild (X) du *Guiron le Courtois*. In: Romania, tome 132 n°527-528, 2014. pp. 283-352;

doi : <https://doi.org/10.3406/roma.2014.7445>

[https://www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_2014\\_num\\_132\\_527\\_7445](https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_2014_num_132_527_7445)

---

Fichier pdf généré le 07/01/2020

# IMAGES D'UN TÉMOIN DISPARU. LE MANUSCRIT ROTHSCHILD (X) DU *GUIRON LE COURTOIS*\* ---

## 1. *Le manuscrit*

Le cas de manuscrits médiévaux perdus, dont on connaît le contenu ou dont on ait au moins signalé l'importance, n'est pas rare et suscite en général un intérêt particulier de nature pré-philologique, qui frôle la curiosité d'antiquaire ou l'investigation. Cela arrive lorsque la disparition advient dans un dépôt public – comme pour le célèbre ms. Royal 16.E.VIII du British Museum, unique témoin du *Voyage Charlemagne*, vraisemblablement volé, ou pour les nombreux manuscrits de la Bibliothèque nationale universitaire de Turin, brûlés dans l'incendie de 1904 – et à plus forte raison quand les traces se perdent dans le milieu du collectionnisme privé, laissant au moins l'espérance que le volume puisse un jour réapparaître.

C'est à un de ces derniers cas qu'a dû se confronter le groupe de travail qui, depuis quelques années, s'occupe de l'analyse de la tradition manuscrite du cycle de *Guiron le Courtois* en vue d'en produire l'édition critique<sup>1</sup>. Du manuscrit en question était connue depuis longtemps l'existence de certaines photographies, et l'objet de cette notice est justement la découverte d'un microfilm partiel,

---

\* Nous remercions François Avril, Serena Romano et Kay Sutton d'avoir discuté avec nous divers aspects du dossier. Nous sommes aussi reconnaissants à Sophie Lecomte de la traduction française des trois premiers articles. Les résultats de nos recherches communes au sujet du ms. X ont déjà été présentés lors du colloque international « Narration et stratégies de l'illustration » (Lausanne, 22-23 février 2013), dont les actes sont en préparation.

1. Le groupe, dirigé par Richard Trachsler et moi-même, est pour le moment composé des co-auteurs de ces pages, Claudio Lagomarsini, Ilaria Molteni, Nicola Morato, et de Luca Cadioli, Fabrizio Cigni, Sophie Lecomte, Francesco Montorsi, Noëlle-Christine Rebichon, Anne Schoysman, Elena Stefanelli, Marco Veneziale, Fabio Zinelli. Pour une synthèse de notre projet, je renvoie à mon article, « Il ciclo di *Guiron le Courtois*: testo e tradizione manoscritta. Un progetto in corso », dans *Studi Mediolatini e Volgari*, t. 57, 2011, p. 236-241, ainsi qu'au site web <<http://www.fefonlus.it>>.

qui permet déjà d'importantes observations sur le témoin disparu et sur le rôle qu'il joue dans la tradition du texte.

### 1.1. Le manuscrit (et ses photographies)

L'unique description un peu soignée que nous possédions est celle que donne Roger Lathuillère dans sa thèse sur le *Guiron*, parue en 1966<sup>2</sup>. Lathuillère déclare ne pas avoir pu consulter directement le manuscrit (auquel il attribue le sigle *X*), mais dépendre des « notes » que lui avait communiquées Jacques Monfrin, qui « a pu en avoir des photographies » et « prépare un article à son sujet ». L'article n'est jamais sorti et aucune trace des notes de J. Monfrin ne subsiste dans ses papiers, aujourd'hui conservés aux Archives nationales<sup>3</sup>. Et pourtant, la description rapportée par R. Lathuillère semblerait tout à fait impliquer un examen direct du manuscrit de la part de J. Monfrin : par exemple, les cahiers sont indiqués (10 quaternions et un ternion), et on signale la chute de certains feuillets à des positions spécifiques, même si aucune mention n'est faite de la reliure (que nous savons par une autre source – voir *infra* – en velours rouge). Pourtant, dans les remerciements au début de son volume, R. Lathuillère ne dit pas que J. Monfrin a vu le codex, mais au contraire confirme qu'il « avait pu avoir communication des photographies d'un manuscrit appartenant à un collectionneur désireux de conserver l'anonymat » (p. 11). Même le témoignage d'Aurélié Lauby (voir *infra*), la seule à rapporter avoir parlé avec J. Monfrin peu avant sa mort (1998), n'est pas précis sur ce point ; elle se contente de dire qu'il « avait probablement vu le manuscrit de ses propres yeux, alors qu'il était conservateur au département des manuscrits à la Bibliothèque nationale, c'est-à-dire entre 1951 et 1955<sup>4</sup> ».

De fait, toutes les citations successives de *X* dans la bibliographie spécifique sur l'histoire textuelle du *Guiron* se sont basées sur la fiche Monfrin-Lathuillère, jusqu'aux études de Fabrizio Cigni sur la tradition italienne<sup>5</sup> : R. Lathuillère précise en effet qu'il est question d'une « écriture italienne » et que la langue de la seconde main, intervenant dans les derniers feuillets, est « très italianisée » (p. 89).

---

2. Roger Lathuillère, *Guiron le courtois. Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, 1966, p. 89.

3. Je remercie Françoise Viellard pour la gentillesse de sa collaboration à ce sujet.

4. Aurélié Lauby, *Un manuscrit arthurien et son commanditaire : le Guiron le Courtois de Bernabo Visconti (BnF, ms. n. a. f. 5243)*, Thèse de l'École nationale des Chartes, Paris, 2000, p. 214.

5. En particulier Fabrizio Cigni, « Per la storia del *Guiron le Courtois* in Italia », dans *Critica del testo*, t. 7/1, 2004, p. 295-316, p. 307.

Par ailleurs, certaines photographies du manuscrit ont eu une circulation, quoique limitée, dans des études sur les aspects historico-artistiques. Insuffisantes sans doute pour une analyse approfondie, elles ont cependant permis de mettre en relation les « dessins à la plume » de *X*, « exécutés par le même artiste, sans doute lombard » (*ibid.*), avec ceux d'un autre manuscrit italien du *Guiron*, le très célèbre BnF, n. a. fr. 5243 (dorénavant : 5243), qu'en 1954 déjà Pietro Toesca avait signalé comme un produit illustre du milieu des Visconti et que les études ultérieures ont révélé être une commande de Bernabò Visconti des années 1370-1380.

Il s'agit d'un ensemble de photographies que A. Lauby définit comme « un microfilm partiel qu'il [*scil.* J. Monfrin] avait lui-même fait réaliser<sup>6</sup>. » La thèse de Kay Sutton (1984) mentionne certaines de ces images comme « the only illustrations which can be linked in style » avec celles de 5243 (rapport confirmé dans une notice de 1996)<sup>7</sup> ; quinze ans plus tard, la notice d'Aurélié Lauby dédiée à 5243 dans une exposition milanaise (1999) soutient plus directement que *X* « sia anch'esso uscito dall'atelier del Maestro del Guiron [*scil.* de 5243] », sur la base du « microfilm parziale del manoscritto » obtenu par J. Monfrin en 1998<sup>8</sup>. A. Lauby publie ensuite, dans sa thèse de l'École des Chartes dédiée à 5243 et soutenue en 2000<sup>9</sup>, une partie de ces photographies, et confirme le rapport entre les deux manuscrits de façon plus détaillée. Enfin, François Avril et Marie-Thérèse Gousset, dans le catalogue des manuscrits enluminés italiens de la BnF provenant de Ligurie et de Lombardie (2005), mentionnent *X* comme « des fragments d'un *Guiron le Courtois* » dont les images – pour lesquelles ils renvoient à la thèse d'A. Lauby – sont « vraisemblablement dues à la même équipe d'artistes » que 5243<sup>10</sup>, même s'il est exclu qu'il puisse s'agir du complément de ce manuscrit.

6. A. Lauby, *Un manuscrit arthurien*, *op. cit.*, p. 214.

7. Kay Sutton, *A Lombard Manuscript: Paris, B.N. Latin 757. Associated Manuscripts and the Context of Their Illumination*, Doctoral Dissertation, University of Warwick, 1984, p. 401, et Ead., « Master of the *Guiron le Courtois* », dans *The Dictionary of Art*, éd. par Jane Turner, 34 vol., London, 1996, vol. XX, p. 687-688.

8. Aurélié Lauby, « *Guiron le Courtois*. Hélie de Boron », dans *I tarocchi: il caso e la fortuna. Bonifacio Bembo e la cultura cortese tardogotica*. Catalogue d'exposition, Milan, 23 sept.-22 déc. 1999, éd. par Sandrina Bandera, Milano, 1999, p. 96-101 (cit. à la p. 98, n. 15).

9. A. Lauby, *Un manuscrit arthurien*, *op. cit.*

10. *Manuscrits enluminés d'origine italienne*, 3. XIV<sup>e</sup> siècle, I. Lombardie-Ligurie, par François Avril et Marie-Thérèse Gousset, avec la collaboration de Jean-Pierre Aniel, Paris, 2005, p. 65.



Au cours de la préparation de sa thèse, aujourd'hui éditée<sup>11</sup>, Nicola Morato a cherché une piste qui puisse amener à la redécouverte du manuscrit. Faute d'avoir pu consulter la thèse d'A. Lauby, il a reparcouru les mêmes traces mais s'est aussi arrêté à un élément important pour l'identification de *X*, élément révélé dans ces dernières années. À l'occasion de son travail sur les manuscrits de la famille Rothschild, Christopher de Hamel a identifié *X* avec le manuscrit n° 2 du catalogue de l'héritage du baron Edmond (mort en 1934), acquis probablement – parmi les premiers de son extraordinaire collection – à Venise de M. Guggenheim en 1877<sup>12</sup>. Passé par testament à la baronne Alexandrine, *X* apparaît dans le *Répertoire des biens spoliés* par les nazis, sous le n° 351<sup>13</sup>, mais la piste se perd malheureusement là. Car si ces biens – déplacés en 1944 du Jeu de Paume à Hohenschwangau dans le cadre du projet Rosenberg<sup>14</sup> – rentreront pour la plupart en France entre 1946 et 1950, et en effet le lot d'Alexandrine apparaît restitué en 1947, au moins deux de ses manuscrits manquent à l'appel des reconstructions de de Hamel, dont *X* (p. 48).

La baronne morte en 1965, la vente de sa collection de manuscrits eut lieu entre 1964 et 1968, comme l'établit de Hamel (p. 49-51), mais *X* ne réapparaît pas non plus à cette occasion. La coïncidence chronologique avec les années de thèse de Lathuillère (avant 1966) rend vraisemblable que la consultation du manuscrit par Monfrin soit liée de toute manière à un changement de propriété, et que le manuscrit – rentré d'Allemagne pour de bon – ait donc été vendu plus tôt par une autre voie. De fait, à l'heure actuelle le manuscrit n'est plus en possession de la famille Rothschild<sup>15</sup>.

---

11. Nicola Morato, *Il ciclo di Guiron le Courtois. Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, 2010, p. 3-5.

12. Christopher de Hamel, *Les Rothschild collectionneurs de manuscrits*, Paris, 2004, puis en version anglaise, *The Rothschilds and their Collections of Illuminated Manuscripts*, Londres, 2005, que nous citons : p. 25, 34, 37, 48, 51. L'identification est anticipée dans A. Lauby, « *Guiron le Courtois* », art. cit., n. 15.

13. *Répertoire des biens spoliés en France durant la guerre 1939-1945*, t. VII : *Archives, Manuscrits et livres rares*, Paris, Bureau Central des Restitutions, 1947-1949, consultable en ligne : <[http://www.culture.gouv.fr/documentation/mnr/RBS/T\\_7.pdf](http://www.culture.gouv.fr/documentation/mnr/RBS/T_7.pdf)>.

14. Consulter le site web <[http://www.errproject.org/jeudepaupe/card\\_view.php?CardId=12149](http://www.errproject.org/jeudepaupe/card_view.php?CardId=12149)>, qui fournit une fiche générale relative à la « *Miniaturbücherei* » d'Alexandrine de Rothschild ainsi que des données pour préciser la reconstruction de de Hamel.

15. Aimable communication du 16 juillet 2012 de la part de Marie-Thérèse de Brignac pour le baron Benjamin de Rothschild, Château de Pregny, Genève.

De toute façon, il n'y a aucun doute sur l'identification : les données sommaires reportées dans les deux fiches – celle de l'héritage d'Edmond de Rothschild (1936) et celle des biens spoliés (1949) – coïncident avec la notice Monfrin-Lathuillère, ajoutant une description de la reliure, « en velours rouge, écrin maroq. Lavallière » (p. 34)<sup>16</sup>. Je dois à la gentillesse de François Avril le signalement d'une courte description antérieure de *X*, dans la liste de la collection Rothschild rédigée vers 1895 par le comte Paul Durrieu (aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Institut de France, ms. 5736), qui déjà à l'époque avait perçu le rapport avec 5243, définissant *X* comme « tout à fait son frère ».

L'identification de *X* avec le *Guiron* des Rothschild est assurée, mais cela n'a pas permis de retrouver le manuscrit, et même de Hamel ne peut citer que certaines « grainy pre-war photographs » (p. 48 et note 24), qui semblent coïncider avec celles microfilmées pour J. Monfrin et vues en photocopies par K. Sutton. En attendant donc que de nouveaux éléments permettent de localiser le manuscrit, il ne restait plus qu'à retourner chercher les photographies, mais nos recherches auprès de la Bibliothèque nationale de France et de l'École des Chartes n'aboutirent pas.

Grâce aux recherches ultérieures de Claudio Lagomarsini, en 2012 nous avons pu entrer en contact avec Aurélie Lauby-Bosc. Nous lui sommes reconnaissants de la gentillesse avec laquelle elle a retrouvé, dans les dossiers de sa thèse, le microfilm que J. Monfrin lui avait livré, et nous en a fourni une copie numérisée. Il s'agit de 27 clichés relatifs à 25 pages du manuscrit (2 sont répétés)<sup>17</sup> ayant cependant comme objet non pas le manuscrit lui-même, mais ses photographies en noir et blanc avec passepartout, fixées avec des punaises à dessin (probablement celles citées par de Hamel). De photographies analogues semblent aussi dépendre les photocopies de 9 autres clichés de notre manuscrit, dont nous sommes redevables à Kay Sutton de les avoir retrouvées à son tour dans les dossiers relatifs à sa thèse et de nous les avoir transmises : 4 d'entre eux coïncident avec les pages présentes dans le microfilm Monfrin, mais 5

---

16. L'unique différence concerne le nombre de feuillets : 79 dans l'inventaire de 1936 et dans la fiche de R. Lathuillère ; 80 dans le *Répertoire des biens spoliés en France, op. cit.*, de toute évidence par méprise. En revanche l'autre différence indiquée par A. Lauby, *Un manuscrit arthurien, op. cit.*, p. 213, entre le nombre des dessins (103 dans le *Répertoire*, 74 dans la fiche de Lathuillère), disparaît lorsqu'on constate que Lathuillère compte comme unité les dessins doubles qui occupent deux pages côte à côte : le compte tombe parfaitement juste.

17. A. Lauby, *Un manuscrit arthurien, op. cit.*, p. 214, parle de « Vingt-six folios... microfilmés », mais il s'agit d'une bévue, étant donné que là, note 409, on indique les f. 7-14v et 75-79, c'est-à-dire 25 pages.

reproduisent des pages d'autres sections du manuscrit, augmentant ainsi la récupération du matériau utilisable<sup>18</sup>.

Quant à la date de ces reproductions, A. Lauby nous informe que sur la boîte du microfilm apparaît la mention « Set. 1953 », pertinente peut-être aussi pour une provenance italienne, si l'on suppose l'abréviation du mois : *settembre* et non *septembre*, pourvu que la boîte soit d'origine. La date coïnciderait avec la période où J. Monfrin était conservateur au Département des manuscrits de la BnF. Un autre indice possible du fait que Monfrin ait consulté le ms. dans ces années est suggéré par A. Lauby dans sa thèse, sur la base d'une déclaration de I. Toesca en 1954 : « Ho notizia di un altro romanzo interamente illustrato con gran numero di disegni, forse del Maestro del "Giron"; venduto recentemente in Inghilterra, esso si trova attualmente in una collezione privata americana. » La description est minimale et le temps écoulé ne permet pas de remonter la piste, mais le codex pourrait être notre *X*<sup>19</sup>. Dans les reproductions Sutton, on voit en outre un cartouche imprimé, qui semble avoir été superposé (peut-être à la BnF ?), avec la mention « Réservé à l'usage privé. Loi n° 57.298 du 11.3.1957. »

Nous avons travaillé sur cette documentation pour cette première notice, qu'il nous a semblé opportun de ne pas reporter plus longtemps, dans l'attente de découvertes ultérieures, de toute façon souhaitables et peut-être aussi possibles, puisqu'il est plus que vraisemblable qu'il ait existé un ensemble complet de photographies de *X*, microfilmées seulement en partie pour J. Monfrin. En plus des 5 pages supplémentaires qui ont été communiquées en photocopie à K. Sutton dans les années 1980, la liste exacte fournie par Lathuillère des 103 pages (sur un total de 158) contenant un dessin implique aussi l'existence de cet ensemble. En outre, il faut considérer la collation textuelle que Lathuillère doit avoir réalisée de manière sommaire, mais sur le manuscrit dans son ensemble, quand il préparait son analyse, puisqu'il enregistre en note nombre de variantes, surtout dans la formulation des noms propres, dérivées de *X* par rapport au texte de l'autre manuscrit qu'il suit dans cette section (British Library, Add. 36880 = *L4*), comme nous le verrons mieux par la

---

18. La propriété du microfilm est incertaine, toujours en la possession de A. Lauby Bosc, qui déclare dans sa thèse l'avoir reçu directement de J. Monfrin et vouloir en faire don à la BnF (A. Lauby, *Un manuscrit arthurien*, *op. cit.*, p. 214 n. 406). Les images digitales que nous avons reçues ont été déposées à la Bibliothèque de culture médiévale de la Fondation Ezio Franceschini à Florence, siège opérationnel de notre projet, et seront utilisées uniquement à des fins de recherche.

19. A. Lauby, *Un manuscrit arthurien*, *op. cit.*, p. 213, qui cite Ilaria Toesca, « Alcune illustrazioni lombarde del 1377 », dans *Paragone*, t. 49/1 (1954), p. 23-26, à la p. 26 n. 8.

suite : et certaines de ces variantes se trouvent dans les sections de *X* qui ne sont pas couvertes par le microfilm de Monfrin<sup>20</sup>, comme c'est le cas aussi pour la lacune finale de *L4* comblée à l'aide de *X*<sup>21</sup>.

C'est d'ailleurs le rapport textuel avec *L4* qui pourrait avoir justifié la sélection des photogrammes reproduits dans le microfilm Monfrin, étant donné que ceux-ci correspondent plus ou moins à des portions du texte qui manquent dans *L4* et trouvent donc dans *X* leur unique témoin (*cf. infra*).

## 1.2. Étendue, date, lieu

Le codex, comme cela se déduit de la description Monfrin-Lathuillère, était composé de 79 feuillets, correspondant à 11 cahiers (10 quaternions + 1 ternion final), compte tenu de la chute de 7 feuillets. Les images Monfrin-Lauby correspondent au second et au dernier cahier, tandis que les images Sutton qui ne se superposent pas à celles-là, reproduisent certaines pages du cinquième et du septième cahiers, selon le schéma suivant (le signe [...] indique les feuillets manquants d'après la description Monfrin-Lathuillère) :

|      |       |       |    |     |    |     |     |     |     |     |     |       |     |       |       |   |
|------|-------|-------|----|-----|----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-------|-----|-------|-------|---|
| I    | [...] | 1r    | v  | 2r  | v  | 3r  | v   | 4r  | v   | 5r  | v   | 6r    | v   | [...] |       |   |
| II   | 7r    | v     | 8r | v   | 9r | v   | 10r | v   | 11r | v   | 12r | v     | 13r | v     | 14r   | v |
| III  | [...] | [...] |    | 15r | v  | 16r | v   | 17r | v   | 18r | v   | [...] |     | [...] |       |   |
| IV   | 19    | v     | 20 | v   | 21 | v   | 22  | v   | 23  | v   | 24  | v     | 25  | v     | 26    | v |
| V    | 27    | v     | 28 | v   | 29 | v   | 30  | v   | 31  | v   | 32  | v     | 33  | v     | 34    | v |
| VI   | 35    | v     | 36 | v   | 37 | v   | 38  | v   | 39  | v   | 40  | v     | 41  | v     | 42    | v |
| VII  | 43    | v     | 44 | v   | 45 | v   | 46  | v   | 47  | v   | 48  | v     | 49  | v     | 50    | v |
| VIII | 51    | v     | 52 | v   | 53 | v   | 54  | v   | 55  | v   | 56  | v     | 57  | v     | 58    | v |
| IX   | 59    | v     | 60 | v   | 61 | v   | 62  | v   | 63  | v   | 64  | v     | 65  | v     | 66    | v |
| X    | 67    | v     | 68 | v   | 69 | v   | 70  | v   | 71  | v   | 72  | v     | 73  | v     | [...] |   |
| XI   | 74    | v     | 75 | v   | 76 | v   | 77  | v   | 78  | v   | 79  | v     |     |       |       |   |

La découverte des photographies du second cahier offre une bonne documentation sur le corps principal du manuscrit, tant en ce qui concerne les dessins qui en ont fait le succès, et que nous retrouvons régulièrement sur chacune des 5 photographies des cahiers intermédiaires et puis sur celles du dernier, f. 75r, 75v et 76r, qu'en ce qui concerne le texte et ses caractéristiques, de contenu et de forme. L'accès à la partie conclusive du manuscrit permet en outre d'ajouter un détail important à la description du codex.

L'écriture se termine avec l'*explicit* au début de la seconde colonne du f. 79r, qui est resté blanc ensuite (on peut supposer que le 79v l'était aussi) : plus ou moins au centre de l'espace restant

20. Cela arrive dans les paragraphes 137, 140, 144, 149 de l'analyse de Lathuillère.

21. *Cf. R. Lathuillère, op. cit.*, p. 357.

apparaît une écriture postérieure, peut-être du xvii<sup>e</sup> siècle, l'unique note paratextuelle dont il reste une trace dans les pages conservées (cf. image 1). La formule n'est pas d'emblée compréhensible, mais on peut la déchiffrer ainsi : « Fl : 11 : 6 : c ». Après avoir pensé à une possible ancienne cote du manuscrit, sans réussir à en repérer d'équivalentes, nous tendons à l'interpréter, d'après une suggestion de Gabriella Pomaro à qui nous sommes redevables, comme : « F(ascico)l(o) 11 6 c(arte) », c'est-à-dire comme une formule de calcul qui signifierait que le cahier final, sur lequel se trouve justement la mention, serait le onzième et comprendrait 6 feuillets. Le détail est important, parce qu'il permet de vérifier que l'étendue du manuscrit que nous connaissons par la description Monfrin-Lathuillère correspond à celle que l'on peut présumer originelle ou, à tout le moins, à celle relevée au moment de la note (xvii<sup>e</sup> s. ?), alors que le manuscrit était peut-être encore non relié. On ne peut pas en être sûr, étant donné que le premier feuillet est manquant et qu'aucune numérotation n'est visible sur les photographies, ni des feuillets ni des cahiers, raison pour laquelle on pourrait en théorie formuler l'hypothèse que la perte initiale aura pu faire tomber non pas un seul feuillet, mais un nombre indéterminé de cahiers précédents<sup>22</sup>.

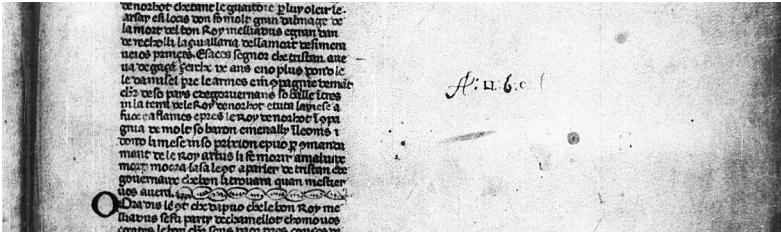


Image 1 : Collection privée (ex. Alexandrine de Rothschild), ms. X, *Guiron le Courtois*, f. 79r.

Les photographies du dernier cahier permettent finalement d'apprécier le changement d'organisation qui se produit avec l'intervention de la seconde main, dans la colonne *b* du f. 76r, comme le signalaient déjà Monfrin-Lathuillère, en correspondance avec le commencement d'un nouveau chapitre et de son initiale enluminée,

22. Moins probablement, l'abréviation *Fl* pourrait noter le pluriel « Fascicoli », et la formule pourrait donc être interprétée comme une somme, 11 cahiers + 6 feuillets. Dans ce cas, le manuscrit aurait compté un cahier initial encore présent au xvii<sup>e</sup> s. mais aujourd'hui disparu.

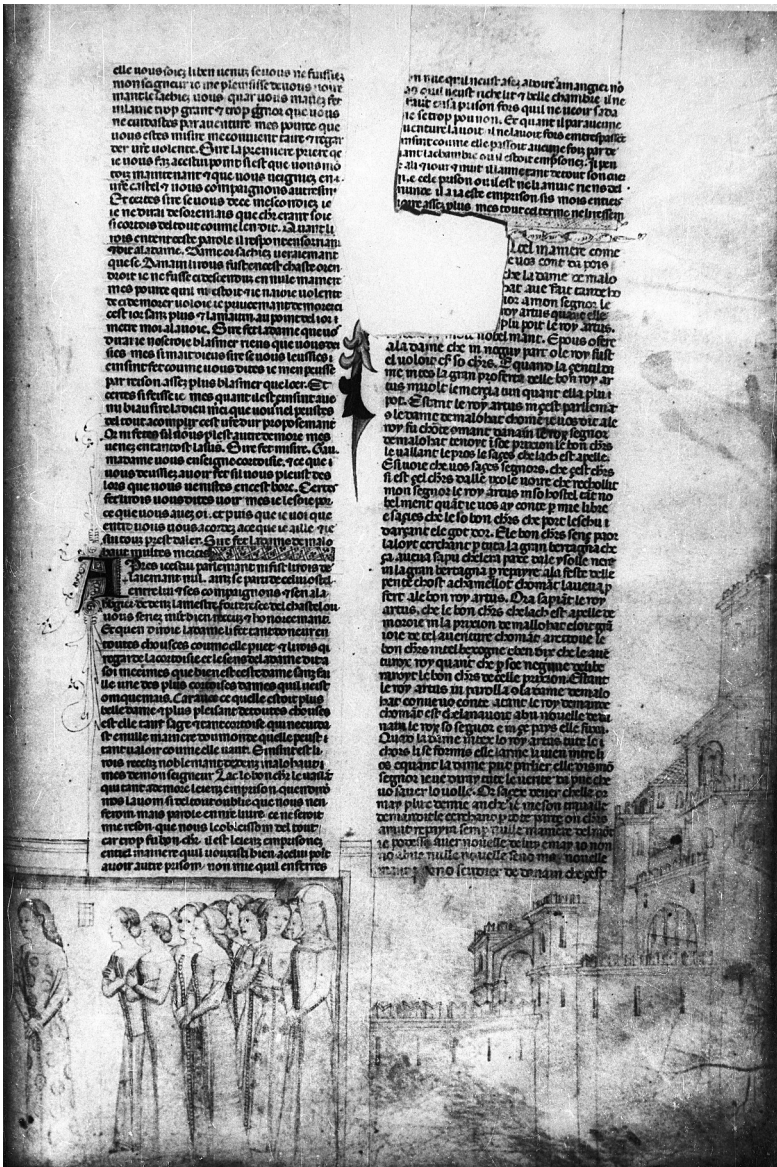


Image 2 : Collection privée (ex. Alexandrine de Rothschild), ms. X, *Guiron le Courtois*, f. 76r.

découpée presque chirurgicalement par la suite (*cf.* image 2)<sup>23</sup>. Non seulement les dessins disposés dans les marges cessent après cette page, mais les initiales de paragraphe filigranées qui parsèment tout le travail de la première main laissent place à de simples lettrines, juxtaposées dans la marge à l'initiale déjà écrite dans le texte par le copiste, donc sans aucune prédisposition de la mise en texte, si ce n'est le passage à la ligne à la fin du paragraphe précédent (*cf.* image 3).

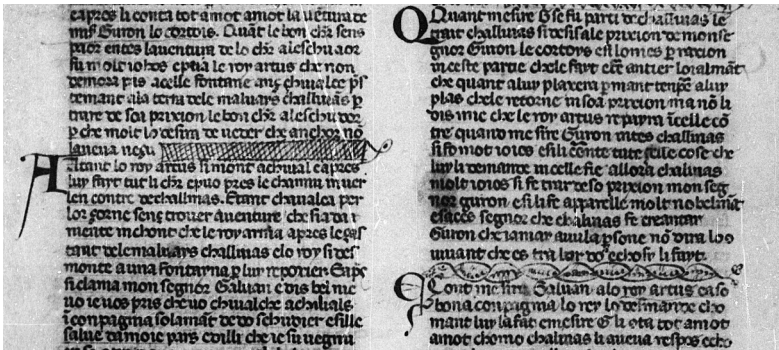


Image 3 : Collection privée (ex. Alexandrine de Rothschild), ms. X, *Guiron le Courtois*, f. 77v.

L'absence totale de dessins dans les six dernières pages n'est pas un cas isolé dans le manuscrit : d'après la description Monfrin-Lathuillère, la succession presque continue des dessins, avec des sauts d'une ou deux pages en général, laisse à deux reprises neuf pages consécutives avec les marges blanches (22r-26r et 30r-34r). Mais nous sommes dans la première partie du codex, tandis que dans la partie finale, juste avant le changement de main, la présence de dessins est particulièrement constante (dans les deux cahiers précédents et dans les premiers feuillets du dernier cahier, soit les f. 51r-76r, seuls ne sont pas illustrés les f. 51v, 52r, 54r-v, 66r, 68v, 69v, 71r, 73r-v). Aussi pourrait-on justifier cette interruption en proposant l'hypothèse qu'au moment du travail du dessinateur, la main *b* n'était pas encore intervenue. Cependant, le dernier dessin se trouve justement sur le f. 76r, et il est hautement improbable qu'il aurait été exécuté si la seconde colonne de l'espace d'écriture avait été blanche.

23. La description Monfrin-Lathuillère nous dit que des ablations analogues ont touché les initiales des f. 21v, 69v, 73v, tandis qu'ont survécu celles des f. 7v (la seule présente dans les photographies aujourd'hui disponibles), 49r, 50v, 62v.

En ce qui concerne les initiales, un problème de timing se pose également. Redisons-le : la main *b* n'a pas respecté l'organisation de la mise en texte des pages précédentes, ne laissant pas l'espace pour les lettrines filigranées, et celui qui a doublé les simples initiales dans la marge des derniers feuillets pourrait être un rubricateur différent du rubricateur principal, intervenu par la suite (bien que les bouts de ligne en fin de paragraphe soient comparables à celles du reste du codex). Mais que la main *b* ait copié le texte après que le miniaturiste principal avait accompli son travail est une hypothèse difficile à soutenir, étant donné que la dernière initiale enluminée se trouve justement sur le f. 76r, en correspondance avec le changement de main<sup>24</sup>.

Quoi qu'il en soit, l'analyse paléographique, pour laquelle je suis redevable à Teresa De Robertis et Gabriella Pomaro, confirme que les deux mains pourraient ne pas être du tout contemporaines : la première est à situer vraisemblablement avant la moitié du *xiv*<sup>e</sup> siècle (années 1330-1340 ?), la seconde, selon toute probabilité, quelques décennies après. Il n'y a aucun doute – il convient de le préciser – sur le fait que les deux mains ne coïncident pas avec celle qui est responsable du 5243 : mais si nous acceptons les datations qu'ils avancent, fondées sur des bases paléographiques, la première main aurait travaillé bien avant ce célèbre volume de référence, situable dans la décennie 1370-1380. L'heureuse définition du comte Durrieu, que nous avons rapportée plus haut, de *X* comme frère du 5243, serait donc à préciser en parlant de frère aîné.

Les rapprochements avec le 5243 pour l'imposante série de dessins sont d'ailleurs confirmés dans l'analyse menée ci-dessous par Ilaria Molteni. Sa nouvelle comparaison des deux séries précise ce que la critique a jusqu'ici suggéré, c'est-à-dire la très probable attribution des deux cycles au même artiste, identifié depuis longtemps comme le Maître du Guiron. Dans l'incertitude où nous sommes à propos des phases de réalisation de *X*, il est difficile d'établir à quand remonte l'exécution des dessins : avant l'intervention de la seconde main, vraisemblablement donc autour de 1350, ou bien après l'achèvement de la rédaction du texte, plus loin alors dans la seconde moitié du siècle. Selon cette seconde hypothèse, on se rapprocherait de la datation du 5243. Mais même la première hypothèse chronologique n'invalide pas à elle seule l'attribution à une même personne, si on tient simplement compte des caractéristiques qui distinguent de

---

24. S'il y a eu une interruption dans le travail de copie, on ne peut toutefois exclure que le peintre ait pu accomplir son travail en anticipant sur le début du texte qui serait confié à un autre copiste ; mais il s'agirait d'une procédure pour laquelle on n'a pu trouver d'autres exemples.



toute façon l'exécution des dessins. En particulier, la moins grande finition des détails, comme la très remarquable et parfois plus grande puissance de mouvement que l'on enregistre dans *X* (il suffit de comparer les joutes de *X*, f. 7r, avec 5243, f. 17v), semblent bien compatibles avec l'activité d'un artiste dans une de ses phases moins maniérée, que l'on pourrait aussi identifier comme une phase de jeunesse.

Le rapport avec le 5243, dont on a sait aujourd'hui qu'il s'agit d'une commande milanaise de Bernabò Visconti, touche aussi la localisation que l'on peut proposer pour *X*. L'organisation graphique, pour la *littera textualis* des deux copistes, est compatible avec l'Italie du Nord, peut-être plus précisément nord-orientale. Une composante vénitienne a en effet été également évoquée dans l'évaluation stylistique des dessins du Maître du Guiron, et se trouve ici même mieux mise en lumière par Ilaria Molteni. Mais un élément décisif qui oriente vers la Vénétie apparaît désormais dans l'analyse linguistique de la *scripta* des deux copistes, menée ici pour la première fois par Claudio Lagomarsini.

Si la première main ne laisse pas transparaître, derrière un français plutôt régulier, plus que les traits généralement habituels d'une compétence italoophone, que l'on peut tout au plus assigner au nord de la péninsule, le second copiste utilise en revanche une *scripta* à la caractérisation très fortement italienne, en tout assimilable à la typologie du *franco-italiano*, et même du *franco-veneto*. Ce mélange linguistique, pour lequel il n'est pas facile de déterminer une localisation ponctuelle, montre des éléments qui porteraient vers Venise (où, cinq siècles plus tard, le baron Rothschild acquerra le manuscrit...), mais sans pouvoir exclure la compatibilité de l'ensemble avec la *terra ferma*, jusqu'à Padoue ou Vérone. Ces données géo-linguistiques apportent du neuf à la discussion sur le lieu d'implantation de l'atelier artistique qui produisit *X* et le milanais 5243; bien qu'il ne soit pas impossible d'envisager que la copie aurait été préparée en Vénétie avant d'être dotée de dessins à Milan, l'hypothèse, soutenue ici par Ilaria Molteni, d'un premier enracinement en Vénétie, probablement padouan, du Maître du Guiron, passé seulement dans un second temps à la cour des Visconti, fait son chemin<sup>25</sup>. Du reste, cette hypothèse serait tout à fait compatible avec les liens, y compris dynastiques, qui entremêlent

---

25. Si l'on admet (voir note précédente) que le miniaturiste a pu travailler avant l'intervention du copiste b, alors on pourrait penser que le copiste a et le miniaturiste ont travaillé tous les deux à Milan, avant que le manuscrit ne passe en Vénétie; mais c'est là une hypothèse fort peu probable dans le contexte que l'on est en train d'évoquer, où le miniaturiste pourrait avoir lui aussi travaillé en Vénétie.

la vie des cours lombardo-vénitiennes durant le siècle, si l'on veut bien simplement se rappeler que Bernabò Visconti – commanditaire du 5243 – avait épousé en 1350 la véronaise Beatrice Regina della Scala, morte en 1384, une année avant lui.

La *Mischsprache* qui caractérise le second copiste induit enfin à croire que la portion de texte qui lui est due (f. 76rb-79rb) doit être attribuée à un auteur italien. Le taux d'italianisation de la *scripta* semble tel, en effet, qu'il faut exclure le simple toilettage qui caractérise les procédés de copie d'un texte français de la part de copistes italiens. Il se rapproche plutôt de ce type de mélange qui se produit parfois dans le cas d'une traduction de la langue d'oïl à la langue de *si*<sup>26</sup>, de la part d'un traducteur italien, justement. Mais il ne s'agit pas ici de traduction, comme cela est arrivé ailleurs dans la diffusion du *Guiron* en Italie, à l'intérieur de manuscrits français : c'est le cas bien connu de l'épisode de la caverne des Bruns en vulgaire pisan présent dans le ms. BnF, fr. 12599<sup>27</sup>. Il est ici question d'une portion de texte, non attestée ailleurs, qui fournit une possible conclusion du cycle de Guiron, témoignant ainsi pour le milieu vénitien l'existence – que l'on connaît pour le milieu pisan, dans une mesure incomparable, autour de l'œuvre de Rusticien – d'une activité non seulement réceptive mais aussi productive de la tradition française du *Guiron*.

Malheureusement, nous ne pouvons pas savoir avec certitude si cette partie finale de *X* lui est propre, comme le ferait croire le changement de main, ou bien si elle était présente aussi dans *L4*, qui s'interrompt – à cause de la chute de ses derniers feuillets – à un endroit du texte qui correspond dans *X* au f. 75va, ligne 41. Un examen des cahiers de *L4*<sup>28</sup> permet de vérifier combien de feuillets sont tombés à la fin du manuscrit : après la dernière réclame de fin de cahier, sur le f. 253v, suit le cahier constitué des f. 254-261 ; les deux derniers feuillets, 262-263, sont en réalité le *bifolio* central restant du dernier cahier, dont il manque les trois premiers feuillets (entre 261 et 262), comme le confirme la numérotation plus ancienne encore lisible (261 = 273, 262 = 277). Ainsi, nous pouvons formuler avec une

---

26. Dans un autre contexte, voir la traduction en langue vulgaire des *Proverbi* étudiée par Fabio Zinelli, « “Donde noi metremo lo primo in francescho”. I Proverbi tradotti dal francese ed il loro inserimento nelle sillogi bibliche », dans *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento - La Bible italienne au Moyen Âge et à la Renaissance*. Actes du colloque (Florence, 8-9 nov. 1996), éd. par Lino Leonardi, Firenze, 1998, p. 145-199.

27. Cf. l'éd. d'Alberto Limentani, *Dal « Roman de Palamedés » ai « Cantari di Febus-el-Forte »*. *Testi francesi e italiani del Due e Trecento*, Bologna, 1962.

28. Je remercie Nicola Morato d'avoir effectué directement sur le ms. une vérification des données visibles sur les photographies.

certaine assurance l'hypothèse de la chute finale de trois feuillets, un espace adéquat pour contenir le texte des f. 76r-79r de *X*. Mais il s'agit d'une hypothèse purement formelle, étant donné que si le texte était présent dans le modèle commun à *X* et *L4*, le changement de main et d'empreinte linguistique si évident dans *X* ne s'expliquerait pas justement à cet endroit – sinon en admettant une coïncidence improbable.

Le témoignage textuel de *X*, examiné plus avant par Nicola Morato, est également précieux, de façon plus générale, pour la documentation qu'il ajoute à la question compliquée de la clôture du *Roman de Guiron*. Morato a déjà indiqué dans son livre<sup>29</sup> que la lecture supposée par Lathuillère (même si elle était donnée « avec des doutes et des réserves », p. 115) n'est pas acceptable. Selon Lathuillère, la longue conclusion présente seulement dans *L4* et *X*, les seuls à continuer la suite qui dans l'ancien BnF, fr. 350 reste suspendue par lacune, aurait des chances d'être la fin d'origine, omise dans les autres témoins. Par rapport à *L4*, *X* documente l'attestation isolée de ce bloc textuel, qui dans *L4* apparaît à la suite de la structure entière du cycle du roman : la numérotation des cahiers que nous avons examinée au début, suggérant l'ancienne étendue de *X*, fournit un bon argument pour voir dans cette conclusion un ajout postérieur au cycle, ayant circulé aussi sous forme isolée.

En outre, pour l'édition de la longue partie commune à *L4*, *X* permet de combler deux importantes lacunes du témoin cyclique, déjà signalées par Lathuillère<sup>30</sup> (la première comprise dans les photographies à présent disponibles, comme nous l'avons déjà dit : elle correspond exactement au second cahier de *X*)<sup>31</sup>. De plus, Marco Venezia, qui s'occupe actuellement dans notre groupe, avec sa thèse de doctorat, de l'édition de cette partie du cycle, a pu enregistrer différents endroits où *X* présente un texte meilleur que *L4* ; *X* est par ailleurs l'unique témoin, après l'interruption mécanique de *L4*, de la courte portion de texte qui occupe le reste du f. 75v et la première colonne du f. 76r, jusqu'au changement de main.

Dans la tradition manuscrite complexe du cycle de *Guiron*, *X* n'est pas un des manuscrits principaux ; il ne fait pas partie des nombreux témoins qui transmettent une branche, ou le cycle en

29. Cf. N. Morato, *Il ciclo*, *op. cit.*, p. 63 et n. 68. Cf. R. Lathuillère, *op. cit.*, p. 112-115.

30. Cf. R. Lathuillère, *op. cit.*, p. 342 et 357.

31. Reste problématique le fait qu'une telle portion textuelle, qui occupe dans *X* un cahier entier, correspondrait dans *L4* à la chute de seulement deux feuillets, comme en atteste l'ancienne numérotation qui passe de 173 à 176.

entier. Mais dans l'ensemble, il prend la forme d'un témoin d'une importance considérable. Le segment textuel dont il témoigne, quoique très partiel, occupe une zone stratégique dans l'économie narrative du cycle, là où émerge sa nature particulière d'œuvre ouverte. La partie conclusive que seul *X* présente à la fin de la clôture commune à *L4* offre en outre un intérêt linguistique spécifique et documente une activité de composition dans un environnement franco-vénitien jusqu'à présent insoupçonnée pour la tradition des romans en prose. Enfin, le très considérable matériau pictural confirme les motifs pour lesquels le manuscrit avait déjà été apprécié comme une étape de grande importance pour la reconstruction de la culture artistique vénitienne au milieu du *xiv*<sup>e</sup> siècle, et en particulier pour le rôle qu'il a joué dans la littérature chevaleresque d'origine française. Il ne reste plus qu'à souhaiter que le codex puisse sortir de l'ombre où il se trouve depuis tant d'années et être mis à la disponibilité des chercheurs.

Lino LEONARDI

Università di Siena / Opera del Vocabolario Italiano, Firenze

## 2. *Les textes*

Les contenus de *X*, correspondant à Lath. 133 n. 2 – 151 n. 1<sup>32</sup>, peuvent être divisés en deux parties, une pour chacune des deux mains. Dans le premier et le deuxième paragraphes, nous nous occuperons respectivement de la tradition textuelle et des structures narratives de la partie copiée par la main *a*, une continuation du *Roman de Guiron* partagée par le manuscrit British Library, Additional 36880 (*L4*) et très partiellement par le manuscrit BnF, fr. 350 (Arras, dernier quart du *xiii*<sup>e</sup> siècle: *termine ante quem* au moins pour la partie commune), et, pour un très court fragment initial, par BnF, fr. 338, 357, 362 et Arsenal, 3477. Dans le troisième paragraphe, en revanche, nous analyserons rapidement la version particulière copiée par la main *b*.

### 2.1. La continuation de *L4* et *X* dans la tradition textuelle du cycle

*L4* transmet un long fragment du *Roman de Guiron* d'après la rédaction brève (Lath. 159-160, 103 n. 1-132, f. 11ra-160vb) suivi de la continuation (Lath. 133-150 n. 3, f. 161ra-263vb). Italien, du milieu du *xiv*<sup>e</sup> siècle (une note d'une main moderne sur le plat supérieur

---

32. Nous faisons précéder du sigle Lath. le numéro des paragraphes du résumé critique de R. Lathuillère, *op. cit.*

l'attribue à 1360), copie due à plusieurs mains, il présente des lacunes matérielles et surtout des discontinuités au niveau du projet : 1) f. 160rb, la fin (légèrement différente) de Lath. 132 est marquée par un colophon : « Deo gracias », tandis que le reste du feuillet reste blanc ; 2) f. 161ra, l'*incipit* de la continuation (Lath. 133) correspond au début d'un nouveau cahier et à une initiale historiée ; 3) f. 173va, le texte s'interrompt au milieu de la narration, le reste du feuillet reste blanc (Lath. 135 n. 2) ; 4) f. 174ra, le texte reprend à partir de Lath. 136 (la lacune peut être comblée grâce à *X*) ; 5) f. 263vb, le texte s'interrompt définitivement à Lath. 150 n. 3 en raison d'une lacune matérielle<sup>33</sup>.

Comme nous l'avons vu, l'*incipit* lacunaire de *X* est proche du début de la continuation, qui dans *L4* est marqué autant du point de vue textuel que paratextuel (tout comme 350, dans la cinquième unité du manuscrit)<sup>34</sup> et fasciculaire. C'est un élément supplémentaire en faveur de l'hypothèse selon laquelle *X* n'aurait comporté que ses onze cahiers actuels et aurait débuté avec Lath. 133, c'est-à-dire que le projet aurait prévu une unité de copie, sinon un manuscrit,

33. Pour la description et la bibliographie, cf. la note de Paul Meyer dans la chronique de la *Romania*, t. 33 (1904), p. 460 (« écrit en Italie, au commencement du XIV<sup>e</sup> siècle ») ; *Catalogue of the Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years MDCCC-MDCCCV*, London, 1907, p. 245-247 ; A. Limentani, *Dal « Roman de Palamedés »*, éd. cit., p. LXIX ; Bogdanow 1964 ; R. Lathuillère, *op. cit.*, p. 51-52 ; *L4* n'est pas recensé dans F. Cigni, « Per la storia del *Guiron le Courtois* in Italia », art. cit., et « Mappa redazionale del *Guiron le Courtois* diffuso in Italia », dans *Modi e forme della fruizione della "materia arturiana" nell'Italia dei secc. XIII-XIV*. Actes du colloque de Milan, 4-5 févr. 2005, éd. par Anna Maria Finoli, Milano, 2006, p. 85-117, tandis que dans N. Morato, *Il ciclo*, *op. cit.*, p. 18, j'avais erronément indiqué une provenance française. Le manuscrit présente des inscriptions marginales (déjà relevées par Lathuillère) probablement en sicilien, sur lesquelles travaille actuellement Marco Veneziale (que je remercie de m'avoir signalé la note de Paul Meyer).

34. Sur ce témoin complexe et stratifié, cf. Nicola Morato, « Un nuovo frammento del *Guiron le Courtois*. L'*incipit* del ms. BnF fr. 350 e la sua consistenza testuale », dans *Medioevo romanzo*, t. 31/2 (2007), p. 241-285, et N. Morato, *Il ciclo*, *op. cit.*, part. p. 276-277 et 395-400, pour la partie guironienne et Nathalie Koble, *Les Prophéties de Merlin en prose. Le roman arthurien en éclats*, Paris, 2009, p. 91-123, pour la sixième unité, contenant partie des *Prophéties de Merlin*. Le fragment de la continuation se lit aux f. 358vb-366vb (Lath. 133-135 n. 1), l'*incipit* est marqué par une miniature avec initiale ornée. En coïncidence avec la lacune finale, comme l'observe Fanni Bogdanow, « A Hiterto Neglected Continuation of the *Palamede* », dans *Romance Philology*, t. 17 (1964), p. 623-632, à la p. 628, le f. 366v présente une réclame (de la main du copiste), qui confirme que un ou plusieurs cahiers ont été perdus ou n'ont jamais été exécutés. Notons la proximité de l'interruption de la continuation dans 350 avec la discontinuité de *L4* au f. 173va = Lath. 135 n. 2 (déjà relevée dans *Catalogue of the Additions*, *op. cit.*, p. 247), peut-être fortuite, mais qui pourrait aussi indiquer un problème dans le modèle commun.

réservée à la seule continuation<sup>35</sup>. Une telle vulnérabilité des extrémités ne doit pas surprendre. Elle est souvent liée à la conservation (et circulation) des copies arthuriennes en cahiers non reliés, à son tour due au temps d'exécution et souvent à l'incertitude initiale par rapport à l'étendue finale de l'ensemble, par exemple dans le cas où le modèle disponible serait incomplet ou lacunaire. Deux des plus importants termes de comparaison pour *X*, BnF, fr. 343 et BnF, n. a. fr. 5243 (mais on pourrait citer de nombreux autres exemples)<sup>36</sup> ont sans doute connu une histoire de ce genre ; 343 en particulier est attesté sous la forme (déjà lacunaire) de « quaterni quatuordecim » dans l'inventaire A (1426) du Château de Pavie, et sous forme de livre relié dans l'inventaire D (1488)<sup>37</sup>.

Au niveau de la réception, une telle fragmentation est certainement en rapport avec un désir d'intégration, qui d'un côté favorise la croissance des cycles et de l'imagination bretonne, et de l'autre est lié à une certaine modalité de consommation. Un siècle plus tard encore, Borso d'Este demandera à Ludovico da Cuneo de lui envoyer « quanti più libri francisi vui poteti », et c'est toujours l'insatiabilité du duc de Modène qui donnera lieu à la rédaction d'un catalogue des livres « in lingua franzosa scritti, cioè della Tavola vecchia et noua », transmis le 1<sup>er</sup> avril 1470 au duc de Milan par le châtelain de Pavie, Giovanni Attendoli<sup>38</sup>. L'imagination arthurienne, qui par exemple, dans les cours du nord de l'Europe, se retrouvait idéalement en entier dans une seule compilation, assume des formes bien différentes en Italie septentrionale. Le concept de

35. L'autre hypothèse (voir la note 22), des 11 cahiers + 6 f., impliquerait en revanche (en tenant pour sûr que la continuation ait été précédée de la fin du *Roman de Guiron*) soit un *incipit* aux alentours de Lath. 128-9, soit une coupure en plein final du *Roman de Guiron* (découpage dont on n'a aucune trace dans la tradition manuscrite). Selon cette seconde possibilité, moins économique, *X* aurait été partiel *ab origine*, ou lacunaire au moment où la note a été apposée.

36. Un *specimen* des possibles rapports copie/modèle parmi les exemplaires incomplets circulant dans les cours de Milan et Mantoue est brillamment reconstruit dans Daniela Delcorno Branca, « I Tristani dei Gonzaga », dans « *Miscellanea Mediaevalia* ». *Mélanges offerts à Philippe Ménard*, 2 vol., Paris, 1998, vol. I, p. 385-393.

37. Les inventaires de 1488 et de 1490 ont été étudiés et publiés par Maria Grazia Albertini Ottolenghi, « La biblioteca dei Visconti e degli Sforza: gli inventari del 1488 e del 1490 », dans *Studi Petrarqueschi*, t. 8 (1991), p. 1-238. Le BnF, fr. 343 figure au numéro D 613 (= A 908 et B 819) : « Liber Galasii ystoriatum cum picturis pulcherrimis qui incipit *Or dith li contes* etcetera in carta ». Cf. aussi Simonetta Cerrini, « Libri e vicende di una famiglia di castellani a Pavia nella seconda metà del Quattrocento », dans *Studi Petrarqueschi*, t. 7 (1990), p. 339-440, 365-367, et D. Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, 1998, p. 26 et n. 24.

38. Publié par Emilio Motta, « I libri francesi della libreria Sforzesca in Pavia », dans *Bollettino storico della Svizzera italiana*, t. 6 (1884), p. 217-218.

totalité et *continuum* de la matière y est moins lié à un seul objet ; il s'organise à d'autres niveaux de la systématisation culturelle, par exemple celui de la bibliothèque ou des échanges et des prêts entre bibliothèques. Les manuscrits italiens du xiv<sup>e</sup> s. accordent une place spéciale aux narrations « centrifuges », pour ainsi dire interstitielles ou complémentaires, comme la *Post-Vulgate*, dont 343 est un des témoins les plus importants, ou comme le second segment de 5243, attestation unique d'une suite de la *Suite Guiron* de A1 (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3325)<sup>39</sup>. L'exemple des collections de Pavie est emblématique aussi parce qu'il s'agit, en particulier pour le secteur français, d'une bibliothèque construite par agglomération, constituée depuis le xiv<sup>e</sup> siècle surtout par inclusion de fonds de livres expropriés.

La continuation de L4 et X ne poursuit pas directement le *Roman de Guiron*. La seconde branche du cycle, en réalité, nous est connue seulement sous une forme vraisemblablement dérivée, dans laquelle le roman est enchâssé dans un plus ample organisme cyclique au moyen d'un encadrement tardif<sup>40</sup>. La partie du cadre qui clôturait cet organisme (Lath. 131-132), transmise sous une forme plus ou moins complète par la dizaine de témoins du final, comporte un imposant dispositif paratextuel dans lequel apparaissent, de façon parfois incongrue par rapport à la narration qui précède, des éléments et des personnages empruntés à d'autres récits du cycle, en particulier de la *Suite* de A1 (qui, comme nous le verrons, était aussi connue de l'auteur de la continuation). À partir de Lath. 133 n. 4, au tout début de la continuation, restent en jeu seulement L4, X et 350, qui s'interrompt cependant peu après (Lath. 135). La continuation de L4 et X présente des caractères analogues à la continuation du *Roman de Meliadus*, étudiée par Barbara Wahlen<sup>41</sup> : 1) elles sont toutes deux attestées dans des témoins italiens septentrionaux et méridionaux, alors qu'à l'époque aucune circulation toscane ne

39. Sur les textes transmis dans ces deux manuscrits, cf. respectivement Fanni Bogdanow, *La version post-vulgate de la « Queste del Saint Graal » et de la « Mort Artu »*. Troisième partie du « Roman du Graal », 4 vol., Paris, 1991-2001, vol. I, p. 112-118, et N. Morato, *Il ciclo*, op. cit., p. 209-218.

40. Cf. Sophie Albert, « Ensemble ou par pièces ». *Guiron le Courtois (xiii<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles) : la cohérence en question*, Paris, 2010, p. 54-104 et, avec quelques ajustements, N. Morato, *Il ciclo*, op. cit., p. 37-73. Sur ces deux ouvrages, cf. Claudio Lagomarsini, « Romans, manuscrits, structures cycliques. Repenser *Guiron le courtois* », dans *Acta Fabula*, n. 12 [revue en ligne : <http://www.fabula.org/revue/document6227.php>], et Richard Trachsler, « Nouvelles recherches sur *Guiron le Courtois*. À propos de trois livres récents », dans *Romania*, t. 132/1 (2014), p. 227-245, où il est aussi question du livre de B. Wahlen, cité à la note suivante.

41. Barbara Wahlen, *L'écriture à rebours. Le Roman de Meliadus du xiii<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle*, Genève, 2010, p. 177-280.

semblerait documentée ; 2) deux d'entre eux, *L1* (British Library Additional 12228) et *L4*, vraisemblablement de provenance ou du moins de circulation méridionale, sont aussi les témoins qui ont stemmatiquement le plus d'autorité respectivement pour le *Roman de Meliadus* et pour le *Roman de Guiron* ; 3) toujours en raisonnant sur la base du *stemma*, il semble sûr que les continuations aient toutes deux été présentes dans au moins un sub-archétype de chacune des deux traditions<sup>42</sup> ; 4) seul 350 présente des fragments des deux continuations<sup>43</sup> ; 5) aussi bien l'une que l'autre continuation se fondent sur une *queste* d'Arthur. La principale différence du point de vue de l'histoire textuelle du cycle est, nous le confirmons, que la continuation du *Roman de Guiron* se rattache à une structure cyclique et laisse une trace dans les recueils français tardifs, tandis que celle du *Roman de Meliadus* poursuit la forme pré-cyclique du texte, que seule la tradition italienne conserve dans sa totalité<sup>44</sup>.

## 2.2. La continuation de *L4* et *X*

Pour comprendre l'organisation narrative de la continuation de *L4* et *X*, il faut partir de la fin du *Roman de Guiron*<sup>45</sup>. Arthur vient d'être couronné, ce qui situe le récit dans l'époque bouillonnante des *Suites Merlin*, même si la réalité représentée apparaît bien différente. L'archaïsme décadent du règne d'Uterpendragon et de ses *coustumes*, dont l'arrière-plan est une plus générale *senectus*

42. Cf. N. Morato, *Il ciclo*, op. cit., p. 391-394 et pour les stemmata Leonardi 2011, p. 31 ; A. Limentani, *Dal « Roman de Palamedés »*, éd. cit., p. xcix. Claudio Lagomarsini a récemment préparé une *recensio* du *Roman de Guiron* fondée sur un choix de *loci critici*, qui confirme les lignes principales du *stemma* Limentani et en démontre, avec d'importants ajustements, la validité sur l'étendue du texte : cf. C. Lagomarsini, « La tradition manuscrite du *Roman de Guiron*, deuxième branche du cycle de *Guiron le Courtois* », Actes du XXVII<sup>e</sup> Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013), sous presse.

43. Il s'agit en réalité d'une unité distincte du ms. Le début de la continuation du *Meliadus* est en effet incluse dans la quatrième unité, italienne et datant du xiv<sup>e</sup> siècle. Cf. N. Morato, *Un nuovo frammento*, art. cit., p. 66-67.

44. Sur la forme pré-cyclique et les formes cycliques du *Roman de Meliadus*, cf. Nicola Morato, « Poligenesi e monogenesi del macrotesto nel *Roman de Meliadus* », dans *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. Actes du IX<sup>e</sup> colloque SIFR (Bologne, 5-8 oct. 2009), éd. par Francesco Benozzo et al., Roma, 2012, p. 729-754. Fanni Bogdanow pense que la continuation peut être authentique, mais n'apporte pas de preuve en faveur de cette hypothèse : « there is no reason to deny that this particular continuation stemmed from the original author » (F. Bogdanow, « A Hiterto Neglected Continuation », art. cit., p. 628).

45. Pour un panorama d'ensemble des continuations et fins proliférantes dans la tradition textuelle des cycles arthuriens en prose, part. *Lancelot-Graal* et *Tristan en prose*, cf. Richard Trachsler, *Clôtures du Cycle Arthuriens. Étude et textes*, Genève, 1996.



*mundi*, ne semble pour le moment pas secoué par l'avènement du nouveau monarque ; c'est pourquoi l'atmosphère de régression, de crise de l'État et des institutions chevaleresques, semble prévaloir. À partir de Lath. 121, les parcours des chevaliers deviennent à sens unique, l'espace perd la réversibilité typique de l'aventure digressive, il ne peut plus y avoir de parcours à reculons : le Bon Chevalier, une fois franchi le Passage sans Retour, est emprisonné dans le Val du Servage et devient fou dans les cachots de Nabon le Noir ; Danain se bat pendant des mois près des deux tours du Val du Faux Soulas ; Guiron entre dans la Voie du Courroux et est fait prisonnier par Calinan le Noir. Nonobstant l'analogie de clôture qui existe entre la prison physique et la prison-enchantement, les lignes narratives acquièrent distance psychologique et autonomie réciproque, au fur et à mesure qu'elles explorent des espaces tantôt sauvages, tantôt à la douceur surréelle<sup>46</sup>. Ainsi, dans cette partie du roman on perçoit bien plus qu'ailleurs la dérive allégorique, par exemple quand des éléments, déjà en soi stylisés selon l'usage de la narration arthurienne en prose, deviennent figure et même *amplificatio* de la conformation morale des mondes narrés, exprimant l'angoisse, la peur, la folie, l'impuissance –, cadres dont il est impossible de s'évader<sup>47</sup>. Une telle fragmentation est aiguisée par la gestion de l'armature chronographique de l'entrelacement : il n'y a plus, comme dans le reste du *Guiron* et plus généralement dans le récit arthurien, un unique cadre référentiel tendanciellement isochrone, mais des lignes indépendantes qui alternent accélération et ralentissement de l'action sans relation mutuelle du point de vue temporel<sup>48</sup>. Le

---

46. Sur les prisons arthuriennes, cf. au moins Richard Trachsler, « Lancelot aux fourneaux : des éléments de parodie dans les *Merveilles de Rigomer* », dans *Vox Romanica*, t. 52 (1993), p. 180-193, part. p. 182-183, et Laurence Harf-Lancner, « Le val sans retour dans le *Lancelot* », dans *Amour, mariage et transgression au Moyen Âge*. Actes du colloque, Amiens, 24-27 mars 1983, éd. par Danielle Buschinger et André Crépin, Göppingen, 1984, p. 185-193. Le modèle le plus significatif est sans conteste le *Lancelot* (cf. l'éd. d'Alexandre Micha, *Lancelot. Roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, 1978-1983, I XXI-XXV [version longue]; III XXI-XXV [version courte]) : le chemin du Diable, qui coupe la Forêt Malaventureuse jusqu'à la Tour Douloureuse, et débouche sur le Val sans Retour, dans lequel Morgane enferme les faux amants. Après l'échec de Galessin et Yvain, ce sera à Lancelot, « celui ki totes les males delivrances tornoit a chief », de libérer Gauvain, prisonnier de Caradoc.

47. Lath. 124 (j'adopte dans cette note et dans les deux suivantes la transcription de Lathuillère), « li Bon Chevalier onques ne pot retourner en son droit memoire. En mal endroit et en mal point laisserom nous a ceste fois le conte de lui. Nous ne le poom orendroit leissier en autre leu se nous en volom le voir dire. Bien est perdus se aventure n'i met autre conseil. »

48. Lath. 129, Danain reste dans les deux tours pendant 10 ans ; Lath. 130, la ligne consacrée à Guiron reste temporairement indéterminée : « il demeure en la prison un mois, deus mois et trois et quatre ; si fist il bien .vii. ans et plus assés. »

monde peut être racheté seulement par l'avènement d'une époque nouvelle, et les voix prophétiques s'accordent pour annoncer que les chevaliers de la vieille génération seront libérés par Lancelot et Tristan<sup>49</sup>, qui traditionnellement comptent parmi leurs exploits juvéniles l'affranchissement des espaces interdits et la libération des prisonniers. Mais si Tristan et Lancelot sont à peine de jeunes garçons quand les protagonistes du *Guiron* sont emprisonnés, qui peut être appelé à combler l'écart entre les générations ? C'est sur cette impasse que se clôt le *Roman de Guiron* (Lath. 130).

L'urgence de libérer les héros prisonniers est le thème principal tant du cadre (Lath. 131-132) que de la continuation, dans laquelle le narrateur ou les personnages la rappellent à plusieurs reprises (Lath. 136, 141 et 150, où c'est Guiron lui-même qui s'en charge !). La ressource du récit, pour libérer le monde prisonnier, est Arthur. Durant tout le *Roman de Guiron*, le roi était demeuré un lointain garant des mondes narrés. Il s'agit d'un Arthur encore jeune, qui n'a pas encore connu l'amour<sup>50</sup>, raison pour laquelle il n'est pas surprenant que la paix arthurienne et l'*envoiseüre* de la cour ne se soient pas pour le moment étendues dans le royaume de Logres<sup>51</sup>. Dans la tradition arthurienne, la figure du roi en armes contraint au départ par une conjoncture crépusculaire et des signes catastrophiques est liée aux mythes de renaissance et de palingénèse, comme l'a montré Alvaro Barbieri, avec référence à un archétype magico-sacral complexe<sup>52</sup>. Il reste en réalité très peu de cette toile de fond dans notre continuation, parce que la narration en prose, dans cette phase épigonale, tend d'abord à l'auto-identification avec

49. Lath. 121, « li bons chevaliers vendra, qui doit morir par amour » ; « la dolereuse coustume de cest val ne remandra devant que la flour de Loenois i vendra. Et cil la fera remanoir et lor tournera lor servage en francise » ; Lath. 130, « Li bons chevaliers, li vaillant, qui puis vint a la lame, ce fut Lancelos del Lac, qui delivra puis Guiron » ; confirmé dans la continuation : Lath. 148, Calinan tiendra Guiron prisonnier « tant qe li bon chevalier li vaillanz m. Lancelot dou Lac le delivra ».

50. Lath. 140, « encore n'amai ge granment par amor » (*L4*, f. 215rb).

51. Il s'agit de thèmes largement étudiés ; nous nous limitons à rappeler Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois* (trad. fr.), préface de Jacques Le Goff, Paris, 1974, p. 7-43, et Emmanuèle Baumgartner, *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (xii<sup>e</sup>-xiii<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, 1994, p. 263-276. Notons en outre les considérations de Dominique Boutet sur l'opposition *imago juventutis* vs *sapientia* dans l'archétype du monarque, dans D. Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, 1992, p. 306-315. Dans le *Roman de Meliadus*, une phase d'errance juvénile d'Arthur se conclut après une aventure qui a mis sa vie en péril, cf. Lath. 28.

52. Alvaro Barbieri, « La regalità ha sete di sangue : sovranità sacra e riti cruenti nel *Perlesvaus* », dans « *Una brigata di voci* ». *Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, éd. par Chiara Schiavon et Andrea Cecchinato, Padova, 2012, p. 33-56 (auquel on renvoie aussi pour le choix bibliographique).

ses propres motifs. Le départ d'Arthur perd la charge perturbante de la *renovatio*, il ne peut en effet se comparer qu'au sens large (pour ne prendre qu'un exemple) à celui, chargé de présages, qui ouvre le *Perlesvaus*. L'organisation narrative, comme nous le verrons, reflète fidèlement une telle dilution des figures et des énergies archétypales dans cette branche de la tradition arthurienne en prose.

La continuation peut se diviser en deux parties : Lath. 135-147 et 147-150. Entre Lath. 135 et 147, la construction se fonde, au niveau du récit de premier plan, sur le nouveau protagoniste, dont le chemin est croisé ou partagé par ceux d'autres chevaliers, certains de notoriété universelle comme Gauvain, Baudemagus, Brehus, Sagremor, d'autres appartenant plus spécifiquement à la société du *Roman de Guiron*, comme Henor, Calinan et Fébus, d'autres repêchés dans la *Suite de AI* comme Hoël, Escanor et Caradoc<sup>53</sup>, d'autres encore introduits *ex novo*, comme le vieux Helianor, protagoniste de l'épisode peut-être le plus touchant de cette première partie (Lath. 142). Il s'agit d'un modèle essentiellement monodique, dans lequel les lignes mineures se superposent à celle du monarque ou s'en disjoignent, et dans lequel les raccords entre lignes mineures et ligne mère sont réglés par le procédé appelé « faux entrelacement<sup>54</sup> ». Une caractéristique assez commune des narrations (ou de lignes d'intrigue) ainsi conçues est le caractère unitaire et la durée limitée de l'aventure, dans notre cas pas plus d'une saison : de l'hiver où les chevaliers sont faits prisonniers au mois d'avril suivant. Il en découle automatiquement, et c'est d'un intérêt primordial pour comprendre l'exactitude avec laquelle opère notre continuateur, l'échec de la

---

53. Sur l'histoire poétique de Caradoc, cf. E. Baumgartner, *op. cit.*, p. 253-261. Dans le *Roman de Guiron* (Lath. 93), Caradoc reflète le premier stade du développement du personnage, celui du chevalier-mari (même si c'est *cum grano salis*, car il s'agit d'un mari jaloux). Dans la *Suite de AI* (Lath. 198), Caradoc de la Douleuse Tour, comme son parent Escanor, reflète une étape ultérieure, celle de la prouesse guerrière : le type du chevalier-géant qui tyrannise une partie du royaume.

54. Philippe Ménard et, plus récemment, Damien de Carné en ont montré l'importance dans le *Tristan en prose* et la prévalence dans la première partie (dite « partie commune »), cf. Ph. Ménard, « L'entrelacement dans le *Tristan en prose* », dans *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose. Études sur les romans de la Table Ronde*, Genève, 1999, p. 163-169, et D. de Carné, *Sur l'organisation du Tristan en prose*, Paris, 2010, p. 146-147. On note en particulier, par affinité structurelle avec la continuation, la séquence du voyage du roi Marc à Logres, qui occupe une grande partie du t. IV de l'édition dirigée par Philippe Ménard, *Le Roman de Tristan en prose*, Genève, 1987-1997, 9 vol. : ligne unique, écart et autonomie par rapport à la trame (au point que Löseth l'avait considéré comme un ajout postérieur). Le roi Marc ne peut plus se « réapproprier » Tristan, désormais chevalier de la Table et donc soustrait à la jurisprudence cornouaillaise : la Cornouaille du *Tristan en prose* comme le royaume de Logres post-guironien perdent leurs héros et tombent dans la désolation. Le cercle de la vie ne semble pas, pour le moment, pouvoir être rétabli.

*queste* d'Arthur du point de vue de ses objectifs pragmatiques, et, mieux, la réorientation de la *queste* vers des valeurs cognitives. La ligne simple, au risque d'être monotone pour un lecteur arthurien, est animée principalement de deux façons, toutes deux bien expérimentées dans la tradition du récit arthurien en prose. Premièrement, par l'alternance des plans. Arthur est toujours en scène, mais n'occupe pas toujours l'avant-scène ; souvent, il cède la position la plus avancée aux nouveaux venus, qui l'occupent pour un temps selon des *patterns* récurrents : avec leurs actions, avec leurs narrations, avec leurs prises de bec tantôt avec les compagnons de voyage du roi, tantôt avec le roi lui-même. La topique est assez élémentaire : le beau couard, la belle traîtresse, la vieille diabolique qui enfonce ses doigts dans les yeux d'un nain, et ainsi de suite (Lath. 136-137, 138, 146-147), avec un certain jeu dialogique au niveau des sujets, mais limité du point de vue stylistique parce que même dans la *mimesis* d'une « dispute ordurière » la parole arthurienne se maintient à l'intérieur de ses propres frontières d'argent. Deuxièmement, grâce aux récits enchâssés, un des artifices narratifs les plus frappants et mieux étudiés du cycle de Guiron<sup>55</sup>. Le récit homodiégétique est en général de type digressif, c'est-à-dire que dans la plupart des cas les narrations des chevaliers n'ont aucune incidence sur le présent, sur l'action en cours. Du reste, sur la ligne du présent, l'action a une consistance plutôt maigre. La dimension authentique de l'aventure se trouve dans le passé et est artificiellement atteinte dans le récit homodiégétique de deuxième, troisième, énième degré, raison pour laquelle la progression de l'intrigue est indissolublement liée à la récupération de la mémoire, à la reconstruction des histoires, au parallélisme de la situation présente avec les événements passés. Et comme la mémoire des générations est fractionnée et que les narrations des chevaliers voyagent à cheval avec eux (elles sont donc confiées au souvenir et à l'attention des personnages, jamais protégées par la *mise en écrit*), le procédé de reconstruction est fragmentaire et hétérogène, seuls quelques-uns savent quelque chose des vieux chevaliers, peu en savent plus (ex. Lath. 137, 141). Personne, même pas le narrateur externe, ne sait tout. La connaissance des

---

55. C'est sans conteste l'aspect le plus étudié du cycle de Guiron. Nous nous limitons à renvoyer, tout comme pour la bibliographie, à la synthèse de Richard Trachsler, « Il racconto del racconto. La parola del cavaliere nel *Guiron le Courtois* », dans « *D'un parler ne l'altro* ». *Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla Gerusalemme liberata*. Actes du colloque (Montreal, 24-26 mars 2011), éd. par Annalisa Izzo, Pisa, 2013, p. 11-22. En ce qui concerne la continuation, Sophie Albert a mis en lumière l'importance des récits (en particulier relatifs à l'origine de *costumes*) liés à Galeholt le Brun, qu'on lit dans le *Roman de Guiron* et dans la *Suite de AI*, cf. S. Albert, *op. cit.*, part. p. 174-175, 501-506 et 516-520.

personnages est toujours partielle, et ainsi sont fatalement inopportunes leurs intentions, en particulier celles d'Arthur : d'abord il va à la recherche de Méliadus, mais il échoue ; ensuite à celle de Guiron, mais il réussira seulement en partie ; enfin il se concentre sur Lac. Souvent, il se trompe. Par exemple dans Lath. 145, où, juste après avoir abandonné la recherche de Méliadus, il confond Henor, le *beau couart*, avec Guiron. C'est un bel exemple d'« effet de réel » parce que, dans le quotidien des chevaliers, la relation avec la connaissance est fatalement limitée (plus limitée que celle du lecteur, et donc comique au sens aristotélicien) et véhiculée par une perception incomplète de la réalité.

Un tel effort de reconstruction, pour sa part, prélude à la formulation d'un code chevaleresque, effort extrême pour protéger un monde qui disparaît. C'est un fait incongru du point de vue de la logique narrative (nous sommes à peine à l'aube du règne d'Arthur), qui s'explique peut-être mieux d'un point de vue métatextuel avec le caractère épigonal du genre, orienté vers le dévoilement de ses secrets et parfois pris au piège de ses propres lois – plusieurs passages font penser aux *Serements et lois de la Table Ronde*<sup>56</sup>, tandis que la liste des grands chevaliers des temps passés fournie dans Lath. 138 partage la logique et le sentiment des *armoriaux*<sup>57</sup>. La morale de l'histoire sera alors détachée de son achèvement narratif, et le bonheur du lecteur confié toujours plus à la reconnaissance de parcours, à l'association d'événements et comportements qui préludent à une régularité. De la force intrinsèque des mondes narrés, du fait qu'ils se répètent et se confirment, naît (là aussi est la force de la prose prémoderne) l'authenticité : les mêmes choses reviennent non pas tant par exigence réaliste (au contraire, combien de fois l'itération dans ces textes nous apparaît irréaliste et même irritante) qu'en raison de leur vérité. Arthur, qui chevauche à la fois protégé et exposé par l'anonymat chevaleresque, constate aventure après aventure la fragilité des vertus guerrières et du code moral, de la prouesse, de la jeunesse. Lui-même fait l'expérience de ces limites, par exemple sa vulnérabilité de chevalier parmi les autres chevaliers,

---

56. Sur le texte des *Serements et lois*, qui remonte au *De casibus* de Giovanni Boccaccio, cf. Daniela Delcorno Branca, *Boccaccio e le storie del re Artù*, Bologne, 1991, p. 78-79, et Richard Trachsler, « Les Lois de la Table Ronde », dans *Studi Francesi*, t. 120 (1996), p. 567-585 (avec étude de la tradition et édition du texte).

57. Une preuve *a posteriori* pourrait être indiquée dans le fait que les protagonistes du cycle de Guiron sont souvent inclus dans des séries exemplaires, y compris en vertu de la dérive emblématique-allégorique que nous avons vue plus haut. Cf. à ce propos Richard Trachsler, « Compléter la Table Ronde. Le lignage de Guiron vu par les armoriaux arthuriens », dans *Cahiers de Recherches médiévales*, t. 14 (2007), p. 101-114.

son ignorance et sa souffrance d'homme entre les hommes. Surtout son indignation et/ou émotion face à l'injustice ou au fonctionnement parfois froidement mécanique du protocole chevaleresque, qui ne garantit pas, ou à peine, la vie et les affects face à l'agressivité et à l'irrationalité de l'individu ou des groupes (cf. Lath. 135, une très belle jeune femme condamnée au bûcher ; Lath. 144, la fille de Calinan qui est sur le point de se tuer ; Lath. 142, la mort absurde de Finoés, tué par son propre père, Helianor).

La seconde partie de la continuation débute quand Arthur, s'étant séparé de ses compagnons, tombe par hasard sur Calinan, le géolier de Guiron (Lath. 147). À partir de ce moment, le récit adopte le montage alterné : Arthur est fait prisonnier et le narrateur, pour la première fois, se détache de lui pour suivre Guiron enfin en liberté. Mais l'errance de Guiron ne peut durer – il ne revient pas à Arthur de libérer le héros, mais à Lancelot, comme notre continuateur ne manque pas de nous le rappeler. Il arrive alors exactement le contraire : c'est Guiron qui libère Arthur, massacrant quatre géants (Lath. 150). La rencontre entre Arthur et Guiron récupère ce sens de miracle, d'événement de portée universelle, d'impossible croisement des destins, typique des grands chefs-d'œuvre arthuriens. C'est leur première rencontre<sup>58</sup>, elle a lieu comme il se doit en pleine palinodèse printanière, mais elle ne peut que durer un instant, parce que le don contraignant que Guiron demande et obtient d'Arthur pour l'avoir libéré est de pouvoir partir immédiatement et sans être suivi. Une fois Guiron parti, Arthur fait ériger une statue commémorative qui, des siècles plus tard, sera visitée par Charlemagne. Un épisode analogue est attesté dans la tradition du *Tristan en prose*, dans les deux rédactions majeures ; cependant, c'est seulement dans le *Roman de Meliadus* que le motif « construction du monument + visite de l'empereur » est utilisé pour indiquer une démarcation interne dans le récit, un point de non retour de l'intrigue<sup>59</sup>. Le récit suit encore le roi qui se dirige vers Malohaut où la dame du lieu, la femme de Danain, retient Lac prisonnier. Dans la continuation, l'exigence de libérer Lac reste toujours vive, et sa libération serait cohérente avec son emprisonnement, relaté dans le récit-cadre (Lath. 131-132). C'est l'unique cas de chevalier prisonnier libéré depuis la fin du *Roman de Guiron*, et ce fait même pourrait être un indice supplémentaire de

---

58. La continuation résout ainsi un autre des paradoxes du *Roman de Guiron*, peut-être l'unique roman arthurien dans lequel le protagoniste ne rencontre jamais Arthur.

59. Cf. B. Wahlen, *op. cit.*, p. 88-94 et N. Morato, *Il ciclo*, *op. cit.*, p. 149-158.

l'ajout tardif du récit<sup>60</sup>. Arthur retrouve ses compagnons dans une auberge du bourg (le texte de *L4* s'interrompt et seul *X* continue). Après la rencontre avec ses compagnons, Arthur est reconnu et approché par la dame de Malohaut avec une courtoisie exquise et somptueusement reçu au château. Ainsi se termine la continuation de *L4* et *X*.

### 2.3. La clôture de *X*

La première question est de savoir si le texte copié par la main *b* est l'adaptation franco-vénitienne de la partie finale de la continuation, ou s'il s'agit au contraire d'un texte autonome. Il suffit de parcourir le premier paragraphe pour se rendre compte de la distance entre les textes, surtout au niveau stylistique. Des événements tout à fait ordinaires dans la narration chevaleresque acquièrent une énergie lexicale entièrement nouvelle par l'enfilade de prédicats avec diverses actions verbales (ex. « fu corroçé... ben dis... repayre; se repositoioit... veoir... fu denuncié » 1.21-22)<sup>61</sup> souvent connectés par des figures de style (« mant fie el me vegnie a veoir » 1.20, « m'amoit de folle amor » 1.21), typiques de la prose française, la valorisation de l'aspect verbal dans l'alternance des temps et des modes (« comanda... fose guerdé... retornoyt... avoit prese » 1.26). On perçoit encore la texture et l'ampleur typiques de la prose arthurienne, mais avec une inertie stylistique qui finit par contredire la tendance générale à la densité: « comant le chivalier che Lach estoit apellé se reposoyt a la fontane » 1.22 n'est qu'une redite (les fontaines, parmi le peu d'éléments environnementaux, reviennent sans cesse, confirmant le faible rôle du paysage dans la représentation); dans « Estant cest choçe in tel maniera chom io vos die, un jorn avien » 1.22 et « Estant le chivalier in cest amor, a Danain fo dit » 1.21: toute la première partie pourrait être omise; le presque métatextuel « Ora v'ò je conté a mot a mot tut comant » 1.27 est une formule standard du récit homodiégétique arthurien, où ce qui est arrivé est effectivement raconté mot à mot. Prenons, par exemple, les deux récits de la capture de Lac à conclusion du *Roman de Guiron* (Lath. 132) et dans la clôture de *X*.

---

60. La captivité de Lac dure « sis mois entiers » (Lath. 150: *X*, f. 76rb). La ligne narrative de Lac est en effet différente de celles des chevaliers qui sont faits prisonniers à la fin du *Roman de Guiron*. Sa capture est un événement ponctuel, et non pas longuement préparé. En outre, le lieu de captivité, le château de Malohaut, n'a aucune connotation spéciale, n'est pas inséré comme les autres cachots guironiens dans un système de présages et de prédestination de longue haleine.

61. Dans cette citation de *X* et dans les suivantes, le numéro de paragraphe renvoie à l'édition de Claudio Lagomarsini.

L'écart ne se limite pas à la langue et au style. Par rapport à la continuation, le rythme de la narration est accéléré et de plus en plus pressant, le discours intérieur et les dialogues sont compressés et stylisés, l'espace réservé à la psychologie et au comportement est réduit, le point de vue est peu mobile et la focalisation est surtout externe sans les effets typiques d'atténuation et de clair-obscur qui, depuis Chrétien, connotent le récit arthurien. La relation entre perceptions subjective et objective, l'articulation entre sentiment et non-sentiment, l'ancrage de la psychologie dans la réalité sont tout autres. Le narrateur est en effet plus distant ou moins solidaire par rapport aux mondes narrés, et ainsi les formules allocutoires de la narration arthurienne, du type *Or sachez*, et avec elles les références au livre latin, la source mythique de tous les récits arthuriens, acquièrent une connotation différente, plus prégnante, qui exalte l'exotisme du récit<sup>62</sup>. L'espace se contracte, la perception des distances s'affaiblit, et l'accélération comporte le rapprochement réciproque des centres de l'action. La gestion des programmes narratifs est très caractéristique: en peu de texte sont résolus (ou mieux, tranchés) les plus grands nœuds tant de la continuation que du final du *Roman de Guiron*. Le récit offre un début parallèle à celui du *Roman de Guiron*: le séjour d'Arthur chez la dame de Malohaut fait pendant à celui de Guiron chez Danain (Lath. 58). L'objectif principal est la libération de Guiron, mais l'itinéraire n'est en rien tortueux et digressif comme dans la continuation (il suffit de considérer, par exemple, la gestion difficile de la triade Arthur-Calinan-Guiron, avec la fille de Calinan qui complique ultérieurement les rapports)<sup>63</sup>.

Ainsi, il y a des incohérences flagrantes au niveau de l'intrigue. Par exemple, les grands héros reviennent sur le devant de la scène: Méliadus semble ne jamais être parti pour le Léonois (cf. Lath. 131-2)<sup>64</sup>, tandis que le Bon Chevalier ne semble pas non plus être jamais entré dans le Passage sans Retor (cf. Lath. 121 sq.)<sup>65</sup>. Si dans Lath. 132, Lac est fait prisonnier par la Dame de Malohaut durant

---

62. Par exemple « E çont le roy a la chapelle si trove le bon chivalier che ancor demoroyt in plur per le fil ch'el avoyt mort mo novellemant chomo in mon libre le testemonie », 9.19.

63. « Quant le roy Artus se fu parti de Malohat el se mès a le vie a lo plù droyt çamin ch'el poit per çir a le tor de Challinas, e le bon chivalier a l'eschu d'or demoroyt in prixion com io v'ò conté », 2.3.

64. « Ella me respos: "Sire, el è le roy Melliadus de-ILeonix, elqual chivalcha in mie compaignie per trover le bon chivalier a l'eschu d'or ch'è in prixion de le fal, le traît, Challinas" », 8.27.

65. « Qhant li compaignon fu a le fontane, eli vit uno chivalier armét de totes armes che se reposava a celle fontane in compaignie de una damosella e da do scuder. Mo chi m'oit demandé chi est lo chivalier, je diray ch'el [est]oit le Bon Chivalier sens Paor,



l'absence de Danain (parce qu'il est reconnu comme étant l'assassin d'un de ses cousins germains), dans le récit de *X*, c'est au contraire Danain qui fait Lac prisonnier<sup>66</sup>. En outre, Lac avoue avoir voulu se rendre à Logres pour voir la dame de Malohaut, parce qu'il a entendu parler de sa beauté selon la topique de l'amour lointain. Toutefois, dans le *Roman de Guiron* il n'en est pas du tout ainsi : l'amour survient après qu'il l'a vue (Lath. 59). Depuis la continuation, il apparaissait clair que la séparation de Guiron et d'Arthur n'était plus réversible, tandis que le continuateur de *X* sent la nécessité de remettre le mécanisme en marche. L'action se détermine de manière pragmatique, les difficultés se manifestent et sont résolues une par une, avec l'irrévocabilité propre aux contes de fées. Arthur et les siens se rendent chez Calinan, le roi est plus décidé que jamais à obtenir de lui la libération de Guiron, autrement « amantinant me metray a darder tute so ville e maxion », 3.5 (le recours à la balistique est atypique et semble contredire l'habituelle dignité de stratège d'Arthur). L'ennemi, terrorisé, se rend.

Enfin, plutôt qu'un climat d'impuissance lié aux impasses de la continuation, il nous reste une matière sereine, étincelante, faite de réussite, réalisation d'une paix concrète, temporaire ou durable ; une matière qui est la conquête de cette nouvelle simplicité de l'intrigue. Beaucoup de ce qui est essentiel à la sémantique du roman arthurien en prose du XIII<sup>e</sup> siècle devient marginal : le goût de la nuance, le clair-obscur, la perspective, l'extension psychologique, la résonance de l'action singulière le long de la chaîne événementielle, la dialectique entre conservation et destruction des mondes fictionnels, le conflit entre digression des lignes singulières et cohésion de l'intrigue, l'antithèse entre sujet et monde. Ces traits ne disparaissent pas totalement, mais ne se maintiennent que de façon fractionnaire, de la même manière que nous avons vu subsister des extraits entiers de prose arthurienne dans la syntaxe du continuateur. En somme, nous sommes face à un récit de dimensions réduites, dont l'intrigue est construite de manière franche et efficace, qui résout son propre problème avec une véritable clôture. Comme dans la continuation, Guiron peut laisser la prison de Calinan seulement à condition d'y retourner dès que possible. Mais à la fin, le récit de la clôture laisse de côté cette circonstance, le texte se termine lorsque Guiron est

---

che repaya in cest contré por trar de prexion le bon chivalier che Lach est apellé », 2.6.

66. Il est intéressant de noter que, comme dans la continuation, la connaissance des personnages est pour ainsi dire en retard par rapport aux événements du *Roman de Guiron*. La dame de Malohaut est au courant de la rencontre entre Danain et Guiron, mais ne sait rien du long séjour de son mari dans la vallée du *Faux Soulas*, cf. 1.10-13.

à la cour d'Arthur, la fille de Calinan heureusement amoureuse de lui. Il est vrai que l'auteur, prenant un élément essentiel du cycle de Guiron, fait en sorte que les nouveaux héros, vieux comme jeunes, ne puissent pas s'intégrer à la cour. Pour eux, l'alternative se situe entre la mort (Helianor, Fébus) et le retour dans leurs fiefs respectifs (le Laiz Hardi, le Bon Chevalier) qui parfois fait pendant à la réunion avec les fils, c'est-à-dire la nouvelle génération annoncée dans le final et dans le récit-cadre du *Roman de Guiron* (Lac/Erec, cas de paternité heureuse<sup>67</sup> ; Méliadus/Tristan, où le nom même de l'orphelin est lié à la perte du père<sup>68</sup>). C'est donc seulement dans le cas très spécial de Guiron que la précarité de la présence du héros à la cour (due à sa mise en liberté *sub condicione*), est dépassée avec un heureux paradoxe dans l'idéale pérennité du final.

Grâce aux travaux de Marco Praloran, nous avons appris à décrire les structures de la narration arthurienne en prose et à en saisir la modernité, la puissance anticipatrice, en employant aussi un champ métaphorique anachronique, inspiré des arts figuratifs et de la stylistique spitzerienne : perspective, nuance, clair-obscur, spatialité, paysage comme lieu de projection du sentiment<sup>69</sup>. Ces valeurs se perdent dans la clôture de *X*, où d'autres valeurs sont présentes ; mais les premières sont restituées à la matière même par l'illustration dans des manuscrits comme *X* et 5243<sup>70</sup>. L'illustration récupère les valeurs de la *mimesis* du monde arthurien, avec des moyens divers, surtout parce qu'elle réussit, du point de vue esthétique, à rester à leur hauteur ou à sonder leur profondeur. Il est alors emblématique que, dans *X* comme dans 5243, la page parfois se présente comme une sorte de trompe-l'œil : l'illustration n'entoure pas le texte, mais reste derrière lui. L'illusion tient à ce que les colonnes d'écriture se

67. « E saçés, signor, che Lach tegnia in so governo un petit damixel che fo fio de cest Phebus, elqual fu clamé Galleot le Brun, che fu al tenp de Lançalot e de mosire Tristan », où l'affinité de Lac avec la lignée des Bruns se manifeste dans le choix des noms : Galehaut des Lontaines Isles > Galehaut le Brun > Lac des Isles Noires.

68. Dans notre texte, cela finit par devenir une sorte de *contrappasso*. Fébus, père du protégé de Lac, est tué accidentellement par Méliadus, cf. 8.29-36. B. Wahlen a finement remarqué que c'est seulement dans la clôture et dans la continuation du *Roman de Meliadus* qu'il est dit que c'est le roi et non le comte de Norholt qui a tué le père de Tristan (B. Wahlen, *op. cit.*, p. 52). S'il ne s'agit pas d'un cas de polygénèse, ce serait une preuve du lien entre les deux narrations.

69. Voir, pour ne citer d'un exemple, Marco Praloran, « Il silenzio del narratore, il silenzio dei personaggi nella logica narrativa dei romanzi in prosa del XIII secolo », dans *Il silenzio / The silence – Micrologus*, t. 18 (2010), p. 167-181.

70. On peut aussi penser, comme exemple à peu près contemporain, à la *camera Lanzaloti* de Frugarolo (cf. Maria Luisa Meneghetti, « Modi della narrazione per figure nell'età della cavalleria », dans *Figura e racconto. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'antichità al Primo Rinascimento*. Actes du colloque (Lausanne 8-10 nov. 2005), éd. par Marco Praloran et al., Firenze, 2009, p. 89-109).

développent devant l'image comme des rouleaux, c'est-à-dire que l'image précède et soutient le texte dans l'ordre de la perception.

Nicola MORATO  
Université de Liège

### 3. *La langue* (avec édition de la suite franco-vénitienne)<sup>71</sup>

Deux typologies linguistiques de français mélangé sont juxtaposées à l'intérieur du ms. X. Quoique toute définition schématique d'une interlangue, écrite et littéraire au surplus, puisse paraître arbitraire – parce que l'intensité de la composante native par rapport à celle de la langue seconde est difficilement exprimable en termes métriques –, il est utile de reprendre à cette occasion la distinction synthétique suggérée, en marge d'une intervention à propos du texte de la *Bataille d'Aliscans*, par Gianfranco Contini : le copiste principal de X se déplace, pour ce que l'on peut déduire des photographies qui couvrent la première partie du codex, sur le terrain d'un « francese passato per mani italiane e più o meno italianeggianti » ; le second copiste (f. 76rb-79va) est au contraire responsable de ce que Contini aurait appelé un « testo intenzionalmente e convenzionalmente francese composto da uno scrittore italiano, la cui forma artificiale presuppone una serie di prodotti del primo tipo<sup>72</sup>. » À cette dernière typologie, véritable *Mischsprache*, on donne conventionnellement le nom de « franco-italien<sup>73</sup> », ou aussi de « franco-lombard », « franco-

---

71. Je suis particulièrement reconnaissant à Roberto Tagliani qui, après m'avoir fourni d'utiles suggestions à l'occasion du colloque de Lausanne, a eu la gentillesse d'examiner mes notes préliminaires et l'édition du texte franco-vénitien. La consultation de l'éd. du *Tristano Corsiniano* (R. Tagliani, *Il Tristano Corsiniano. Edizione critica*, Roma, 2011) et de l'étude linguistique anticipée dans R. Tagliani, « La lingua del *Tristano Corsiniano* », dans *Rendiconti. Classe di lettere e scienze morali e storiche dell'Istituto Lombardo - Accademia di Scienze e Lettere*, t. 142 (2008), p. 157-296, m'ont été profitables, tant pour la richesse de la bibliographie que pour le cas linguistique délicat dont il est question ici.

72. Gianfranco Contini, « La versione franco-italiana della *Bataille d'Aliscans* » [compte rendu de *La versione franco-italiana della Bataille d'Aliscans: Codex Marcianus fr. VIII (= 252)*, éd. par Günter Holtus, Tübingen, 1985], dans *Studi Medievali*, t. 26 (1986), p. 189-192, maintenant dans G. Contini, *Frammenti di Filologia Romanza: scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, éd. par Gianfranco Breschi, 2 vol., Firenze, 2007, vol. II, p. 1145-1148, à la p. 1145.

73. D'utiles profils autour de cette tradition linguistique et littéraire sont fournis par Lorenzo Renzi, « Il francese come lingua letteraria e il franco-lombardo. L'epica carolingia nel Veneto », dans *Storia della cultura veneta. I: Dalle Origini al Trecento*, Vicenza, 1976, p. 563-589 ; Günter Holtus, « Sulla posizione del franco-italiano nella dialettologia italiana », dans *Studi linguistici in onore di G. B. Pellegrini*, Pisa, 1983, p. 63-71, et G. Holtus, « Che cos'è il franco-italiano ? », dans *Guida ai dialetti*

vénitien », dans les cas où l'on réussit à déterminer une coloration dialectale plus précise, qui dans les documents connus appartient généralement à la Plaine du Pô.

Très diffusé dans la tradition épique en vers<sup>74</sup> et plus sporadiquement (mais toujours en vers) dans la tradition romanesque et didactique, le choix du franco-italien est très rare pour la prose (*Aquilon de Bavière*, rédaction franco-italienne des *Conti di antichi cavalieri*) et inconnu des grands romans arthuriens, qui, quand ils ne sont pas transmis par des copies en français avec des traces d'italien plus ou moins évidentes, sont directement traduits en vulgaire toscan, vénitien ou lombard. L'unique exception dans le cadre arthurien, et il ne s'agit que d'un extrait, serait la version franco-vénitienne d'une courte lettre en prose d'Yseult à Tristan comprise dans le chansonnier Vatican, Barb. lat. 3953, codex idiographe et partiellement autographe de Nicolò de Rossi<sup>75</sup>.

Mais venons-en à une description plus détaillée de l'aspect linguistique de *X*. La main *a* maîtrise un français dans l'ensemble impeccable, trahissant son italianité (vaguement septentrionale, à situer peut-être dans le domaine oriental de la Plaine du Pô) presque exclusivement au niveau graphico-phonétique, ne laissant que rarement pénétrer les strates profondes de la langue par des éléments de son propre système natif. Les traits différentiels de la scripta de *a* par rapport à la moyenne du francien des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles peuvent être résumés par la fiche suivante :

COPISTE *a*.

Sur le plan graphique, signalons seulement que, tout comme dans d'autres textes français copiés en Italie, le digramme <ch>, employé de façon systématique pour l'affriquée palatale, note une fois /k/: *eschiers* (*escuiers*) 75va. On enregistre avec une certaine régularité l'emploi de <ss> pour *s* intervocalique : *chosse* 7va (majoritaire au regard de *chöse* ; une fois : *chousces* 76ra), *guisse* 7va, *damoisselle* 8ra, *misse* 8ra, *prisse* 9vb.

---

*veneti*, dir. par Manlio Cortelazzo, Padova, 1988, vol. X, p. 7-60 ; Cesare Segre, « La letteratura franco-veneta », dans *Storia della letteratura italiana. I: Dalle Origini a Dante*, dir. Enrico Malato, Roma, 1995, p. 631-647.

74. Le conditionnement par l'épique semble se manifester, dans le cas de la suite franco-italienne de *X*, dans l'usage fréquent de la part du narrateur externe d'apostrophes aux *segnors* auditeurs/lecteurs (cf. notre éd., §1.4, 2.14, 5.4, 9.4, 9. 20, 11.2, 11.6, 11.7), trait rhétorique qui est rare dans le genre romanesque.

75. Gino Lega, *Il Canzoniere Vaticano Barberino Latino 3953 (già Barb. XLV.47)*, Bologna, 1905, p. 257-259. Pour une description plus récente du manuscrit, cf. Furio Brugnolo, *Il Canzoniere di Nicolò de' Rossi*, 2 vol., Padoue, 1974. Le texte fr.-it. correspond à celui de l'éd. de Renée L. Curtis, *Le Roman de Tristan en prose*, 3 vol., Cambridge, 1985<sup>3</sup> [1<sup>re</sup> éd. : München, 1963], vol. II, p. 89 (§ 778).

Ensuite, nous devons enregistrer une série de traits français nord-orientaux bien diffusés auprès des copistes italiens, tant en raison du prestige littéraire de la scripta franco-picarde à partir du XII<sup>e</sup> siècle qu'en raison des relations commerciales fréquentes entre les marchands italiens et la région des Flandres. Pour ce niveau linguistique, observons la réduction *-iée>-iè*: *deslie* (pour *desliee*) 9vb; le résultat de *-el+cons / -ELLUS> -iau*: *hiaume* 7ra, 7va (etc.), *noviaus* 7ra (mais *nouvel* 8vb), *chastiaus* 8ra (mais *chastel* 8ra), *biaux* 8ra. Pour le consonantisme, signalons les alternances *<che>/<ce>*, dues à la tendance du picard à la palatalisation de l'affriquée dentale (avec un hypercorrectisme réciproque): le phénomène est presque systématique pour le verbe *chevauchier*: *cevaucha* 7ra, 7va, etc., *cevauchier* 7ra, etc. En outre: *rice* 8va, *cheste* 10va, *rechevoie* 11rb. Le maintien de /ka/ dans *castel* 75rb doit probablement être attribué à l'italien (qui croise ici une tendance du fr. sept.). Sur le plan de la morphologie, relèvent encore du français nord-oriental les finales en *-oiz* à la 2<sup>e</sup> p.p. du fut. ind.: *devroiz* 7rb, *tendroiz* 7va, *porroiz* 9va, *feroiz* 10rb, etc. Même désinence pour le subj. pr.: *feçoiz* 13ra, *doignoiz* 75ra. Nous pouvons renvoyer la chute de consonnes finales que l'on enregistre dans les cas suivants: *va trové (trouver)* 7va, *l'oci (l'ocist)* 8vb à l'axe de la diachronie – selon une tendance qui débute autour de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

Le système linguistique primaire du copiste apparaît, au niveau de la morphologie verbale, dans le cas de certaines interférences avec la conjugaison italienne: observons ainsi les finales *-ant* pour *-ent* à la 3<sup>e</sup> p.p. du pr. ind. des verbes en *-ARE*: *començant* 9ra, *laissant* 10ra. Il y a réfection analogique sur la conjugaison italienne dans le cas de certains infinitifs: *secorrere* (fr. *secorre*) 10rb, *querere* 12vb (fr. *querre* × it. *cherere*). Je ne saurais en revanche rationaliser – sinon dans le contexte d'instabilité auquel est sujet le vocalisme atone dans les copies italiennes – trois cas de finales: *-erant* (pour *-erent*) à la 3<sup>e</sup> p.p. du pf. ind.: *cevaucherant* 9ra (2 occ.), *trouverant* 9ra.

Pour d'autres aspects de la morphologie, on ne sait si l'article déterminatif *lo* 8va doit se rapporter à l'italien ou est hérité de l'aspect vaguement oriental de la *koinè* française de référence. Ainsi, il est difficile d'établir s'il est question d'un métaplasme de genre dû à une interférence avec l'italien dans le cas de *la main* 76ar, où *la* pour *le* est fréquent aussi en picard. En revanche, l'usage du clitique *ve* pour *vous* est sans conteste italien<sup>76</sup>: *vous ve ronproiz le col* 14va.

D'autres phénomènes sont encore attribuables à la strate de l'italien: le manque du *e-* prothétique devant *s* impur est fréquent chez les copistes italiens (mais ce trait se retrouve aussi dans l'aire picardo-wallonne): *a la spee (espee)* 7rb, *ma spee* 11vb. On peut assigner à l'italien septentrional

---

76. Cf. Raffaele da Verona, "Aquilon de Bavière". *Roman franco-italien en prose (1379-1407)*, éd. par Peter Wunderli, 3 vol., Tübingen, 1982-2007, vol. III, p. 151-153, et P. Wunderli, « "Se" omnipersoneel dans l'Aquilon de Bavière », dans *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano*, Actes du colloque (Bad Homburg, 13-16 avr. 1987), éd. par Günter Holtus, Henning Krauss et Peter Wunderli, Tübingen, 1989, p. 80-111.

– avec une diffusion dans l'aire orientale de la Plaine du Pô – le passage de *-n* final à *-m*: *perom* (*perron*) 9va, *dum* (*dont*) 10va, *dom* 75rb, *sum* (*son*) 75ra. La présence de *-n-* non étymologique dans *ensue* (*issue*) 9ra dirige encore vers le nord de l'Italie<sup>77</sup>. Le cas de *pieté* (*pitié*) 14rb peut être interprété comme un italianisme lexical. C'est à la morphosyntaxe de l'it. que renvoie, enfin, la construction suivante (*da+inf.*): (8va) «...qu'il aparoillassent da mangier pour le chevalier».

La langue du second copiste, où l'élément italien est plus fort (de sorte que, dans certains cas, à l'inverse de la situation linguistique du copiste *a*, c'est plutôt le niveau français qui agit comme masque graphico-phonétique sur l'italien) laisse entrevoir une plus sûre coloration du dialecte de la Vénétie<sup>78</sup>:

#### COPISTE *b*.

Pour les graphies, outre l'habituelle transgraphématisation de *<ch>* – qui vaut autant pour l'occlusive vélaire (*che* conj. et pron. rel., *chi* pron. interr., et puis *chomant* 1.5, *Pentechost* 1.5)<sup>79</sup> que pour l'affriquée dentale/palatale (*chival* 2.3, puis *çival* 2.14, *çivallaria* 11.6; *chastel* 1.40 et *çastaut* 3.2)<sup>80</sup> – signalons surtout l'usage du digramme *<lh>* pour la latérale palatale: *aparelhé* 1.32, 2.12, 4.2, *mervilhosa* 1.44, à côté de *<(g)nh>*, pour la nasale palatale: *monseghnor* 4.2, *signhor* 9.3. Ces habitudes graphiques trahissent peut-être, chez un copiste italien, la fréquentation de textes provençaux.

Une première série de traits dirige de façon générale vers la Plaine du Pô: il en va ainsi pour le manque d'anaptonèse: *avense* 1.25 (“il vainquit”), *çont* 2.4 (“arrivé”, toscan: *giunto*), *çent* 8.12 (“ceint”); la représentation avec *<ç>* de l'affriquée dentale sourde/sonore (*<c/g+voy. pal., ou <ɟ>*): *çentil* 1.3, *çest* 1.3, *saçes* 1.3 (*sages*), *çoie* 1.37 (*joie*), etc.; tendance à la dégémination (où il est possible de séparer l'italien du français avec plus de certitude): *tuta* 1.5, *fato* 7.3, *alora* 1.26, etc.; sonorisation ou lénition des occl. intervoc.: *podessi* 1.9, *honorevelmant* 1.3, *segondo* 6.8 (aussi au contact d'une liquide: *ongles* 3.6, sur le fr. *oncle*).

77. Dans le cas de *ensue* (et du vb. *insir*, *ensir*), il n'est pas question d'une épenthèse à proprement parler mais d'un ajout analogique sur la racine de *intrar(e)*.

78. Parmi les profils généraux, cf. Giovan Battista Pellegrini, «Dialectti veneti antichi», dans G. B. Pellegrini, *Studi di dialettologia e filologia veneta*, Pisa, 1977, p. 33-88; Piera Tomasoni, «Veneto», dans *Storia della lingua italiana*. III: *Le altre lingue*, éd. par Luca Serianni et Pietro Trifone, Torino, 1994, p. 212-240; Vittorio Formentin, «L'area italiana», dans *Lo spazio letterario del Medioevo*. 2: *Il Medioevo volgare*, dir. par Piero Boitani, Mario Mancini et Alberto Varvaro, 4 vol., Roma, 2002, vol. 2/II, p. 97-147. Notre texte présente des correspondances linguistiques occasionnelles avec le *Tristano Veneto* (cf. l'éd. d'Aulo Donadello, *Il libro di messer Tristano* (“*Tristano Veneto*”), Venezia, 1994).

79. Ici et ailleurs, les numéros qui accompagnent les formes commentées font référence aux paragraphes et subdivisions internes de l'édition présentée ci-dessous.

80. Le cas de *qhant* 1.5 (*quant*) témoigne aussi de cette situation graphique mixte.

Pour le vocalisme tonique, notons en particulier l'abondance des diphthongaisons (à partir de la base latine mais aussi du fr.) : bien attestés pour la série vélaire (*muolt* 1.2, *chuor* 1.20, *duol* 9.5, *fuoc* 11.8) et donc pour la série palatale : *aliegre* 6.2, *piere* 7.12 (< fr. *pere* < PATREM), *clier* 8.1 (CLARUM), *intrieb* 8.4 (INTÈGRUM), etc., jusqu'à la série des infinitifs : *parlier* 1.8, *contier* 1.44, *chantier* 8.1, *paxier* 12.3, etc., et aussi en position atone : *miervelle* 1.17. Les diphthongues en syllabe ouverte (et d'occasionnelles hyperdiphthongaisons) sont courantes dans les parlers de Padoue, Trévise et Belluno, tandis qu'elles paraissent entravées en véronais et dans l'ancien parler de Venise (mais dans la langue lagunaire des XIV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles le phénomène s'étend « oltre i limiti propri del dittongamento spontaneo toscano »)<sup>81</sup>. On a quelques doutes pour un cas apparent de diphtongue *ou* (*pous* 1.2), qui est équilibré par les formes presque systématiques avec diphtongue ascendante *uo* (*puo'*, *dapuo'*. J'enregistre aussi une fois *dapuary* 7.16). La forme *fie* 2.20, 2.28, etc. pour *fois* (VICEM, -s)<sup>82</sup> semblerait un picardisme qui ne paraît pas avoir de comparaison parmi les allotropes septentrionaux de *fiata*.

Dans les cas où, de manière plus certaine, le vulgaire italien ressort, la métaphonie paraît limitée à *vuy* 1.30, 1.47, 2.7, etc. (aussi *vu'* 1.16, 1.18, et puis sans métaphonie : *voy* 1.40, 1.43, 2.11, 7.17, etc.) et *du'* 7.15<sup>83</sup>, la lecture de *qui'* 10.3 est incertaine (dans le ms. on lit *qui*, mais la haste de *q* paraît coupée), et il pourrait être question de la forme métaphonique du pronom démonstratif (*quilli*). Plus significatif peut être le cas isolé de *intis* 8.28 (contre *(je) intés* 8.26, 8.30).

Pour les résultats de AU primaire et secondaire, on enregistre une fois la conservation : *chauxe* 8.15 < CAUSA, tandis qu'il y a monophthongaison dans *tole* 6.7 < TABULAE. Le résultat de AU + cons. dent. est *ol-*, comme dans beaucoup de variétés italiennes du Nord, de la Vénétie et de la Lombardie<sup>84</sup> : *oldand* 1.14, *oldi* 1.44, *olcir* 11.6.

En position atone, notons les réinsertions non étymologiques de voyelles finales suite à la chute d'une voyelle autre que *-a* : *da-lle Ysole Nera* 1.21, *sira* 1.47 (*sire*), *mesyra* 2.19, *bagorde* 10.4, avec l'anarchie générale observable dans la série *damiçella* 1.10, *domiçelle* 2.30, *damosella* 2.5 (formes auxquelles s'ajoutent *mosire* 9.4, *masire* 2.1, contre *mesire* majoritaire). La syncope en position prétonique : *honestmant* 7.9, 7.21 mérite également d'être enregistrée.

81. Cf. Lorenzo Tomasin, *Storia linguistica di Venezia*, Roma, 2010, p. 58.

82. Cf. par ex. le *Reinbert* (éd. par Brian Woledge, « *Reinbert* : a Neglected French Romance of the Thirteenth Century », dans *Medium Ævum*, t. 8 (1939), p. 85-117 et 173-92.) : *altre fie* p. 99, *une fie* p. 115, etc. Le roman est transmis par un seul ms., Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3516, exécuté dans la région artsienne (aux environs de St.-Omer) dans les années 1267-1268.

83. Sur le peu d'attestations métaphoniques dans le parler de Venise, cf. Alfredo Stussi, *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*, Pisa, 1965, p. xxxvii-xxxviii : « il materiale che attesta metaforesi è per *ó* particolarmente scarso e consiste in forme poco significative con vocale in iato, come *nui*, *vui* passim e *dui* [...] ».

84. *Id.*

Pour le consonantisme, le résultat de L+J > J<sup>85</sup> (*voie* 1.4, *voio* 8.4, *mior* 8.25, *fiol* 8.29, *fia* 7.21 <FILIA) est compatible avec les autres traits de la Vénétie. Parmi les caractères distinctifs de la même macro-région, notons l'aboutissement de -w- germ à -v- : *revarde* 7.10, *varentar-la* 7.21. Le trait, à l'origine typique de Venise, s'étend à la terre ferme à partir de la première moitié du xiv<sup>e</sup> siècle<sup>86</sup>. Quant à l'évolution du groupe -PL-, on ne sait s'il ne s'agit pas simplement de la forme fr., avec chute du -s final, dans les nombreuses occurrences de *plu* (pour *plus*) ; signalons aussi une occurrence de *piant* 12.8 et une de *piâce* 6.6 (mais la lecture est incertaine). L'interprétation des formes suivantes est plus délicate : *veth* 9.18, *vech* 9.22, 11.1 (toujours dans le syntagme *vech chivalier*) : il s'agit, dans les trois cas, des résultats du latin vulgaire VECLU (VETULUM), mais on ne sait si le digramme <ch> final note une exécution vélaire ou palatale et si, dans le second cas, on ne doit pas postuler l'influence du français<sup>87</sup>. Les formes *çenoglon* 2.28, *çonoglon* 8.18 (toutes deux formes du radical \*GENOCLU) pourraient témoigner d'une phase de passage vers le résultat palatal.

Étant donné le contexte mixte français/vénétien, il est difficile de se prononcer aussi sur certains aspects de la flexion verbale : les deuxièmes personnes du pluriel du pr. ind., *savé* 1.18, 11.2, *vollé* 1.8 (avec -é < -ETIS), peuvent renvoyer tant à des formes de la Vénétie (et, plus particulièrement, de Venise)<sup>88</sup> qu'au fr. *savez*, *volez*, avec chute de cons. finale, phénomène déjà attesté en fr. à la fin du xiii<sup>e</sup> siècle<sup>89</sup>. Pour la même raison, les cas de 2<sup>e</sup> pers. plur. en -é < -ATIS : *amé* 1.16, *chavé* 1.31 (mais aussi *voy pensà* 2.11.) n'ont pas de valeur différentielle, ni les cas de subjonctifs (cette fois sans conteste du vulgaire italien) *sapié* 2.14, 7.17, 8.22. Les participes tronqués *abù* 1.7, *clamà* 11.1, *paxà* 2.30, *sapù* 1.5, *tornà* 11.1 pourraient éloigner de Venise et diriger vers la terre ferme.

Pour le paradigme de *estre/eser*, on relèvera la forme du pf. ind. *fo*, génériquement septentrionale. Une fois, on reconnaît derrière *sè* la 3<sup>e</sup> p.s. du pr. ind. du vénétien x<sup>e</sup><sup>90</sup> : « celle fontaine che sè a l'entrier de çest deserte »

85. *Ibid.*, p. 52-53.

86. Pour la présence dans l'ancien parler de Venise, cf. V. Formentin, « L'area italiana », art. cit., p. 110 ; A. Stussi, *Testi veneziani*, op. cit., p. LX. Roberto Tagliani me fait remarquer, en particulier, que le résultat labiodental est bien attesté dans la tradition manuscrite du trévisan *Planto de la Verzene Maria* d'Enselmino da Montebelluna. En véronais « la w- germanica solo in pochi casi presenta l'esito in labiodentale, che invece risulta prevalente nei testi veneziani » (Nello Bertoletti, *Testi veronesi dell'età scaligera*, Padova, 2005, p. 191).

87. Tagliani me fait remarquer de façon opportune que 1) dans les anthroponymes *Lach*, *Erech* le même digramme doit valoir pour l'occlusive, mais 2) *vech* est toujours suivi par *chivalier*, où la palatale initiale du français peut avoir eu une influence régressive.

88. Cf. Maestro Gregorio, *Libro de conservar sanitate*, éd. par Lorenzo Tomasin, Bologna, 2010, p. LXI ; A. Stussi, *Testi veneziani*, op. cit., p. XXXVI.

89. Du reste, on observera aussi les reconstitutions hypercorrectes suivantes : *leut* 1.17 (*lieu*), *moyt* 1.9 (*moy*), *moyt* 4.3 (*moie*), *conquis* 2.9 (*conquir*) *honorés* 6.1 (*honorer*), etc.

90. V. Formentin, « L'area italiana », art. cit., p. LXV.



(8.21). L'impf. ind. *iera* 3.8, 4.1, 6.1, 8.28, etc., s'il ne dépend pas du fr. *iert*, trouve une correspondance dans diverses variétés italiennes. La coïncidence de formes de 3<sup>e</sup> p. sing. et plur. (communes à toute la région de la Vénétie) est en revanche significative ; notons à titre d'exemple : (8.24) « je demande la damixelle chi è li do chivalier ». En outre, les verbes suivants ont un sujet pluriel : *se vene* 2.15, *fu aparellé* 2.20, *demene* 2.20, *se achorda* 7.8, *entés* 7.10, *reman* 7.10, *se conbate* 8.24, etc.

Passant à d'autres catégories de phénomènes, enregistrons l'absence de voyelle prothétique dans *sbäide* 1.17, *scuder* 2.5, *sponer* 3.7, *schu* 2.14, etc. Signalons également certaines formes verbales et nominales sans préfixe (*re[ç]tar* 8.30 "arrêter", *riva* 10.2 "il arriva, il arrive", *me stallay* 8.23 < ancien it. *astallarsi* ; *ventura* 1.21), et d'autres avec préfixe (*avense* 1.25 "il vainquit", *ariva* 2.3, *aventura* 2.34, 2.35, etc.). La métathèse de *-r-* est un trait génériquement septentrional<sup>91</sup> : *intriég* 8.4 (intégram). L'épenthèse de *-r-* est bien attestée dans les textes fr.-it d'origine septentrionale : *mexariera* 2.7, *arsay* 11.6 (assailli)<sup>92</sup>. Nous pourrions renvoyer à ce phénomène *frondre* 2.20, derrière quoi on devine facilement le français *fouldre* : sur cette base peut s'être produite une dissimilation *l>r* (avec un retrait de la consonne causé par la métathèse) et une épenthèse de *-n-* (phénomène diffusé dans tout le Nord), ou bien une banale bévue de copie *u>n*. La terminaison en *-mentre* des adv. (*loialmentre* 1.47, *maormentre* 6.4, *solamentre* 7.14) est très diffusée dans les anciens textes de Venise<sup>93</sup> mais elle n'est pas inconnue, déjà au XIII<sup>e</sup> siècle, dans d'autres variétés de la Vénétie et de la Lombardie<sup>94</sup>. La conjonction *mo* 1.24, 2.16, 3.8, etc., à valeur adversative ("mais"), est plus diffusée sur la terre ferme qu'à Venise (où elle est pourtant attestée sporadiquement, cf. A. Stussi, *Testi veneziani*, *op. cit.*, p. 230a). Je signale que doit être distingué de cette forme le même résultat graphique auquel, après la chute de la dentale finale (cf. *mot* 5.7, 9.14), aboutit le latin MULTUM : *mo· novellemant* 9.19. Enfin un dernier cas encore différent, celui de *mo'* 10.5 < MODO. Pour l'art. dét., le type *lo* 1.4, 1.8, 1.12, 1.19, 1.22, 1.25, etc. est nettement majoritaire<sup>95</sup> (jamais *el* art.). Observons ensuite que la préposition *inper* 1.9 est attestée presque uniquement dans le domaine de la Vénétie du XIV<sup>e</sup> s. (*Vangeli veneziani*, *Esopo veneto* ; un unique cas lombard chez Pietro da Bescapè).

En ce qui concerne les observations syntaxiques, signalons les fréquentes subordonnées temporelles avec gérondif ou p.p. au début de la période, étrangères à l'usage de la prose chevaleresque française, sur le modèle de l'ablatif absolu latin. Pour le gérondif, nous observerons les cas suivants : (1.3) « Estant le roy Artus in çest parlemant... », (1.6) « Ora, sapiant le roy Artus che... », (1.7) « Estant le roy Artus in parolla... », (1.14) « E oldand

91. A. Stussi, *Testi veneziani*, *op. cit.*, p. LIX.

92. Cf. *arsaut* dans Raffaele da Verona, *Aquilon de Bavière*, éd. cit., vol. III, p. 241.

93. A. Stussi, *Testi veneziani*, *op. cit.*, p. LXIV ; V. Formentin, « L'area italiana », art. cit., p. 110.

94. Je suis encore redevable de cette précision à R. Tagliani.

95. Dans le parler de Venise, l'art. *lo* est exclusif à l'origine, *el* n'apparaissant qu'à partir du XIV<sup>e</sup> siècle.

cest parole... », etc.. Pour le participe passé : (1.34) « Trat de prexion le bon chivalier... », (6.1) « Çont mesire Galvan a lo rey Artus... », (8.2) « E, chantié la messe, le roy mont a chival... », (12.8) « E çont le damisel a-lle Ysolle Nore... ». Je relève aussi certains cas de parahypotaxe : (8.11) « E parlant li do chivalier in tal maniere, e lo roy Artus cognoys monseignor Chiés... », (7.16) « Monseignor, e vel diray dapuay che vos so' desirés de savoyr ». Enfin, notons l'anacoluthie suivante : (11.1) « le bon chivalier che Lianor se fayt apellé, le vech chivalier, Deus l'a clamà a sy e pasé d'esta mortel vie ».

Pour le lexique (outre une série de verbes de mouvement immanquablement italiens : *çir* 2.3, *çonçer* 2.4, 3.7, etc., mais aussi *repairer*, étendu à des contextes étrangers aux formules du roman français, par ex. 10.1), nous devons commenter au moins les formes suivantes :

– *aintin* 2.31 : derrière le syntagme *e san e aintin* se trouve certainement l'hendiadys synonymique du français *sain et haitié* (< germ. \**haid*), même si le résultat phonétique de l'hapax franco-vénitien n'est pas immédiatement rationalisable. Chez Niccolò da Verona, on trouve un cas de *aitis*<sup>96</sup> : on pourrait penser ici à une forme analogue, avec épenthèse de *-n-* et réintégration non étymologique d'une cons. finale non prononcée.

– *bagorde* “bombance” (10.4, contexte : « ... tant fu le fest e-lle bagorde e le torniamant... ») : il s'agit d'une forme clairement vénitienne, bien attestée dans le parler de Venise (*Tristano Veneto*) mais aussi dans des textes véronais.

– *baille* 11.8 “tuteur” : on peut formuler l'hypothèse d'un camouflage de l'it. *balio*, sinon d'un croisement avec le fr. *bail*.

– *gaça* 11.7 “âge” (contexte : « Tristan aveva de gaça çerche .ix. ans ») : le syntagme *de gaçe*, qui est un hapax, calque certainement le français *de age*, où *-g-* se sera introduit pour résoudre la rencontre de voyelles en hiatus (comme c'est le cas pour *-h-* dans le fr. *ahage*).

– *inquest* 1.26 “recherche, quête chevaleresque” : il s'agit du fr. *queste* croisé avec l'it. *inchiesta*.

– *lonça* “(fourreau de) lynx” ou “housse”. L'interprétation de cette forme (2.14) pose un problème plus délicat : « ... avoy couvert le lor schu de una lonça vermelle. » On ne peut pas conclure avec certitude si pour l'auteur (ou pour le copiste) franco-italien le substantif *lonça* équivaut ici – comme on pourrait penser à première vue – à “fourreau de lynx”. Il est évident que derrière le fr.-it. se cache une expression du formulaire chevaleresque français (caractéristique du topos de l'incognito) : « il avoit couvert son escu d'une houce [+adj. qui détermine la couleur] ». Le fr. *houce/housse* (< germ. \**hulfria*) fait pendant à l'ancien it. *uzza* (“robe”, chez Dante et Cavalcanti). Dans notre cas, on pourrait penser (comme cela semble préférable) à une bévue paléographique (*houce* > *louce* > *lonce*) s'étant ensuite cristallisée dans cet hapax ; sinon, afin d'expliquer la forme fr.-it., il faudrait avancer

---

96. Niccolò da Verona, *Opere (Pharsale, Continuazione dell'Entrée d'Espagne, Passion)*, éd. par Franca Di Ninni, Venezia, 1992 (*Pharsale*, v. 355 : *sans et aitis*).

l'hypothèse d'une concrétion de l'article dét., avec l'habituelle épenthèse septentrionale de *-n*-<sup>97</sup>.

– *nievo* 3.4 “neveu” : la forme, provenant du nominatif *NEPOS*<sup>98</sup>, est de toute évidence vénitienne (*cf.* aussi le vénitien *nevo*) : de très nombreuses occurrences avec diphthongue sont attestées dans le *Tristano Veneto*.

– [*staller soi*] : dans le contexte de 8.23, « e après je me stallay por voyr qual di chivalier aveva el millor della batailla », le vb. italien<sup>99</sup> sous-jacent semble être *astallarsi* (*cf.* *REW* 8219) “s’arrêter”, attesté dans plusieurs dialectes de l’ancien italien.

– *tenpore* 5.1 “temps” : la forme peut s’expliquer par un latinisme (s’il ne s’agit pas d’un problème dans l’abréviation de la liquide : le ms. a *tenpe* surmonté d’un trait ondulé).

Finalement, l’explication de la tournure suivante n’est pas évidente : (2.21) « li chivalier de grignor força si urtano chorp permé chorp (= “corps à corps”) », où le formulaire français prévoirait *corps contre corps* (ni le fr. *parmi* ni l’it. *per mezzo*, *per me’* ne semblent en adéquation avec le contexte). Dans le cas de 9.8, « Ora sacés ch’el è romas molt fery de asé plait, unde de’-ll’aconpagnar a uno chastel ch’è pres de ci », le sens du syntagme *de asé plait*, dépendant du fr. *du plat* [*de l’espee*] “à plat”<sup>100</sup> (indiquant un coup vigoureux mais non mortel) peut ne pas apparaître clair d’emblée, tandis que la consécutive se traduit : “...si bien que je dus l’accompagner à un château...”

L’ensemble des phénomènes discutés ci-dessus permet donc d’avancer une hypothèse de localisation dans la région de la Vénétie pour la langue du copiste *b*. Il est difficile d’être plus précis, tout d’abord à cause de l’élément français avec lequel le copiste a masqué le vulgaire natif, et ensuite en raison de la chronologie, qui empêche de considérer comme naturellement originaires de Venise certains éléments qui, s’ils caractérisent bien le *xiii*<sup>e</sup> siècle, sont désormais diffusés aussi sur la terre ferme au *xiv*<sup>e</sup>. Nous pouvons donc situer notre texte à l’intérieur d’une aire qui s’étend de la Lagune vers Padoue et les confins vénéto-émiliens.

Étant donné l’intérêt de la langue du second copiste, il nous a paru nécessaire de fournir ci-dessous une édition de la portion du texte qui lui est attribuable (et dont, il convient de le rappeler, ne sont pas connus d’autres témoins). Compte tenu de la rareté, déjà évoquée, des textes franco-italiens en prose (les cas de Marco Polo,

97. Par ex., dans un codex du *Guiron* localisable entre le Piémont et l’Émilie (à présent à Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ash. 123), j’enregistre le cas de *hunce* (f. 86va).

98. *Cf.* aussi A. Stussi, *Testi veneziani*, *op. cit.*, p. XL.

99. Il ne peut pas être fr. : *estaillier* a le sens technique de “graver, ciseler”.

100. *Cf.* A. Donadello, *Il libro di messer Tristano*, éd. cit., §§ 145, 274, 276 : *de plato con la spada*.

Rusticien de Pise et Martin da Canal, par leur plus grande adhérence linguistique au français, sont différents), et étant donné que la tradition de cette langue d'art est presque exclusivement poétique, un point de référence obligatoire sera l'édition du monument du XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles que constitue l'*Aquilon de Bavière*<sup>101</sup>. Pour ce qui concerne notre copiste, la strate vénitienne a souvent le dessus sur le niveau du français, avec une fréquence nettement supérieure à celle des autres textes franco-italiens, rendant nécessaires quelques manœuvres particulières permettant des solutions plus élastiques là où apparaît clairement le composant italien d'une forme seule ou d'un syntagme entier (dans ce cas, nous adoptons les critères des *Testi veneziani* de Stussi)<sup>102</sup>.

En ce qui concerne la résolution des abréviations, signalées dans le texte par des italiques, je note seulement que j'ai toujours résolu *ch'r* en *chivalier*, puisque, dans la forme écrite en toutes lettres, la racine est toujours *chival-*, *çival-*. Le signe *p* avec contre-boucle est résolu en *per*. Le graphème *ç*, déjà présent chez le copiste, a été restauré dans certains cas où cela semblait nécessaire pour la phonétique (*pluc* > *pluç* = *plus*; *recter* > *reçter* = *arrester*, etc.). Je m'éloigne des principes exposés par Wunderli, tout d'abord, pour la restitution des prépositions articulées, que l'éditeur de l'*Aquilon* normalise sur l'usage français moderne (y compris en présence d'un redoublement: *alla* > *à la*) et qu'il m'a paru au contraire plus prudent de conserver. J'ai employé un tiret pour « mettere in rilievo la continuità grafica e fonetica<sup>103</sup> » de certaines séquences morphosyntaxiques, parmi lesquelles le pronom enclitique de formes sûrement italiennes (ex.: *varentar-la*) et pour marquer les cas de renforcement phonosyntaxique (y compris pour la prép. art.). L'accent vise à rendre immédiatement claire la prononciation oxytonique de certaines formes italiennes et à lever l'ambiguïté pour des cas qui, dans le contexte de l'interférence linguistique, auraient donné lieu à de l'homophonie et de l'homographie (*çà* “déjà” vs. *ça* “çà”). De même, l'apostrophe remplit une fonction diacritique dans le cas de *mo'* “maintenant” vs. *mo* “mais”; *puo'* “puis” vs. *può* “(il) peut”. Le point en haut indique la chute d'une consonne<sup>104</sup>. Dans le cas de la 3<sup>e</sup> pers. sing. du fut. ind. (ex.: *conbatera*), j'ai évité d'introduire

101. Cf. Raffaele da Verona, *Aquilon de Bavière*, éd. cit., vol. I, p. XLVIlI sq.

102. Sur la nécessité d'adopter des solutions “au cas par cas”, voir les observations formulées dans la note au texte de Michela G. Scattolini, *Berta da li pe grandi*, Alessandria, 2009, p. 83.

103. A. Stussi, *Testi veneziani*, op. cit., p. XIX.

104. *Ibid.*

l'accent sur *-a*, ne pouvant établir s'il s'agit d'une forme italienne ou française (ici, avec épenthèse de *-e* devant liquide).

L'apparat est divisé en deux étages : le premier enregistre les cas d'auto-correction de la part du copiste (entre < > pour l'exponctuation) et les problèmes paléographiques ou matériels du ms. ; le second rend compte des leçons amendées durant la phase d'édition : la leçon refusée, suivant la convention, est placée à la droite d'un crochet carré (]) et accompagnée, si nécessaire, d'une justification synthétique de l'intervention.

Claudio LAGOMARSINI  
Università di Siena

LA SUITE FRANCO-VÉNITIENNE DE *X*

[ms. *X*, f. 76rb-79va, main *b*; Lath. §§ 150 n. 3 - 151]

[1] <sup>1</sup>[E]n tel maniere come je vos cont, dapois che la dame de Malohat avè fait tan de honor a monseignor le roy Artus quant elle plu poit, le roy Artus [ ..... ] molt nobelmant. <sup>2</sup>E pous ofere a la dame che inn-og[n]y part o le roy fus, el voloit eser so *chivaliers*; e quand la çentil dame intés la gran proferta de-lle bon roy Artus, muolt le merçia, tan quant ella plu pot. <sup>3</sup>Estant le roy Artus in çest parlemant *con* le dame de Malohat chome je vos dit, a le roy fu chonté *commant* Danain le Rox, seignor de Malohat, tenoyt *in* soe prixion le bon *chivaliers*, le vallant, le pros, le saçes, che Lach est apellé. <sup>4</sup>E si voie che vos saçés, seignors, che çest *chivaliers* si est çel *chivaliers* da-lle Ixole Noire che rechollit monseignor le roy Artus in so hostel tant nobelment quant je vos ay conté *per* mie libre, e saçiés ch'el è lo bon *chivaliers* che port l'eschu d'arçant e le got d'or. <sup>5</sup>E le Bon *Chivaliers* senç Paor l'aloit cerchant *per* tuta la Gran Bertagna, che çà aveva sapù ch'el era paxé da le Ysolle Nere in la Gran Bertagna *per* repayré a la feste de-lle Pentechost a Chamellot, chomant l'aveva *profert* a le bon roy Artus. <sup>6</sup>Ora, sapiant le roy Artus che le bon *chivaliers* che Lac est apellé demoroie in la prixion de Mallohat, el oit gran joie de tel aventure chomant a retrové le bon *chivaliers* in tel bexogne e ben dix ch'el è aventurox roy quant che *per* soe vegnue deliberaroyt le bon *chivaliers* de celle prixion. <sup>7</sup>Estant le roy Artus in parolla *con* la dame de Malohat com je v'ò conté, atant le roy demande chomant est ch'ela n'avoit abù nouvelle de Danain le Rox so seignor e in [ch]e pays el le faxa. <sup>8</sup>Quand la dame intéx lo roy Artus,

---

**ms. *X*:** 1.1 En] *La lettrine a été découpée* ♦ 1.1 Artus ... nobelmant : deux ou trois mots manquants : v. note préc.

**Leçons refusées:** 1.2 inn-ogny] in noguy ♦ 1.7 che] çe (avec cédille empâtée)

tute le chors li se formis e-lle larme li vien intre li os. E quant la dame put parler, elle dis : « Monseignor, je ve diray tute la verité, dapué che vo saver lo vollé. <sup>9</sup>Or saçex de ver ch'ell-è ormay plu[ç] de mie an che je me son travallé, demand[an]t le cerchant *per* tote parte on *chivaliers* arant repayra se *inper* nulle maniere del mont je podessi aver nouvelle de luy, e may io non n'ò abue nulle nouvelle se no ma novellemant *per* uno scudier de Danain che çest <sup>[76va]</sup> maix repayra a moyt. » <sup>10</sup>Alora comença la dame a conter a le roy Artus a mot a mot chomant aveva la divixion tra Danain so signor e le bon *chivaliers* che por[t] l'eschu a or e chomant li do bon *chivaliers* *comb[a]té* insenbre a la fontayna, e çest dis che [...] dia avien *per* una damiçella che le bon *chivaliers* a l'eschu a or, che Guron se fayt apelé, portoit in so conduit. <sup>11</sup>E après li conta comant *miser* Guron fu de maçor força d[e] Danain e ben l'aveuse conduit a morte s[e] [...] luy fu plaxut, mo b[.....] ]thexie e çeste fu *per* la [.....] ]toyt a Danain mo[.....] ]seignor che da le ma[.....] ] batalla fu çamay la[.....] ]le de Danain le Rox. [.....] ] le gran corros de la [.....] ] fo molt pensis e a c[.....] ] la dame : <sup>12</sup>« Dame, *per* ma f[.....] ] pexe molt duramant e grant [dam]age [se]rayt de-lle cors de do' si bon *chivaliers* chom est Danain e lo bon *chivaliers* che porte l'eschu a or. <sup>13</sup>Et çest creant [j]e loialment che, se Dieus me done aventure che je troves le do *chivaliers*, je metray tot mon poer de metre pas infra do' si bon *chivaliers* e chonpax. » <sup>14</sup>E oldand cest parole, la dame dis a le roy Artus : « Sire roy, mille marçé a votre gran cortexie. » <sup>15</sup>Estant le roy Artus in cest parlement, le roy met a raxion la dame de Malohat e dise : <sup>16</sup>« Dama, je vo pri *per* celle coxe che vu' plu amé in cest monde che vos mi dite comant le votre seignor tien en sa prixion le bon *chivalier* che Lach est apellé et *per* che caxion e chomant elo le pris e in qual leut. » <sup>17</sup>Quant la dame intés le roy Artus, ela devien tuta sbaïde e pensa una gran piexe de-lle gran miervelle ch'ella avoyt, e a chie[f] de peçe ela respos a le roy e dis : <sup>18</sup>« Comant, roy Artus, savé vu' che le bon *chivalier* che Lach est apellé demora in [n]ostre prixion ? » <sup>19</sup>E lo Roy Artus chomens a sonrire e dise : « Dame, je le saie ben, la Dio mercé, ma je vo pri *per* molt amor che vos mi *conté* chomant le bon *chivalier* fo pris. » <sup>20</sup>Atant la dame se més en cont *con* le roy Artus e dise : « El è ben vero che le bon *chivalier* che Lach est apellé repayra mant fie in cest contrà, e çest fu *perché* luy m'amoit de tut el so chuoer e mant fie el me vegnie a veoir in cest païs. <sup>21</sup>Estant le *chivalier* in cest amor, a Danain fo dit che le bon *chivalier* da-lle Ysole Nera m'amoit de folle amor e repayre in cest *contré* *per* mollt jor, donde Danain fu molt corroçé de tal ventura e ben dis, *con* celle *chivalier* repayre a-lle fontane che est *prochant* de çy a tres liga inglés, ch'elo combatera co' luy. <sup>22</sup>Estant

---

**ms. X :** 1.10 port] *Lettre illisible à cause du découpage de la lettrine sur le recto* (v. supra) ♦ 1.11 lettres illisibles sur quelques lignes (v. note préc.)

**Leçons refusées :** 1.9 pluç] pluc ♦ demandant le] demandit le ♦ 1.10 la dame] la | la d. ♦ 1.13 je] che (*peut-être par anticipation du che suivant*) ♦ 1.15 met] metra (*probablement par anticipation de la première syllabe de raxion*) ♦ 1.17 ch'ella] chella dame ♦ 1.17 chief] chiest ♦ 1.18 nostre] uostre ♦ 1.20 vegnie] ueganie

cest choçe in tel maniera chom io vos die, un jorn avien che lo bon *chivalier* se repxioit a le fontayne *per* mi veoir, et *amantinant* fu denuncié a Danain mon segnor comant le *chivalier* che Lach estoit apellé se reposoyt a la <sup>[76vb]</sup> fontane. <sup>23</sup>Quant Danain intés cest nouvelle, *amantinant* demande ses armes a so scudier, e adés li foyt apporter. <sup>24</sup>Quant el fu armét, el monte a chival in compaignie d'un scudier solamant che li porta so scu e so glave. <sup>25</sup>Atant avien che Danain se *combaté con* lo *chivalier* in tal maniera che Danain l'avense *per* forsa d'arme e lo condus in soa prexion. <sup>26</sup>E d'alora *in avant* comanda Danain che le *chivalier* fose ben guardé [d]omentre ch'ello retornoyt d'une *inquest* [c]h'el avoit prese in *compaignie* de le bon *chivalier* a [l']eschu d'or. <sup>27</sup>Ora v'ò je conté a mot a mot tut comant le *chivalier* che Lach est apellé fu prés *per* mio amor, e sacés, sire roy, dixé la dame, che de me voluté non sta le bon *chivalier* in prixion ». <sup>28</sup>Alora la dame taxe e non dis plu in quelle fie. <sup>29</sup>Quant lo roy Artus intés la dame de Malohat comant avene la desventure tras le bon *chivalier* che Lach est apellé e Danain le Rox, remas tut esbaît. <sup>30</sup>Estant [in tal maniere *per*] una grant piés, le roy Artus dise a la dame de Malohat : <sup>31</sup>« Madame, je vo pris e si ve comant in pene de le mie gracie che adés vuy chavé de votre *prixion* le bon *chivalier* e rendé-llo a moy ». <sup>32</sup>Quant la dame intés le comandament del roy Artus, si fu tant alegra quant plu ella può e dise a le roy : « Je so' aparelhé de far tute vostre comandament. » <sup>33</sup>E adés comanda la dame a so scudier che chava d'esta *prixion* cel bon *chivalier*, e fo feyt adés le so comandament. <sup>34</sup>Trat de prexion le bon *chivalier*, le scudier lo remene *in* la salla davant monsegnor le roy Artus. <sup>35</sup>Quant le roy le vet vengnir, si se dreçe *incontra* lo bon *chivalier* e si lo salue. <sup>36</sup>Quant le bon *chivalier* vet lo roy Artus adés si l'afiguroit e si lo encline *perfont*, pensand adés che le roy l'avoyt fat eschavé de *prixion* de Danain. <sup>37</sup>Grande fu le fest e la çoie che le bon *chivalier* fayt a lo roy Artus e le roy Artus fayt a lo *chivalier*. <sup>38</sup>Le rey pris le *chivalier* *per* la man destra e si lo fay sentier après soie, e la dame de Malohat da l'altra part. <sup>39</sup>Quant li fo asis in tel maniere chom io v'ò contà, le roy Artus parolle allo bon *chivalier* e dis : <sup>40</sup>« Sire, je vo pris *per* honor de chavallarie che vo m'acreaté che jamay voy non renderé a Danain, lo sire de cest chastel, mal pro mal de cel ch'el vos v'a tegne in so *prixion*. » <sup>41</sup>Quant le bon *chivalier* intés lo roy Artus, si dis : « Sire, e je ve creante chome lial *chivalier* che io no renderay a Danain lo Rox mal de-lle *prixion* ch'el m'a mis ». <sup>42</sup>Alora la dame de Malohat fu molt çoiosa da ceste aventure, tant le roy Artus demande le bon *chivalier* chomant l'è repayré in 'ste contré e comant [el] fu mis in ceste *prixion*. <sup>43</sup>Quant le bon *chivalier* intés le roy Artus, si pense un petit e après dise : « Monsegnor le roy, je diray a voy tute le convinant ch'è intre moy e cest dame. <sup>44</sup>Or sacés,

---

**ms. X :** 1.22 un jorn] vn | <un> j. ♦ 1.26 Ici et dans les lignes successives, quelques lettres manquent à cause de la perte déjà mentionnée (v. notes aux §§ 1.1, 1.10) ♦ 1.36 adés] <adeci> ades ♦ 1.36 eschavé] <scanp> eschaue ♦ 1.40 m'acreaté] macre ante (avec trait ondulé sur le premier segment) ♦ 1.42 comant el] comant le (peut-être par l'influence de chomant le, qui précède directement)

**Leçons refusées :** 1.30 Pour l'intégration cf. infra : 4.2 Estand in tal maniere *per* un gran piece

syre, che in mon pays je oldi contier de-lla mervilhosa beuté da ceste dame, donde je me mis e ; mon cor de vegnir *in* ceste contré *per* veoir la verité de soa belté, e così io me <sup>[77ra]</sup> mis in aventure d'amors. <sup>45</sup>E atan avien che me combati *con* Danain so segnor. <sup>46</sup>E chome avien *per* aventure che le men posan perde e-llo plu varlan vençe, cosy avene a moy, che io, men posant, perdie e fu mené *in* ceste prixion. » <sup>47</sup>Alora le roy Artus comensa a sorire e dis a le *chivalier* : « Sira, je vos che vux me creanté loialmentre che a jor de vostre vie vos non amera cesta dame. » <sup>48</sup>Quant lo bon *chivalier* intés le comandamant de lo roy Artus, si li creanta de may a jorn de soa vie de n'amer la dame de fole amor.

[2] <sup>1</sup>Ora dis le conte che mesire Galvan e masire Bleobaris demenavat grande festa e solas de çesta aventure e grande fest fevano a le bon *chivalier* che Lach est apellé. <sup>2</sup>Quant le roy Artus fu reposé .viii. jors, el prese conçié da le dame de Malohat e da so compaignie, puo' prés le armes e monta a chival luy e tute so compaignia. <sup>3</sup>Quant le roy Artus se fu parti de Malohat el se més a le vie a lo plu droyt çamin ch'el poit *per* çir a le tor de Challinas, e le bon *chivalier* a l'eschu d'or demoroyt *in* prixion com io v'ò conté. <sup>4</sup>E chivalcant in tel maniera com io v'ò conté, atan *in* l'ora de meydi le roy fu çont a le fontane o Danain le Rox pris le bon *chivalier* che portes l'eschu d'arçant e le got d'or che Lach est apellé. <sup>5</sup>Qhant li compaignon fu a le fontane, eli vit uno *chivalier* armét de totes armes che se reposava a celle fontane *in* compaignie de una damosella e da do' scuder. <sup>6</sup>Mo chi m'oit demandé chi est lo *chivalier*, je diray ch'el [est]oit le Bon *Chivalier* sens Paor, che repayra in cest contré por trar de prexion le bon *chivalier* che Lach est apellé, che ç[à] aveva sapù *per* celle damiçelle de le mexaventure de Lach le bon *chivalier*, chomant Danain le roy le tenoyt in soa prixion, ond le Bon *Chivalier* s'aveva méx *in* aventure de luy sechorer et aveva prés consil domandent la damixelle a Malohat *per* mexariera. <sup>7</sup>Ora dis le *cont* che quant monseignor Galvan vit le damixelle, adés parla a monseignor le roy Artus e dis : « Sire, je vo pris che vuy me lasé aquisté celle damiçelle *per* mener la *in* mie condus — <sup>8</sup>Galvan, dis lo roy, guardé vos che le *chivalier* non vo face anchuo' onte e vergogne, *perché* de gran force me par lo *chivalier*. — <sup>9</sup>Sire, dis monseignor Galvan, avegname *quel* che me può avegnir, che je pur me metray *en* aventure de *conquis* celle damiçelle. » <sup>10</sup>Atant mo[n]seignor Galvan si més avant e dis a le *chivalier* : « Sire *chivalier*, je prend celle damaxelle *in* mio condut segundo l'orde de chavallaria. » <sup>11</sup>Quant le Bon *Chivalier* senç Paor intés *misire* Galvan, adés comensa a sorire e dis : « Dan *chivalier*, ces damiçelle vuy no podé aver si liçieramant cho ;voy pensà, ançy ve *convien* aquistarla *per* forsa d'armes. » <sup>12</sup>Atant vien [che] Galvan se més *plus* avant e dise : « Vasal, je son aparelhé de la çostra : or parra chomant vuy la faré. » <sup>13</sup>Di[se] le

---

**ms. X :** 1.47 je vos] ie uōs ♦ 2.1 O ora (*lettrine répétée : autres cas, qui ne seront plus signalés, en correspondance des initiales des §§ 3, 5-9, 12*) ♦ 2.6 por trar] <paor> por trar ♦ 2.9 avegname] <sira> a. ♦ 2.12 après vien un mot effacé

**Leçons refusées :** 1.46 avien] a|aiuen ♦ 1.47 me creanté] mecrā|te ♦ 0.2.6 ch'el estoit] cheloit ♦ 2.6 çà aveva] çæueua ♦ 2.13 Dise] dif (?), diser (?)



Bon Chivalier sens Paor : « Sire vasal, je la faray [com]me <sup>[77rb]</sup> je poray. »  
<sup>14</sup>Antant le Bon Chivalier monte a çival e près so schu e so glaive e fu aparellé della çostrà, e sapié, segnor, che le Bon Chivalier senç Paor avoy couvert le lor schu de una lonça vermelle, dont le roy Artus nin lor conpanx non le pot conoxer. <sup>15</sup>Quant le chivalier fu aparellé de la çostrà, eli si deslongueran l'un de l'autre e puo' se vene a ferir de tute lur forsa. <sup>16</sup>Mo chomo avien che le men posant perde e lo plu poxan avençe, chosì avien a monsire Galvan molt fellowosemant, donde el fu de *quel* chaçer molt rot. <sup>17</sup>Quand Bleobarix vet mesyre Galvan a terra, el oyt grant ira e adés prese so schu e so glaive e vene a la çostre. <sup>18</sup>Mo che ne voie far longe *cont* ? Bleobaris fu abatu molt fellowoxamant e après fu abatut *misire* Sagremor le Deseré. <sup>19</sup>Quant *misire* Lach vet monsignor Galvan a terra e mesyra Bleobaris e Sagremor le De[se]Jré, si fo molt corociez e mantinant pré so schu e so glaive e vene a le çostre chon le Bon Chivalier senç Paor, e le Bon Chivalier repayra da l'autre part, aparellé molt nobelmant. <sup>20</sup>E quant ly do' bon chivalier fu aparellé chom io v'ò *conté*, lor urtes lor chivaus de lor spiron : ora vien l'un ver l'autre chome se-lle frondre [l']inchauçaxe. <sup>21</sup>E quant vien a çonter de lor lança, le lançe vollano in pexe e li chivalier de grignor força si urtano chorp *permé* chorp si aspramant che anby vollano a terra molt fellowoxamant. <sup>22</sup>Ora avien, chomant [a] volte fa fortune, che, al chaçer che fano anby li chivalier a terra, l'eschu de le Bon Chivalier senç Paor i volle de bras e urta in terra de tal maniere che la onçe [che] co[v]riva l'eschu se averse in do' part, si che l'eschu remas descovert, on le roy Artus adés chognoxe le Bon Chivalier *per* tel aventure. <sup>23</sup>Adés saute de son chival a terra e chors in celle parte on le Bon Chivalier stoit, che çà se relevoyt del chaÿr ch'el aveva fayt. <sup>24</sup>Le roy le chor abraçier e dis : « A !, sire, vos soyt le trasbien vegnu ! » <sup>25</sup>Quant le Bon Chivalier se vet abraçier, el romas tot sbaÿt, mo quant el vit le so schu descovert, amantinant cognoxe che lo chivalier saveva so nom, e dis : « Dan chivalier, chi est vos ? Dete-lle a moy, s'i vo playt ! » <sup>26</sup>Alora le roy dis : « Syre chivalier, ch'io son adés le saveré ! » <sup>27</sup>Alora se deslase le so elme e l'eschufia de fer. <sup>28</sup>Quant le Bon Chivalier senç Paor vit le roy Artus, adés [lo] cognose e amantinant se més in çenoglon e vose-ly baçier li pyé, ma le roy Artus non le soferta, an[ç] le pris *per* la man e lo leva sus. <sup>29</sup>Quant le compagno de la Table Reonde cognoyse le Bon Chivalier senç Paor, tut li chorrent a l'encontre e si li fayt gran feste e çoia. Gran fu le feste e le solas che demene le chivalier insenbre. <sup>30</sup>E le Bon Chivalier senç Paor chomense a reconté a le roy Artus chomant l'è paxà in cest pays *per* trar de [la] prixion de Danain le Rox le bon chivalier che Lach es apellé, che çà l'aveva sapù *per* celle damicelle ch'el avoyt in so compaignie, che celle domicelle se trova *eser* in Malohat quant Danain mis in soa prixion <sup>[77va]</sup> celle bon chivalier. <sup>31</sup>E *per*

---

**ms. X :** 2.21 chorp ... chorp : *dans les deux cas le ms. a chōrp* ♦ 2.21 a terra : *ajout marginal* ♦ 2.22 i volle] *lecture incertaine* : molle ? uiolle ?

**Leçons refusées :** 2.13 comme] *ame (peut-être à cause d'une mauvaise lecture d'une abréviation gme)* ♦ 2.20 l'inchauçaxe] *sin chauçaxe* ♦ 2.21 de] *che de (syntaxe inacceptable)* ♦ 2.22 la onçe che covriva] *la onçe corriua* ♦ 2.28 anç] *an (cf. anç 2.35)*

la Deus mercé l'avoit trové [e] le libera e san e aintin. <sup>32</sup>Gran fest se fons le Bon Chivalier sens Paor e le bon chivalier che Lach se fa clamé insembres. <sup>33</sup>E après cest parllé, lo rey Artus conte a le Bon Chivalier sens Paor chomant Chalinans, le falses, le deslials, tenoyt in soa prexion le bon chivalier che misire Guron le Cortoys se fa clamé, che porte l'eschu d'or, e chomant monseignor Guron *combat per luy con* un ja[ia]nt e comant li més a mort *per* soa bona chavallaria. <sup>34</sup>E après li conta tot a mot a mot l'aventura de misire Guron le Cortois. <sup>35</sup>Quant le Bon Chivalier sens Paor entés l'aventura de lo chivalier a l'eschu a or, fu molt johos e pria le roy Artus che non demora pas a celle fontane, anç chivalce prestemant a la terra de le malvays Challinans per trare de soa prixion le Bon Chivalier a l'eschu d'or, *perché* molt lo desira de veder che anchor *non* l'aveva veçù.

[3] <sup>1</sup>Atant lo roy Artus si mont a chival e après luy fayt tut li chivalier [monter], e puo' prés le chamin inver l'encontre de Chalinans. <sup>2</sup>E tant chavalca per lor çorné senç trover aventure che sia da ment[r]e in chont che le roy ariva après le çastaut de le malvays Chalinans. <sup>3</sup>E lo roy si desmonte a una fontayna *per* luy repxier, e après si clama monseignor Galvan e dis: <sup>4</sup>« Bel nievo, je vos pris che vo chivalché a chivals in compaignia solamant de do' schudier e si-lle salue da moie pars e di-lli che je su vegnu en so *contré per* avoire cel ch'el m'a promis, çì de donarme liberamant le bon chivalier che port l'eschu a or de soa prixion. <sup>5</sup>E se cel deslial no me-lle mant prestemant, je lo deffy c'amantinant me metray a darder tute so ville e maxion. » <sup>6</sup>Quant mesyre Galvan intende le roy so ongles, elle se part amantinant in compaignie solamant de do' schudier. <sup>7</sup>E tant çivalç mesire Galvan [che] fo çont al castel. <sup>8</sup>Adés desmonte da chival e vene a Chalinans *per* sponer soa enbaxé che le roy Artus so ongle l'avoyt inchargé, mo quant Callinas le vit si lo coneu amaintinant che çest iera mesire Galvan, lo nief le roy Artus. <sup>9</sup>Atant mesire Galvan se més avant e dise: « Chalinans, monseignor le roy Artus te mand salu, e saces ch'el est in compaignia de le Bon Chivalier sens Paor e delle bon chivalier che Lac est clamé, et ancor a in so compaignia mant bon chivalier di compaignon de la Tabla Reonda. » <sup>10</sup>E après si li conta tot l'anbaxié e lo comandamant che le roy Artus li fasoyt e li mande *per* luy e chomant lo roy l'antendoy a le fontane del verçier.

[4] <sup>1</sup>In cest partie dis le cont che quant Chalinans intés mesire Galvan che li fasoie le comandamant per lo roy Artus e après vet che le roy iera çont in so *contré con* tan de bon chivalier quant l'avoy mené, el fu molt a malaixe e molt li t[r]emble le cors de grande engoxie. <sup>2</sup>Estand in tal maniere *per* un gran pièçe, el respos a mesire Galvan e dis: « Mesire Galvan, je son aparelhé de far tut le comandamant de monseignhor le roy Artus. <sup>3</sup>E apré [<sup>77</sup>b] je vos pris che vuy torné a monseignor e dite-li da moyt part che je li doin le moy tor e le bon chivalier e apré tot mon poyr, e apré je lo prie ch'elo intre a repxier in le tor che io ten *per* so amor. » <sup>4</sup>E oldand çest parole, misire Galvan adés

---

ms. X: 3.4 avoire] <auere> auoire

**Leçons refusées:** 2.33 jaiant] iant (probable haplographie; on pourrait proposer les alternatives j[i]ant, j[e]ant) ♦ 3.2 mentre] mente (cf. 10.2: da mentre in conte, avec r abrégé)

retorna a le roy Artus. <sup>5</sup>Mo ora lasa le *conte* a parlier de mesire *Galvan* e torna a Challinas, le traït, le malvax, le fas, le ribaut, chomant el se pense de inganier le bon *chivalier* a l'eschu a or.

[5] <sup>1</sup>Quant mesire *Galvan* se fu parti de Challinas le traït, Challinas si desis a le prixion de monseignor Guron le Cortoys e si lo mès *per* raxion in ceste partie che le fayt creantier loialmant che, quan a luy plaxera, *per* mant tenpore a luy plas ch'ele retorne in soa prixion, ma non li dis mie che le roy Artus repayra *in* celle contré. <sup>2</sup>Quand mesire Guron intés Challinas, si fo mot joios e si li *conte* tute çelle cose che luy li demande in celle fie. <sup>3</sup>Allora Chalinas [fo] molt joios, si fé trar de so prixion monseignor Guron e si li fé apparellé molt nobelmant. <sup>4</sup>E sacés, segnor, che Chalinas fé creantar Guron che jamay a nula *persone non* dira lo *convinant* che es tra lor do', e chosy li fayt.

[6] <sup>1</sup>Çont mesire *Galvan* a lo rey Artus e a so bona compagna, lo rey lo desmande chomant luy l'a fat, e mesire *Galvan* li *conta* tot a mot a mot chomo Chalinas li aveva respos e chomant l'iera aparellé de luy honorés in tuto lur poir. <sup>2</sup>Quant le roy Artus intés so nevos *Galvan*, si fo molt ailgre e de bona volunté. <sup>3</sup>E amantinent monta a chival in *compagnie* de tan bon *chivalier* quant luy avoyt e mete-se al chamin a chival, quant in tal maniera el avien *per* aventure che luy scontra Chalinas che, *in* compagnie de monseignor Guron e de mant *chivalier*, se li feva *incontre* *per* recollir lo rey Artus tant nobelmant quant luy plu pot. <sup>4</sup>Grande fo la fest e le joie e le baudor che se fano insembre li bon *chivalier*, e maormentre se fano le roy Artus e lo bon *chivalier* che porta l'eschu a or. <sup>5</sup>Apré se mexe al camin insembre ave[...] a la tor de Chalinar, la onde li fo reçevù molt richamant. <sup>6</sup>Ora desmoute li bon *chivalier* in le piage del chastel e monte in palés. <sup>7</sup>Alora Chalinar comande che le tole fuse messe e fo fat le so comandamant. <sup>8</sup>Aprés Chalinas fa donar l'aygue a li *chivalier* e po li fa sedir a le table segundo lo *con*diçion, la onde li fu *servir* molt richamant.

[7] <sup>1</sup>La on le roy Artus seoit a tables in tel guise cho· je vos *conte*, el ne savoyt alcun ren de le *convinant* che est tra Chalinar e mesire Guron li Cortoys. <sup>2</sup>Atant monseignor le roy Artus mete in parole le bon *chivalier* a l'eschu a or comant Chalinas l'a chavé de so prixion e *con* que acort. <sup>3</sup>Alora mesire Guron dis a lo roy che *sensa* pat e acort Chalinas l'a trat de soa prexion, e queste parole dis *mesire* Guron *per* non ronper lo sagramant che Chalinas li aveva fato far. <sup>4</sup>Estant in tal maniera como v'ò <sup>[78ra]</sup> conté a table, raxionando de mant *aventure*, tant echo vegnir davant le roy Artus la belle fie de Chalinas, laqual aporloit in soa man una arpe fata a reverentia a le roy Artus. <sup>5</sup>La damixelle arpoyt molt meraveioçamant e chantoyt una chanson nova che la damixela aveva fayt *per* amor de monseignor Guron. <sup>6</sup>E quant la damixelle a *chantiét* e arpoyt quant a li è pars, elle incline a le roy *perfon* e après inclina a tut li *chivalier* e puo' mete en parole le *chivalier* in ceste formes: <sup>7</sup>« Segnors, disse la damaselle, je vos demant un don che

---

**ms. X:** 5.1 creantier] cre antier (avec trait ondulé sur le premier segment, cf. 1.36) ♦ tenpore] tenpe avec trait ondulé ♦ 6.5 après insembre un mot illisible ♦ 6.6 piage] lecture incertaine : plaçe (?) ♦ 7.3 acort] acort <so prexion> ♦ 7.7 un don che] un don che <vos>

molt pitet vos chostera. » <sup>8</sup>Alora li *chivalier* tuty se achorda de doner a la damiselle celle don. <sup>9</sup>E la damiselle parle in cest forme : « Segnor *chivalier*, qual de voy me promet lialmant de moie mener in so conduit fine a Chamelot honestmant e leoialmant chome *chivalier* ? » <sup>10</sup>Quant le *chivalier* entés la damixella, tut reman molt sbaït e l'un revarde l'autre e moto n'on rasonà. <sup>11</sup>Estando le roy Artus en penxier *une* pi[t]ete pece el dixe a le damixelle : <sup>12</sup>« Damixelle, je son tot aparellé de voy condir loialmant infine in mon país purché votre piere ve-lle consent. — <sup>13</sup>Monseg[n]hor, dise la damixelle, mon piere si me le consente *per* votre amor. <sup>14</sup>E sacés, sire roy, che mon piere *non* me balasse se no· in conduit de do' de vos solamentre. » <sup>15</sup>E lo roy dis a le damixelle : « Di-me, damixelle, e qual de nos du' ve baylle votre piere ? Dite-le a may s'el vos plas. » <sup>16</sup>Alora dise la domixelle : « Monsegnor, e vel diray dapuay che vos so' desirés de savoyre. <sup>17</sup>Or sapié che mon pyere m'a baylé solament a voy e a le bon *chivalier* che Guron se fa clamé. » <sup>18</sup>Quant *misire* Guron s'oldi anomier a la damyselle, el achomense a penser molt fort. <sup>19</sup>Quant le roy Artus le vet, pensa si adeso che la damixelle le fayt solamant *per misire* Guron e quest est *per* grande amor ch'ela li portoyt. <sup>20</sup>E puy parolle a monsignor Guron e dise : « Mesire Guron, je vos pria tant quant je pot che per amor de ceste damixelle e moyt vos le prendé in vostre conduit infine in Chamelot. » <sup>21</sup>Alora *misire* Guron *per* comandamant de lo roy Artus prexe la domiselle in so *conduit* e creantay lialmant de *condu*-lla honestmant domentre ch'eli arivaxe in Chamelot e *promete* de varentar-la da tut *chivalier* arant che la demandasse, e quest creanta monsegnor Guron a la damixelle fia de Challinas.

[8] <sup>1</sup>A l'autre çorn, che fu belle e clier, le roy Artus fé chantier una messe de Sperit Sant. <sup>2</sup>E, chantié la messe, le roy mont a chival con tute so *compagnie* e recomande Chalinias a Deus. <sup>3</sup>Alor le bon *chivalier* a l'eschu a or prende la damixelle in so *conduit*, e chavalchant li *chivalier* in tel maniere, parlant de molte belle aventure *com* io v'ò conté, eli arivano quella sera a una maxion de religios, la onde eli fo ben recevu, molt honorevelmant *inpersoché chivalier* arant li senble. <sup>4</sup>Ora che ve voio far tant long *conte* ? Le roy Artus chivalca do' jorn intrieg sen trover <sup>[78rb]</sup> aventure che sia da meter in chont. <sup>5</sup>Al tiers jors su l'ora de meidy el avien ch'el *incontre un chivalier* armés de tute arme che menoyt in sue *compagnie* do' scudier solament. <sup>6</sup>E che m'oit demandé qui è le *chivalier*, je diray ch'ell è monsegnor Chiex, le senoschaux de-lle roy Artus. <sup>7</sup>Quant *misire* Chiex vit li *chivalier* e la damixelle tan belle e tant avinent quant damixelle plus pò esser, adés li chaçe in chors de aver celle damixelle in so *conduit*. Atant *mesire* Chiés se trà avant e dise : <sup>8</sup>« Segnor *chivalier*, je demant celle damixelle segrande l'orde de *chivalier* arant. » <sup>9</sup>Atant se met avant *mesira* Guron le Cortoys e disse : « Sire *chivalier*, je defent ceste damixelle dementre che je poray ferir de spex. — <sup>10</sup>A non Dio, dise *misire* Chiex, ora para choma vuy le faré. » <sup>11</sup>Dise

ms. X: 7.8 tuty] *confus*: tucy (?) ♦ 7.10 tut] <to> tut ♦ 7.21 lialmant] <et> l. ♦ 7.21 monsegnor] <et> monsegnor ♦ 8.6 le senoschaux] *problème de "distinctio" dans le ms.* : leseno schaux

Leçons refusées: 7.19 adeso] sades adeso

misire Guron : « Sire, je le faray al meio che io poray ! » <sup>12</sup>E parlant li do' *chivalier* in tal maniere, e lo roy Artus cognoys monseignor Chiés a l'espîe ch'el avoyt çent, che de quelle brant le roy le fé civallier. <sup>13</sup>Alora le roy comense a sorire e puo' disse : « Molt aut sire Chiés, alés a vostre chamin e lasé a noy cest damixelle, che vo non le podé aver in votre *condut*. » <sup>14</sup>Quant mesire Chiés s'oldi anomar, tut remas sbaÿt e puo' vene in celle part o le roy demoroyt e dis : <sup>15</sup>« Sire *chivalier*, je vo pris *per* celle chauxe che vo plu *ammé* in ceste monde che vos mon dit le vostre non, che vos me cognosé si apertement. » <sup>16</sup>Atant le roy Artus comense a sorire e dist : « Chiés, Chiés, vuy lo saverés amantinant ch[i] je soie. » <sup>17</sup>Alora si deslassa so elme e sa cufie, e *misire* Chiés guarda e afigura monseignor lo roy Artus. <sup>18</sup>Quant Chiés vit le roy Artus adés saute de so chival e desese a terra e mese-se in çonoglon davant lo roy Artus. <sup>19</sup>Alora le roy Artus le fait suslevier e remonte su son chival. <sup>20</sup>E atant le roy Artus demanda mesire Chiés s'el savoyt nulle aventure de nul *chivalier* arant. <sup>21</sup>« Monseignor, dise Chiés, je say una mervilloxa aventure che fu yer matin a celle fontaine che sè a l'entrier de çest *deserte*. » <sup>22</sup>Or sapié, sire roy, che yer matin je me chivachiey in *compagnie* d'esti mie do' scudier, e su l'ora de mydi je trovay après celle fontane le roy Melliadus de-ILeonix in *compagnie* de une damixelle e de do' scudier. <sup>23</sup>E après je trovay un *chivalier* arant che se *combaté con* le roy Melliadus, e après je me stallay por voyr qual di *chivalier* aveva el millor della bataïlla. <sup>24</sup>E quant je vi ceste bataylle si mortaus, je demande la damixelle chi è li do' *chivalier* e *per* que caxion i[l] se *combate* insenbre. <sup>25</sup>La damixelle si conta amantinant a moy tuta la verité e si me dis : « Sire *chivalier*, quest do' bon *chivalier* si se *combat* sollamant *per* moy aver in so *condut*, e saciés, syre, che io son [in] *condut* de cel signor *chivalier* che adés a le mior de la batalle. » <sup>26</sup>E quant io intés la damicelle, io la demanday chomant aveva nome le so *chivalier*. <sup>27</sup>Ella me respos : « Sire, el è le roy Melliadus de-ILeonix, el qual chivalcha in mie *compagnie* <sup>[78va]</sup> *per* trover le bon *chivalier* a l'eschu d'or ch'è in prixon de le fal, le traït, Challinas. » <sup>28</sup>E après, quant je intis che cest iera le bon roy Melliadus, je dis a la damixelle : « Damixelle, se Deus vos done bone aventure, dite-mi chi es le *chivalier* che combat o le roy Melliadus. — » <sup>29</sup>Sire, dise la damiselle, je le vos diray puo' ch'el ve plas : ora sapié ch'el se fa anomar Phebus, le bon *chivalier*, le fort, che fu fiol de Galiot lo Brun, lo sire de Luntane Ixle. » <sup>30</sup>Quant je intés la damixelle, adés je mi part di lie e me mis a vegnir a li *chivalier* *per* re[ç]tar lor de celle mortel batalle. <sup>31</sup>E avant ch'eo desmontas de mon chival, je vit che Phebuy chaÿt revés in terra chomo hom che avoyt molt *perdu* del sangue e chome hom feru mortalment. <sup>32</sup>Estant in tel maniere chom io ve cont, l'arme de Phebur se partiy del cors e mory de celle bataïlle. <sup>33</sup>E quant le roy Melliadus vit mort le *chivalier*, adés remés so brant in le f[ui]re e desarme le *chivalier*. <sup>34</sup>E quant je vit cest fayt je desmontay e vint a le roy, asì le salue e le roy me rendoi le mon salu e dise

ms. X: 8.21 yer] <ie> yer ♦ 8.28 roy] <ron> roy ♦ 8.31 ch'eo] *confus*: chey (?), cheu (?)

Leçons refusées: 8.22 Melliadus] mell|mellia<sup>d</sup>us ♦ 8.23 il se combaté] in s. c. ♦ 8.30 reçtar] reclar ♦ 8.33 fuire] flure (*problème d'alignement des hastes*)

a moy : <sup>35</sup>«Sire *chivalier*, gran dalmage est de la morte de cest *chivalier*, e Deus le sayt che je ne ay colpe de ceste mortel bataïlle, ma tot le colpe fu de cel *chivalier*.» <sup>36</sup>Alora le roy me conta come le *chivalier* che Phebus stoyt apellé prés per force la damixelle e la voloyt meiner, ma dunt le roy la defés e chosí adevien la bataylla infra le do' bon *chivalier*. »

[9] <sup>1</sup>Quant le roy Artus intés monseignor Chiés, tot le cor le formie d'ire e de anxoxie, e ben dis infra si mediesme che gran dalmage est de la mort de Phebus, le bon *chivalier*, le fort, le verays. <sup>2</sup>E cest parole dis tut li *chivalier* ch'è *in compagnie* de le roy Artus. <sup>3</sup>Ma le bon *chivalier* che Lach est apellé chomanç a plorar molt teneramant *per* Phebur ch'estoyt so signhor. <sup>4</sup>E saçés, signor, che Lach tegnia in so governo un petit damixel che fo fio de cest Phebus, el qual fu clamé Galleot le Brun, che fu al *temp* de Lançalot e de mosire Tristan. <sup>5</sup>Gran duol e ira ha *misire* Lac de ceste aventure. <sup>6</sup>Atan le roy Artus demande monseignor Chiés : <sup>7</sup>« E chomant romas le roy Melliadus, sire ? » <sup>8</sup>Dis Chiés : « Ora sacés ch'el è romas molt fery de asé plait, unde de' ll'aconpagnar a *uno* chastel ch'è pres de ci a un ligue inglés e non plus. » <sup>9</sup>Atan le roy se mete al chamin e chivalcha *in compagnie* de tan bon *chivalier* quant l'avoit. <sup>10</sup>E tan ala che el arive a lo chastel après sera. <sup>11</sup>Quant le roy Artus fo intrés *in* lo chastel, el fa demandé in che part le *chivalier* arant fery se reposoyt, e adés fu dit a le roy *in* che ostel le *chivalier* demoroyt. <sup>12</sup>Quant le roy Melliadus sapé che le roy Artus repayra a so hostel *per* luy veoir, amantinant si moxe chosy a malayxe chomo lu stoyt e meçe-se a l'encontre. <sup>13</sup>Gran fu lor fest e lor solas che li do' roy se traferent. Après gran fest fayt le Bon *Chivalier* sens Paor a-lle roy Melliadus e après mesyre Galvan e mesire Bleobaris e Baudemagus e Sagremor. <sup>[78vb]</sup> <sup>14</sup>Le sera mot grand fest fé *misire* Guron le Cortoyt de-lle roy Melliadus *perque* gran *temp* l'avoit desiré de veoy[r], e chosy fait le roy Meliadus a [l]e bon *chivalier* che Guron si fa clamé. <sup>15</sup>Mo de monseignor le *chivalier* che Lach si fa clamé che diremo ? <sup>16</sup>Or sacés che Lach stete de parlier a le roy Melliadus ben tre jorn *per* la mort de Febur so signor, mo tant fé le roy Artus e li *atri* bon *chivalier* che Lach si s'acorda o le roy Melliadus, sapiant che la chaxion de la mort de Fébus fo *per* lu medisme. <sup>17</sup>E chosy remas in grande amor li do' *chivalier*. <sup>18</sup>Quant le roy Artus se fu reposé un moys e demy che le roy Melliadus stoyt a garir de so plages, e quan le roy fu sané de tut so feride chom io v'ò chont, le roy Artus prés so armes e mont a chival *in compagnie* de tan bon *chivalier* quant l'avoit, e prés so chamin *inver* le remitage o demoroyt le veth *chivalier* che Lianor da-lle Montagne se fa clamé. <sup>19</sup>E çont le roy a la chapelle si trove le bon *chivalier* che ancor demoroyt in plur *per* le fil ch'el avoyt mort mo· nouvellement chomo in mon libre le testimonie. <sup>20</sup>Quant le vié *chivalier* vet le roy Artus e-lle *chivalier* a l'eschu a or e le roy Melliadus e tan de bon *chivalier* in soa *compagnie* quant plu poyt *eser*, e sacés, segnor, che in tut le monde non è romas tan bon *chivalier* quant a quel pont le roy Artus avoyt *in* so *compagnie*. <sup>21</sup>Grant fu

---

ms. X : 9.18 in compagnie de] in c. d<sup>e</sup><a>

**Leçons refusées :** 8.35 bataïlle] batata<sup>1</sup>lle ♦ 9.14 de veoyr ] deueoit ♦ a le bon] abe bon

le fest e la çoye che fayt le *chivalier* e le vié *chivalier* Lianor da le Montagne, e grignor fest seroit fayt se non fos le choros de le viel *chivalier*. <sup>22</sup>Alora le roy Artus pria tan le vech *chivalier* che luy *proferce* de chivalchar *con* le roy a Chamelot.

[10] <sup>1</sup>Quant l'altre jorn fu repayré, le roy Artus oït le maxe d'Espirit Sant e puo' pris so armes e monte a chival e cosy fa tut le *compagnon* de le roy Artus. <sup>2</sup>Et *in* compagnie de le belle damixelle fie de le malvay Chalinar chivalcha tant *per* lor çornà sens trover aventure che sie da mentre *in conte*, e tant alé che una matina su l'ora de mye terxe le roy *con* so *compagnie* riva a Chamelot. <sup>3</sup>Quant qui' de Chamelot sop che lor liçyr segnor le roy Artus repayre a Chamelot *con* tan de bon *chivalier* quant el menoyt *in* so *compagnie*, tut montes a chival e a pié e més incontre so signor. <sup>4</sup>E tant fu le fest e-lle bagorde e le torniamant che demenet li *chivalier* [de] Chamelot *per* la vegnuu de lor segnor. <sup>5</sup>Mot grant fest e solas fayt le roy Artus de tel *compagnie* che mo' l'avoyt mené *in* so hostel, e ben dis infra se mediesme che ben se può appellé le roy aventuros quant l'a en so *compagnie* tant bon *chivalier*. <sup>6</sup>Molt se *confort* le roy Artus de cest aventure.

[11] <sup>1</sup>Ora dise le *cont* che dapuo' che lo roy Artus fu tornà a Chamelot *in* *compagnie* de tan bon *chivalier* quant je vos *conte* – e da ly a un moys paxé dapuo' celle retornance –, le bon *chivalier* <sup>[79ra]</sup> che Lianor se fayt appellé, le vech *chivalier*, Deus l'a clamà a sy e pasé d'esta mortel vie, dond Dyeus lo recolli *in* so sancte glorie. <sup>2</sup>E savé, segnor, ch'el avoyt paxé plu de .cxx. ans, dond le roy Artus lo fé soterer molt oneramant in la chapella de san Stevanie le Martyre. <sup>3</sup>E dapuo' cest chose, le roy Melliadus prés conçe da-lle roy Artus *per* retourner *in* so pays, le riame de Leonis. <sup>4</sup>Quant le roy Artus intés le demande de le roy Melliadus de retourner *in* so pays, ello fo molt dolente e mal volentier li dona conçiér, ma puo' li concenti, *permetant* le roy Melliadus de retourner al plu tost che lu poyra a demorer *in* Chamelot *con* Tristan so fy. <sup>5</sup>Atant se party le bon roy Melliadus e repayre *in* so pays, dond lu fu recolly da-lla so çent molt nobelmant. <sup>6</sup>E saxé, segnor, che dapuo' che le roy Melliadus fo çont *in* so pays, da-lly a un an intiers, siant le roy Melliadus a chacier in la foreste de-lLionis *in* *compagnie* de mant *chivalier* de so hostel senç armes, le roy de Norhot che tant le guaitoie *per* luy olcir, le arsaÿ e si l'ocis, don fo molt gran dalmage de la mort del bon roy Melliadus, e gran dan de recholli la çivallaria de-lla mort de si meraveios prinçes. <sup>7</sup>E sacés, segnor, che Tristan aveva de gaça çerche .ix. ans e no plus. <sup>8</sup>Dond le damisel pré le armes e, *in* *compagnie* de mant *chivalier* de so pays e de Gornvans so baille, intres *in* la terra de le roy de Norhot e tuta la mese a fuoc e a flames e prés le roy de Norhot *in* *compagnia* de molt so baron e mena-lly *in* Leonis, dond li mese *in* so prixion e puo', *per* comandamant de le roy Artus, li fé morir a malvax mort. <sup>9</sup>Mo ora lasa le *cont* a parler de Tristan e de Gornvaux, che ben li trovava quan mestier vos avera.

---

ms. X: 10.3 su l'ora] <so> su lora

Leçons refusées: 10.3 qui'] qui (q avec haste coupée) ♦ 11.8 le damisel] le | le d.

[12] <sup>1</sup>Ora dis le *cont* che dapuo' che le bon roy Melliadus se fu party de Chamellot chomo vos contes, le Bon *Chivalier* sens Paor prés conçés de le roy Artus e repayra in so pays, la onde el fu recholly molt nobelmant day so *chivalier*. <sup>2</sup>E dapuo' lo partiment de le Bon *Chivalier* sens Paor, le bon *chivalier* che Lach se fa clamé vox repayré in so pays a-lle Ixole Nore. <sup>3</sup>E le roy Artus le fa aparellé una molto bella navesella *per* paxier a-lle Ysolle Nore, e quant la fu aparillé, le Bon *Chivalier* pré conçé da le roy Artus e da *misire* Guron e mena in so compagnie *misire* Galvan e *misire* Bleobaris. <sup>4</sup>Ora dise che tant aut le naveselle *per* mar con bon temp e biaus che li marinier ariva a le Ysolle Nere, la onde le *chivalier* fo molt ben recevù chome lor nobel seignor. <sup>5</sup>E sacés che Lach, le bon *chivalier*, aveva un fiol in quel temp, ché stoyt molt biaus damixel e avoyt nome *misire* Er[e]ch da-lle Ysole Nore. <sup>6</sup>E sacés che dapuo' fu compagno de la Tabla Reonda e fé mant bella chavallarie al temp de monseignor Lansalot e monseignor Tristan, comant la soa ystoria le testimonie. <sup>7</sup>Quant *misire* Lach fu arivé in so pays, adés mande le damisel *per* Galleoth le Brun che fu fil de *misire* Febur le For, <sup>[79<sup>rb</sup>]</sup> che le roy Melliadus ocis. <sup>8</sup>E çont le damisel a-lle Ysolle Nore, fo fayt gran piant e lament *per* la mort de so pere. Mo ora lasa le *conte* a parler de le bon *chivalier* che Lach est apellé e retornes a le damisel *per* contier de luy la istoria veraxie. Amen.

#### 4. *Les illustrations*

D'un point de vue historico-artistique, la réapparition des reproductions du manuscrit *X* – soit 30 pages, dont 22 sont accompagnées de dessins – constitue un événement important pour la réflexion critique autour du panorama pictural lombard de la seconde moitié du xiv<sup>e</sup> siècle et, en particulier, autour de la position en son sein du célèbre manuscrit 5243 du *Guiron le courtois*<sup>105</sup>.

Les quelques études – déjà mentionnées par Lino Leonardi, à propos de l'existence de *X* et de son programme décoratif – se rejoignent toutes dans l'affirmation d'une proximité typologique et stylistique étroite entre les deux manuscrits, tant sur le plan de la décoration secondaire que sur celui des illustrations. Ces dernières en particulier sont considérées comme si proches qu'elles permettent de penser que les deux codex sont le produit d'un unique atelier d'artistes : celui dirigé précisément par le Maître dit du *Guiron*<sup>106</sup>.

---

**Leçons refusées :** 12.3 una molto bella] ī m. b.

105. Voir, aussi pour la bibliographie, *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, éd. par Milvia Bollati, Milano, 2004, p. 516-517; *Manuscrits enluminés (Lombardie-Ligurie)*, *op. cit.*, p. 60-65.

106. R. Lathuillère, *op. cit.*, p. 89; K. Sutton, *A Lombard Manuscript*, *op. cit.*, p. 401; A. Lauby, « *Guiron le Courtois* », art. cit., p. 98 et A. Lauby, *Un manuscrit arthurien*, *op. cit.*, p. 212-216; *Manuscrits enluminés (Lombardie-Ligurie)*, *op. cit.*, p. 65.



Leur fonction d'apparat illustratif d'un texte arthurien (et dans notre cas spécifique, guironien), implique que les dessins de *X* sont analogues aux miniatures de 5243 en terme de contenu – les représentations des duels et des cavaliers réunis à la cour sont par exemple superposables. Par conséquent, ces illustrations se prêtent à de multiples comparaisons, qui ne rendent pas seulement compte ponctuellement du rapport de continuité et de rupture dans le rendu de leurs principaux éléments – par exemple les personnages, les architectures, le paysage – mais permettent aussi de vérifier de quelle manière l'enlumineur se mesure à des questions fondamentales, comme le lien entre les images et le texte ou leurs rapports avec le contexte courtois dans lequel baigne la commande.

La possibilité de mener une analyse détaillée des reproductions réapparues récemment et de mettre en lumière les points de contact et les différences essentielles qui caractérisent le rapport entre *X* et 5243 permettra, en dernière analyse, de mieux encadrer la présence, jusqu'ici isolée, de 5243 dans le panorama figuratif lombard et de définir avec une plus grande précision les relations entre l'art lombard de la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, avec son centre milanais, et ses zones limitrophes, en particulier la zone vénitienne.

La mise en page du manuscrit *X* prévoit pour chaque feuillet une disposition du texte sur deux colonnes, dans lesquelles de grandes initiales décorées de feuilles et des lettrines avec une décoration filigranée scandent respectivement la succession des chapitres et des paragraphes. Le programme illustratif se compose de dessins à la plume ; 79 au total selon la fiche publiée par Lathuillère. Ceux-ci, selon toute probabilité, ne sont pas peints (et il est difficile de dire s'il était prévu qu'ils le soient) et se situent principalement, mais pas exclusivement, dans la marge inférieure de la page.

Avant de s'occuper des illustrations, qui représentent de toute évidence l'apport décoratif majeur de *X*, il sera utile d'examiner brièvement les éléments qui constituent la décoration secondaire du manuscrit et de les mettre en relation avec celle du 5243. Comme cela a été démontré, surtout par François Avril à propos justement de ce dernier manuscrit, l'analyse des initiales décorées de feuilles et des lettrines filigranées – dont l'exécution relève très probablement des activités typiques d'un atelier – peut fournir des éléments utiles à la localisation de l'atelier responsable et à la datation de ce manuscrit qu'il a produit<sup>107</sup>. Toutefois, en considérant aussi le fait que les éléments décoratifs dont il est question sont communs

---

107. François Avril, « *Mediolani illuminatus*. Pétrarque et l'enluminure milanaise », dans *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza: per gli 80 anni di Gian Alberto Dell'Acqua*, éd. par Maria Teresa Balboni Brizza, Milano, 1990, p. 7-16.

à de nombreux codex, il émerge de la confrontation entre les deux témoins guironiens une ressemblance stylistique et typologique plutôt générale.

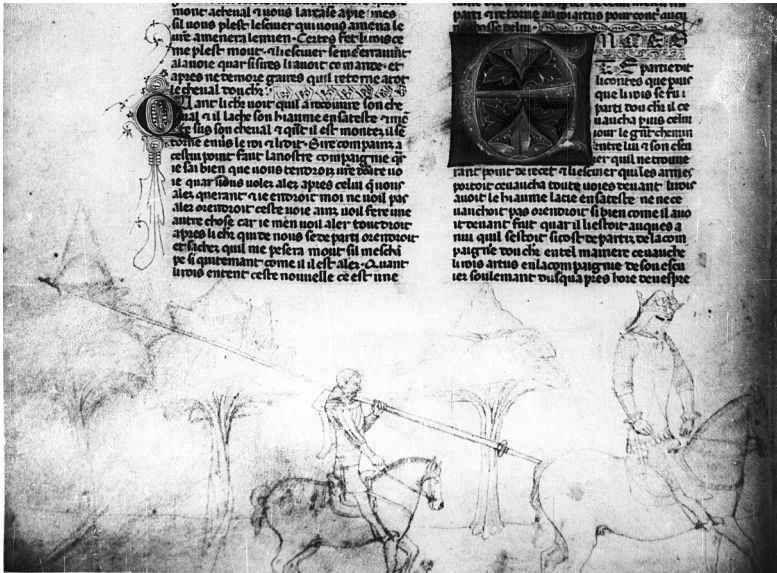


Image 4 : Collection privée (ex. Alexandrine de Rothschild), ms. X, *Guiron le Courtois*, f. 7v.

Les reproductions en notre possession permettent d'observer seulement une des huit initiales décorées de feuilles présentes dans le manuscrit. Il s'agit d'un E (f. 7v) [cf. image 4] enchâssé dans un cadre de forme carrée dont le fond, à la différence de celui des initiales de 5243, ne semble pas être doré mais simplement pigmenté, selon une pratique que l'on retrouve par exemple dans les initiales du célèbre *Lancelot* fr. 343 de la BnF<sup>108</sup>. En revanche, la présence de rehauts filiformes blancs qui ornent le corps de la lettre est un élément commun aux trois codex; il s'agit là aussi d'un système diffusé dans les manuscrits du xiv<sup>e</sup> siècle copiés entre l'Émilie, la Vénétie et la Lombardie. Les lettrines du manuscrit X présentent une décoration filigranée dont l'exécution s'interrompt au feuillet 76r, peut-être en correspondance avec l'intervention dans le texte du second copiste. En examinant les 32 lettrines dont la décoration filigranée a été exécutée, on observe l'usage d'une

108. Pour la décoration de ce codex, cf. Michel Pastoureau et Marie-Thérèse Gousset, *Lancelot du Lac et la quête du Graal*, Arcueil, 2002.

gamme limitée de motifs décoratifs dont l'extension verticale est réduite (cf. image 5). Ce répertoire prévoit presque exclusivement le déroulement en rinceaux des filaments supérieurs des lettrines, tandis qu'une extension zigzagulée en « dent de scie » marque l'exécution des filaments inférieurs.

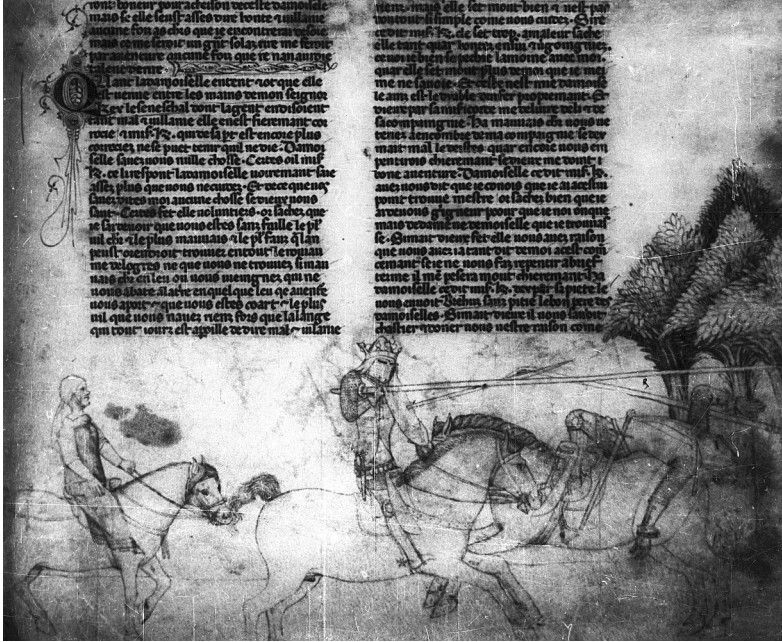


Image 5 : Collection privée (ex. Alexandrine de Rothschild), ms. X, *Guiron le Courtois*, f. 14r.

La confrontation de l'ornementation filigranée du codex X avec celle du 5243 fait émerger un net décalage entre les deux manuscrits. Bien qu'ils appartiennent à la même typologie que ceux de X, les motifs décoratifs du 5243 puisent dans un répertoire plus ample et se révèlent indubitablement supérieurs dans le degré d'élaboration et dans la finesse d'exécution (cf. image 6). Cette donnée est particulièrement intéressante si l'on considère que pour 5243 l'analyse de ces éléments a permis, sur la base de la proximité entre ces derniers et ceux d'un exemplaire de *Illiade* ayant appartenu à Pétrarque et enluminé sûrement à Milan (BnF, lat. 7880), de rattacher leur exécution à l'orbite milanaise<sup>109</sup>. L'aspect général du lien stylistique entre

109. F. Avril, « *Mediolani illuminatus* », art. cit. L'observation est reprise et approfondie dans Vera Segre, « *Il Tacuinum Sanitatis* di Verde Visconti e la miniatura

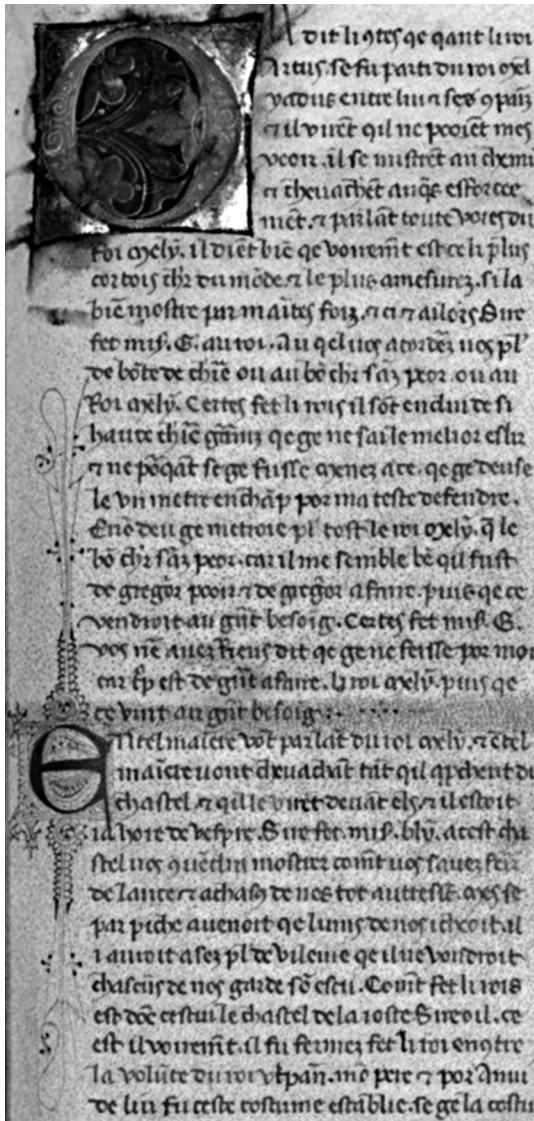


Image 6: Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.f. 5243,  
*Guiron le Courtois*, f. 43r.

ces éléments et ceux de *X* ne permet cependant pas d'attribuer avec certitude l'exécution des décorations de ce dernier à la même sphère géographique<sup>110</sup>. Les décorations secondaires des deux manuscrits sont donc typologiquement proches mais elles ne sont ni identiques, ni directement similaires.

En revanche, les affinités stylistiques et compositionnelles entre les illustrations de *X* et celles du 5243 sont très fortes. Les études relatives à ce dernier soulignent la qualité d'exécution très élevée des miniatures, uniques dans le panorama artistique lombard de la seconde moitié du xiv<sup>e</sup> siècle. Toutefois, au cours des dernières décennies, d'autres témoignages figuratifs ont été rapprochés de la culture picturale du Maître du Guiron ou directement référés à son activité et à celle de son atelier.

Publiant, en 1954, les dessins qui ornent un exemplaire de l'œuvre de Valère Maxime conservé à Bologne et daté de 1377 (Biblioteca Universitaria, ms. 2463, *Facta dictaque memoranda Romanorum libri*), Ilaria Toesca en attribue l'exécution à notre Maître<sup>111</sup>. De manière analogue, en 1992, Andrea De Marchi lui attribue un fragment de miniature représentant l'Arrestation du Christ et conservé à la Wallace Collection de Londres<sup>112</sup>.

Les deux propositions ont été et restent encore aujourd'hui objets de débats: en dépit de l'indéniable proximité stylistique du *Valère Maxime* et du fragment londonien avec le 5243, il n'y a pas de consensus sur la possibilité qu'il s'agisse effectivement de l'œuvre du même artiste<sup>113</sup>. Et du reste, s'il est évident que le soin du

milanese di fine Trecento », dans *Arte Cristiana*, t. 88 (2000), p. 375-390, à la p. 376, et *Manuscrits enluminés (Lombardie-Ligurie)*, *op. cit.*, p. 64.

110. Lauby, même en constatant que les initiales filigranées de *X* sont beaucoup plus simples que celles du 5243, les considère comme « sans aucun doute l'œuvre d'un artiste milanais » (A. Lauby, *Un manuscrit arthurien*, *op. cit.*, p. 15).

111. I. Toesca, *art. cit.*

112. Andrea De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano, 1992, p. 19 (fig. 9) et 22.

113. Alors que la négation de la paternité des illustrations du *Valère Maxime* au Maître du Guiron est acceptée de manière générale, tous les chercheurs, à l'exception de Lara Avezza, « Studi di miniatura lombarda di secondo Trecento (I) », dans *Arte Cristiana*, t. 86 (1998), p. 185-196, aux p. 191-192 n. 2, semblent accepter la proposition de voir sa main dans la miniature londonienne. Voir Kay Sutton, « Milanese Luxury Books: the Patronage of Bernabò Visconti », dans *Apollo*, t. 134 (1991), p. 322-326, à la p. 326 n. 11; *Dix siècles d'enluminure italienne (vr<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles)*. Catalogue d'exposition (Paris, Galerie Mazarine, 8 mars – 30 mai 1984), Paris, 1984, p. 94-95; Liliana Castelfranchi Vegas, « Il percorso della miniatura lombarda nell'ultimo quarto del Trecento », dans *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano, 1993, p. 297-321, à la p. 301; A. Lauby, « *Guiron le Courtois* », *art. cit.*, p. 101 n. 14 et 16, et A. Lauby, *Un manuscrit arthurien*, *op. cit.*, p. 216-219.

détail du *Valère Maxime* est moins grand et le rendu d'ensemble essentiellement inférieur au 5243, le fragment londonien – au-delà d'une indubitable habileté du miniaturiste – présente certains détails qui témoignent d'une manière stylistique différente de celle du Maître du Guiron. Les visages des personnages, en particulier, présentent une exécution moins raffinée que ceux du 5243.

Enfin, dans le cadre de la discussion critique sur les origines du Maître – articulée principalement autour de trois pôles géographiques et culturels : Lombardie, Vénétie, France – les frontispices des deux codex du *De Viris illustribus* de Pétrarque, retenus comme étant une œuvre d'Altichiero da Zevio commanditée par François I<sup>er</sup> de Carrare et actuellement conservés à Paris (BnF, lat. 6069 F et surtout lat. 6069 I), ont été fréquemment évoqués<sup>114</sup>. Les principaux points de contact entre ces dessins et les illustrations du 5243 sont constitués par une attention analogue pour le rendu naturaliste des animaux et de la végétation et par un emploi de la technique de la grisaille, maîtrisée dans les deux cas avec une grande dextérité<sup>115</sup>.

Les dessins de *X* – confrontés au nombre restreint d'œuvres citées ci-dessus, qui ont été rapprochées de la manière du Maître du Guiron – se distinguent par la présence abondante d'éléments qui trouvent des correspondances ponctuelles dans les illustrations du 5243 ; en ce sens, l'illustration de *X* constitue la confrontation compositionnelle et stylistique la plus proche des miniatures du 5243.

Les affinités entre les deux codex se situent à plusieurs niveaux. Un premier aspect concerne les choix compositionnels. Le schéma du combat à la lance représenté dans *X* (f. 14r), par exemple, apparaît dans certains duels du 5243. Aux f. 43r et 48v, on retrouve les mêmes solutions formelles et compositionnelles : le cavalier vainqueur est au premier plan, alors que son adversaire est représenté tombant à la renverse – selon un *topos* commun dans la miniature des romans chevaleresques – au moment où la lance se casse, avec le genou gauche plié et le bras droit levé en l'air. D'autres personnages apparaissent aussi dans une position et une gestualité identiques : la figure du valet agenouillé devant Arthur dans *X* (f. 75v) (*cf.* image 7) revient dans le 5243 (f. 52r) comme

114. À ce propos, *cf.* la publication la plus récente : *Manuscripts enluminés d'origine italienne*, 3 : *xiv<sup>e</sup> siècle*, II : *Emilie-Vénétie*, par François Avril et Marie-Thérèse Gousset, Paris, 2013, p. 126-127.

115. L. Castelfranchi Vegas, art. cit., p. 300 ; V. Segre, art. cit., p. 376-377 ; Marco Rossi, « Giusto a Milano e altre presenze non lombarde nella formazione di Giovannino de' Grassi », dans *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, éd. par Serena Romano et Damien Cerutti, Roma, 2012, p. 307-334. à la p. 315.

cela a déjà été noté par Lauby<sup>116</sup> ; mais la représentation du roi dans ce même feuillet apparaît aussi comme superposable à celle de Blioberis au f. 4r du 5243 (cf. image 8).

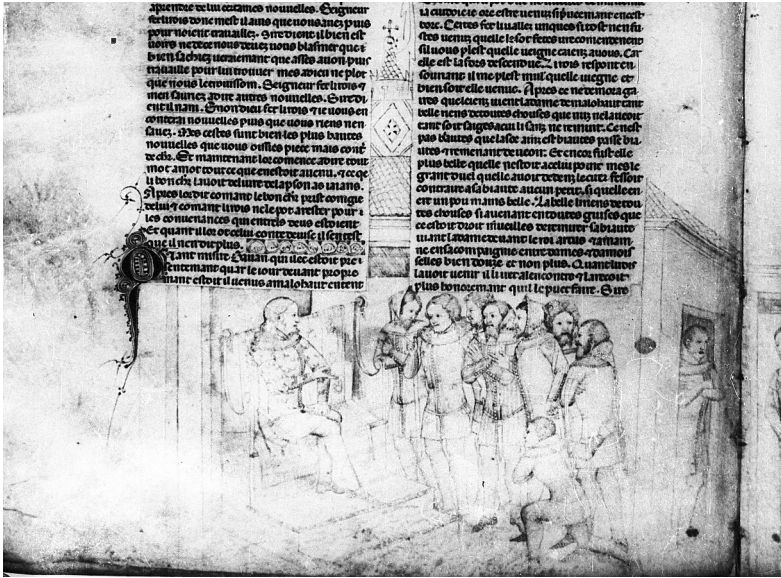


Image 7 : Collection privée (ex. Alexandrine de Rothschild), ms. X, *Guiron le Courtois*, f. 75v.

Plus généralement, les personnages dans les deux cycles sont construits sur l'emploi d'une même silhouette allongée, étroite à la taille et élargie au niveau des épaules. Malgré cela, on ne trouve pas dans *X* le même intérêt pour la justesse des proportions et le rendu volumétrique qui caractérise en revanche les personnages des illustrations du 5243. Certaines figures, par exemple celle d'Arthur à cheval au f. 7v, présentent une claire disproportion entre les jambes, trop courtes, et le buste, excessivement allongé (cf. image 4). Ce phénomène est accompagné en général par une moindre attention dans le rendu des détails et des finitions.

Les visages, au contraire, non seulement semblent appartenir à la même typologie, mais révèlent aussi la même technique d'exécution et le même soin dans le rendu des incarnats. En matière d'habillement aussi, il n'y a pas de grandes différences entre les deux cycles illustratifs. Les armures, les heaumes et les boucliers des cavaliers – qui présentent un trou à la hauteur de la bordure

116. A. Lauby, *Un manuscrit arthurien*, op. cit., p. 215.

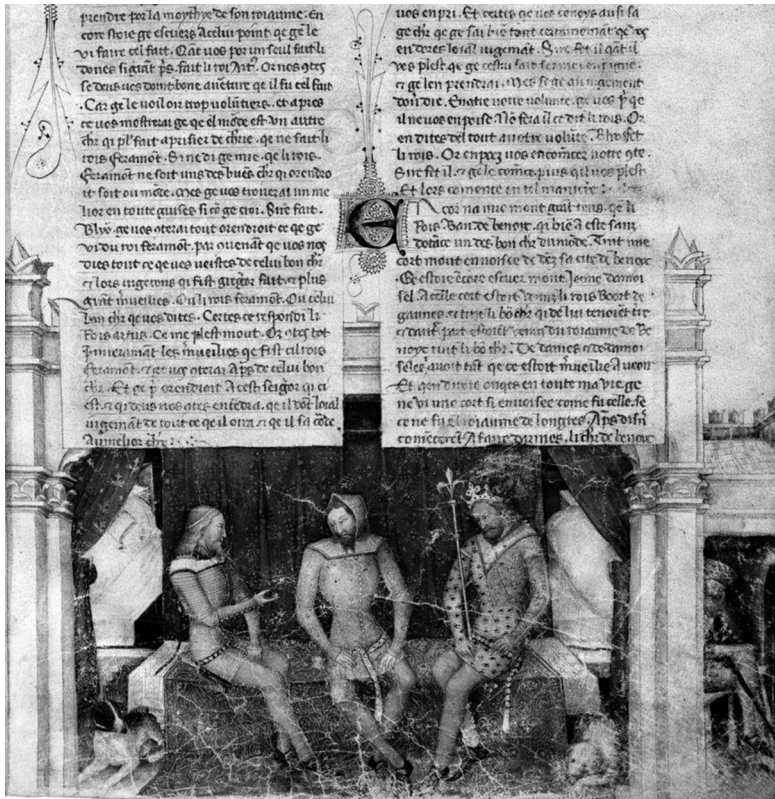


Image 8 : Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.f. 5243,  
*Guiron le Courtois*, f. 4r.

supérieure – sont identiques. L'apparat vestimentaire des dames, dont les robes – caractérisées par un décolleté carré – sont souvent enrichies par une longue file centrale de boutons, est aussi commun aux deux manuscrits (cf. image 2). Des boutonnières analogues sont également visibles dans les vêtements masculins, lesquels sont cependant différents dans les deux codex : dans le 5243, les décolletés ont en effet fréquemment une coupe carrée ou en V que l'on ne retrouve pas dans les images de *X* en notre possession (cf. image 8). Les habits masculins avec le col en V se retrouvent dans le plus tardif *Lancelot* BnF, fr. 343, où cependant les décolletés féminins présentent une coupe arrondie, alors que les cols carrés – utilisés tant pour les vêtements masculins que féminins – apparaissent dans les illustrations qui ornent le *Valère Maxime*, publié par I. Toesca.



La forme des vêtements portés par les protagonistes des illustrations de *X* ne réapparaît dans aucun manuscrit plus tardif contenant des illustrations à caractère courtois, pour lesquelles on suppose généralement une influence de la mode en vigueur. Avec beaucoup de précautions, on peut donc présumer que cette donnée indique une légère antériorité d'exécution de ces illustrations par rapport à celles du 5243.

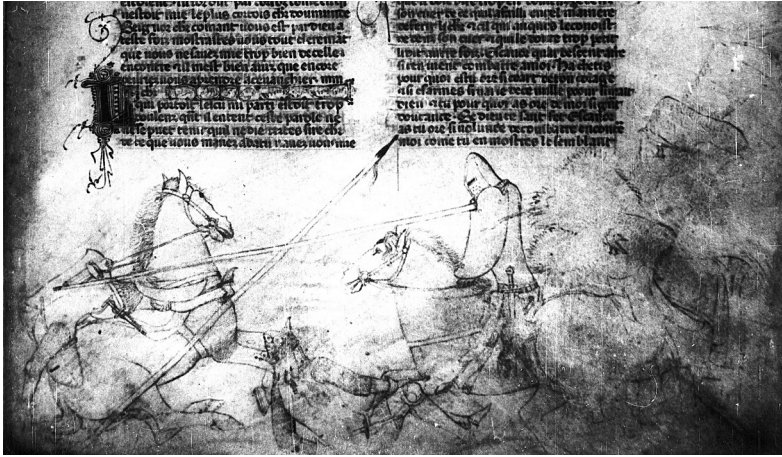


Image 9: Collection privée (ex. Alexandrine de Rothschild), ms. *X*, *Guiron le Courtois*, f. 7r.

Tout en présentant des affinités stylistiques et formelles considérables, les illustrations des deux manuscrits se distinguent par d'autres aspects fondamentaux liés au rapport avec la narration. De telles discordances n'invalident pas l'hypothèse d'une attribution des deux séries à des moments distincts de la carrière d'un même miniaturiste ; au contraire ces différences pourraient être considérées comme le signe d'une succession de préoccupations et de recherches distinctes qui scandent les temps de son œuvre.

Il s'agit en particulier de la présence dans *X* d'un intérêt marqué pour le rendu du mouvement et de la dramatisation de l'action, qui investit la totalité des illustrations du codex et est à l'origine de choix compositionnels que l'on ne retrouve pas dans le 5243. Cet élément est particulièrement évident dans certaines scènes de duel. À la différence, par exemple, des combats à la lance représentés dans le 5243, celui de *X* (f. 7r) présente des variations dans le but de conférer à la scène une charge dynamique plus intense (*cf.* image 9). La figure d'Arthur à terre sur le dos, le cheval représenté dans l'acte

de s'écrouler sur les pattes arrière et la cambrure peu naturelle qui caractérise le corps de son cavalier insufflent à l'illustration de *X* un puissant effet de mouvement.

Dans de nombreuses scènes les mêmes solutions formelles sont modifiées dans le but de répondre à des exigences renouvelées. Ainsi, par exemple, le cavalier désarçonné représenté dans *X* (f. 10r) en train de tomber verticalement se retrouve dans le 5243 (f. 33r), où cependant on renonce à l'audace de la représentation frontale du personnage, avec comme conséquence une plus grande monumentalité conférée à l'image (cf. images 10 et 11). De la même manière, en comparant l'affrontement à l'épée entre Fébus et Arthur dans *X* (f. 12r) (cf. image 12), aux multiples représentations du même sujet dans le 5243, on peut remarquer que dans ces dernières on choisit ponctuellement de représenter, non le moment central du duel, mais sa phase finale. Ce choix, malgré le fait qu'il aboutisse à une composition formellement plus statique par rapport à celle observable dans *X*, se révèle cependant plus efficace du point de vue de la valeur narrative confiée à la représentation par images.



Image 10: Collection privée (ex. Alexandrine de Rothschild), ms. *X*, *Guiron le Courtois*, f. 10r.

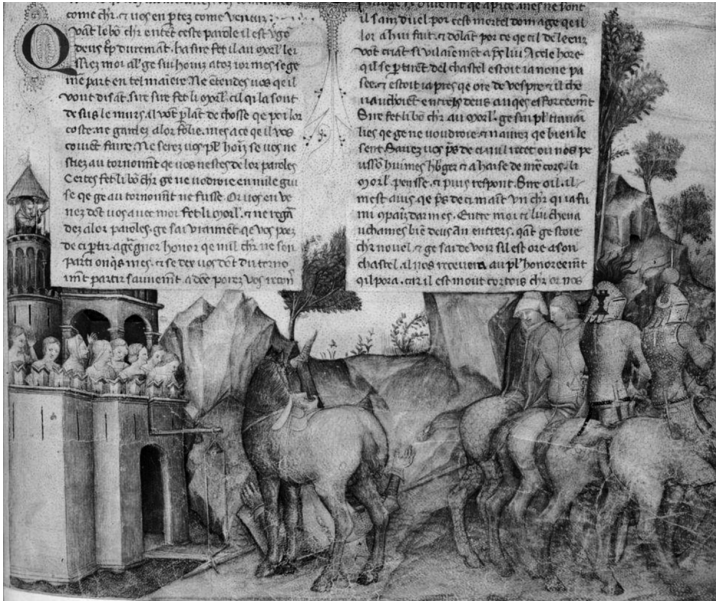


Image 11 : Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.f. 5243, *Guiron le Courtois*, f. 33r.

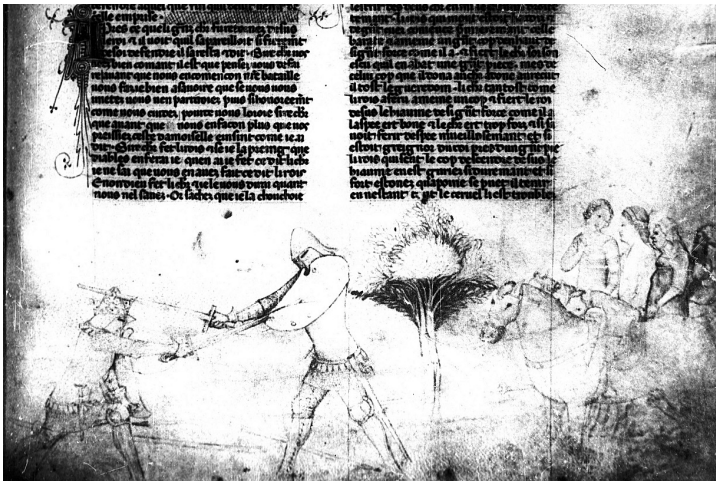


Image 12 : Collection privée (ex. Alexandrine de Rothschild), ms. X, *Guiron le Courtois*, f. 12r.

Les modifications de ces schémas compositionnels semblent être provoquées par une divergence d'intérêts sous-jacents aux deux programmes illustratifs. Si, dans *X*, la volonté de souligner le dynamisme et la dramatisation de l'action représentée est évidente, dans le 5243 l'artiste cherche surtout des effets de monumentalité et, plus généralement, une correspondance plus précise entre la narration figurée et la narration textuelle.

Cette hypothèse trouve confirmation dans les analyses des décors architectoniques et des éléments paysagers. Les divergences qui caractérisent leur exécution dans les deux cycles illustratifs peuvent en effet être expliquées par une conception différente de leur fonction au sein de la composition.

Dans le 5243, les décors architectoniques sont extrêmement présents et toujours construits avec soin et rigueur géométrique, comme on peut le déduire des lignes de construction encore visibles dans les édifices représentés dans certains feuillets<sup>117</sup>.

Dans *X*, les architectures sont supérieures en termes de grandeur, de degré d'élaboration et de perspective. Dominées par un but volumétrique plus précis et par une plus forte recherche de la verticalité, les constructions de *X* sont plus attentives au rendu du détail : au f. 8r par exemple, des détails tels que les moulures ou les lucarnes du toit sont minutieusement représentés (cf. image 13).

Les différences qui existent entre les éléments architecturaux de *X* et ceux représentés dans le 5243 ne se limitent pas au seul rendu formel des édifices, mais touchent aussi à leur fonction dans le cadre de l'organisation de la structure scénique des illustrations. Dans le 5243, leur présence en bas de page est subordonnée, sans exception, aux exigences narratives qui président à la composition des miniatures : dans certains cas, on a recours aux éléments architectoniques pour distinguer et articuler des moments chronologiques distincts mais compris dans une unique illustration ; ailleurs, les édifices tiennent lieu d'arrière-fond architectural dont la présence dans la scène tend à mettre en relief les actions des protagonistes (cf. image 14). Dans les compositions de *X*, la valeur narrative confiée aux architectures est atténuée : les constructions sont plus autonomes à l'intérieur de la représentation et moins essentiellement liées au développement de l'action ; leur absence n'aurait pas de répercussions significatives sur l'équilibre d'ensemble des épisodes représentés et n'en compromettrait pas la lisibilité. Les architectures restent cependant fonctionnelles dans la composition. Cet aspect est

---

117. Elles sont particulièrement visibles aux f. 8r et 18r. Leur présence à l'intérieur des illustrations a déjà été relevée par M. Rossi, art. cit., p. 316.

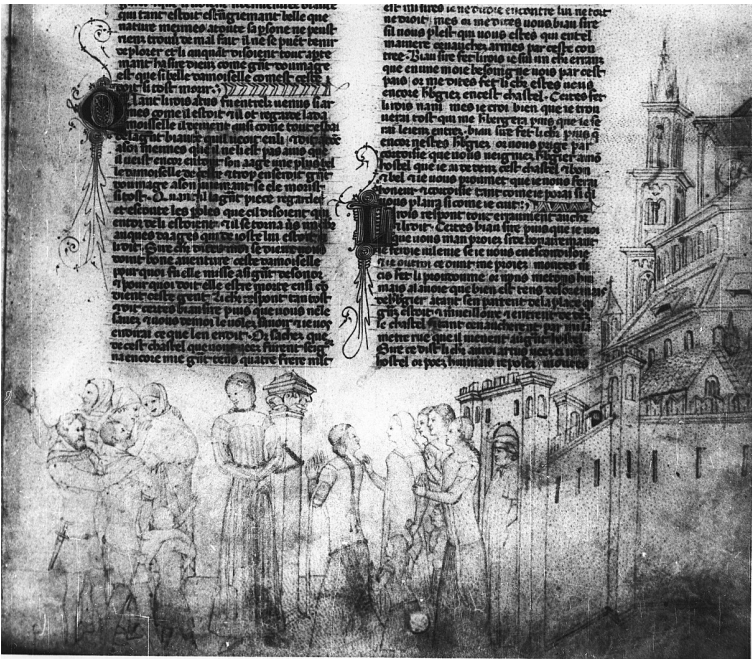


Image 13 : Collection privée (ex. Alexandrine de Rothschild),  
ms. X, *Guiron le Courtois*, f. 8r.

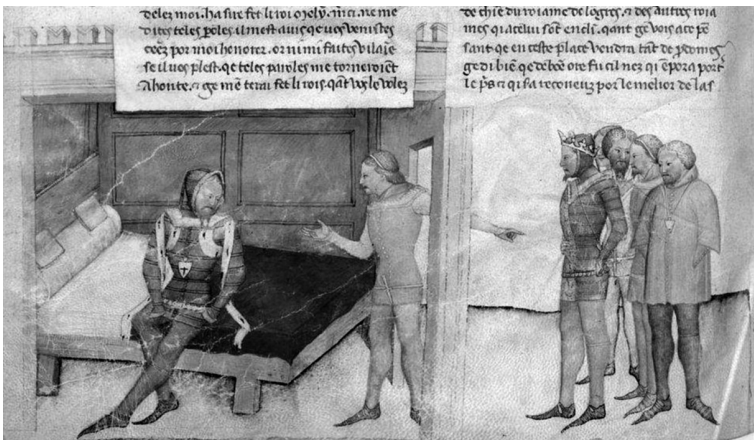


Image 14 : Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.f. 5243,  
*Guiron le Courtois*, f. 52v.



Image 15 : Collection privée (ex. Alexandrine de Rothschild), ms. X, *Guiron le Courtois*, f. 75r.

particulièrement évident aux f. 75v et 76r (*cf.* images 7 et 2) dont les bas de page respectifs sont composés d'une unique grande illustration dont la continuité compositionnelle est garantie principalement par la présence du portique qui, en se développant de manière ininterrompue d'une page à l'autre, non seulement assure l'unification de la superficie picturale mais en même temps – grâce au profil légèrement incurvé – confère un convaincant effet de profondeur à la représentation.

Les observations formulées à propos des structures architectoniques peuvent s'appliquer *in toto* aussi aux éléments paysagers du manuscrit *X*. Dans ce cas, en plus de l'absence de cette logique de compartimentation spatiale qui, de la même manière que pour les décors architectoniques, en caractérise la présence dans le 5243, leur disposition à l'intérieur de la scène est ordonnée par la volonté de suggérer une extension et une continuité du paysage qui enjambe les limites de la page. Cette donnée transparait avec une évidence particulière au f. 75r (*cf.* image 15), où la monumentalité et l'élan vertical, visibles dans la représentation du coteau rocheux surmonté par un château, sont accentués par le fait que ces éléments se situent sur un plan de profondeur peu en retrait par rapport à celui dans lequel se développe l'action. Le choix apparaît résolument à l'opposé de la propension, dominante dans le 5243, à représenter les reliefs montagneux et les châteaux en petit format, afin de suggérer la distance par rapport au premier plan de la scène, et avec par conséquent un rendu perspectif du paysage. Dans *X*, on ne veut pas tant éluder les limites imposées par la bi-dimensionnalité de la superficie, que celles imposées par le format de la page. Le jeu illusionniste a donc des valeurs différentes dans les deux codex : si dans le 5243 les possibilités inhérentes au bas de page sont utilisées pour représenter une « boîte perspective », dans *X* la volonté de suggérer une extension de la représentation dépassant les limites de la superficie picturale à disposition prévaut<sup>118</sup>. Dans *X* apparaît donc un mode différent de compréhension du rapport entre représentation du paysage et superficie picturale, qui se répercute aussi dans le choix de représenter une illustration sur deux pages contiguës. Cette pratique – dont il n'y a pas de trace dans le 5243, où les illustrations sont rigoureusement délimitées par les marges d'une seule page et dont le contenu correspond ponctuellement à ce qui est narré dans le texte au-dessus – n'est pas inconnue dans le cadre de

---

118. Sur l'illusionnisme perspectif dans le 5243, *cf.* Alessandro Conti, « Testo e immagine nell'età di Giotto », dans *Civiltà comunale: libro, scrittura, documento*. Actes du colloque de Gênes, 8-11 nov. 1988, Genova, 1989, p. 434-461, aux p. 436-437.

la tradition illustrative des romans arthuriens en Italie<sup>119</sup>. Toutefois, dans *X*, on y a largement recours, dans le but, vraisemblablement, de dilater l'espace pictural et de garantir un plus grand souffle aux représentations.

En conclusion, après avoir confirmé l'identité de main pour les deux cycles d'illustrations et vérifié que les arguments sur lesquels se base la localisation milanaise du 5243 ne sont pas applicables à *X*<sup>120</sup>, il est nécessaire de se demander de quelle manière la récupération de ces reproductions influence le débat critique autour de la figure du Maître du Guiron. La discussion porte essentiellement sur deux questions étroitement liées entre elles : les sources et les modèles du langage figuratif et les principales étapes du parcours de l'artiste. Il s'agit dans ce cas spécifique de mettre en lumière les éléments qui, constituant une base solide pour la localisation vénitienne de *X*, non seulement confirment l'existence souvent évoquée d'une composante vénitienne dans le langage de ce miniaturiste, mais témoignent aussi du caractère central de Padoue comme point de référence figuratif et culturel<sup>121</sup>.

Sur le plan des illustrations, cette hypothèse est confirmée par l'exécution des décors architectoniques qui constituent le noyau principal des différences entre les deux manuscrits et trouvent des comparaisons respectives dans des textes figuratifs d'ambiances géographiques différentes. Les constructions représentées dans le 5243 se rapprochent en effet de représentations architectoniques incluses dans certains cycles de fresques et manuscrits enluminés d'origine

119. On la trouve par exemple dans le *Tristan* BnF, fr. 755, et dans le *Roman de Meliadus*, British Library, Add. 12228.

120. Il s'agit, outre la décoration filigranée déjà évoquée, de la présence des initiales de Bernabò dans le manuscrit et de l'influence de certaines de ces formules iconographiques sur d'autres codex sûrement lombards. Pour cela, cf. Kay Sutton, « Codici di lusso a Milano : gli esordi », dans *Il millennio ambrosiano*. III : *La nuova città dal Comune alla Signoria*, éd. par Carlo Bertelli, Milano, 1989, p. 110-139, et K. Sutton, « Milanese Luxury Books », art. cit.

121. Pour la présence d'un substrat vénitien dans l'art du Maître du Guiron, voir Mario Salmi, « La pittura e la miniatura gotica in Lombardia », dans *Storia di Milano*. V : *La signoria dei Visconti (1310-1392)*, éd. par Giulio Treccani degli Alfieri, Milano, 1955, p. 815-873, aux p. 873-874 ; Edoardo Arslan, « Riflessioni sulla pittura gotica "internazionale" in Lombardia nel tardo Trecento », dans *Arte Lombarda*, t. 8/2 (1963), p. 48-58, aux p. 52-58 ; Luisa Cogliati Arano et Maria Luisa Gengaro, *Miniature lombarde. Codici miniati dall'VIII al XIV secolo*, Milan, 1970, p. 416-417 ; Carlo Volpe, « Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito" », dans *Storia dell'arte italiana*. 5 : *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, 1983, p. 232-304, aux p. 303-304 ; L. Castelfranchi Vegas, art. cit., p. 299-302 ; V. Segre, art. cit., p. 375-377 ; Daniele Benati, « Jacopo Avanzi e Altichiero a Padova », dans *Il secolo di Giotto nel Veneto*, éd. par Giovanna Valenzano et Federica Toniolo, Venezia, 2007, p. 385-416 ; M. Rossi, art. cit., p. 314-316.





Image 16 : Lentate sul Seveso, Santo Stefano, paroi sud.

lombarde. Les édifices qui figurent dans la décoration picturale de l'oratoire de S. Stefano à Lentate sul Seveso, datée de 1369, offrent en particulier des points de contact avec le 5243, non seulement pour la typologie mais aussi pour la fonction à l'intérieur de la scène (cf. image 16)<sup>122</sup>. Dans ces fresques, on retrouve en effet le recours aux architectures pour contourner les limites imposées par la superficie picturale et conférer à la scène un effet de profondeur spatiale.

122. Pour ces fresques, cf. la publication la plus récente : Valeria Pracchi, *L'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro*, Milano, 2010.

Le résultat est moins raffiné que les résultats obtenus dans le 5243 mais la création de « boîtes perspectives » à des fins d'illusionnisme spatial est commune aux deux cycles. Le fait que des typologies architectoniques et des procédés analogues à ceux décrits ci-dessus se retrouveront dans le plus tardif *Lancelot* BnF, fr. 343, vient confirmer l'impression que les architectures des trois programmes décoratifs font référence à une matrice lombarde commune.

Les édifices représentés dans le manuscrit *X* sont étrangers à ce type d'expérimentation perspective et s'en distancient aussi par l'élaboration et la monumentalité. Les éléments qui caractérisent ces constructions peuvent en revanche être mis en relation avec la culture figurative vénitienne. En particulier, ils rappellent par typologie, quand bien même ils s'en détachent par l'attention aux détails et l'ampleur verticale, les architectures de Guariento dans la chapelle de la Reggia carrarese de Padoue, datables de la fin de la sixième décennie du siècle (cf. image 17)<sup>123</sup>. Les ressemblances touchent aussi la fonction des architectures dans l'économie de la composition. En effet, comme dans *X*, dans ces fresques aussi les constructions sont conçues dans le but de contourner les césures entre les scènes et de garantir ainsi une continuité compositionnelle et narrative.



Image 17: Guariento, *Scènes de l'Ancien Testament*, Padoue, Reggia Carrarese, chapelle.

Le rapprochement est certainement trop général pour défaire le nœud critique qui concerne la formation du Maître du Guiron – d'autant plus que, comme cela est évident dans le cas du 5243, il

123. Pour ces fresques, cf. au moins *Guariento e la Padova carrarese*. Catalogue d'exposition (Padoue, 16 avr. - 31 juil. 2011), éd. par Davide Banzato, Francesca Flores D'Arcais, Anna Maria Spiazzi, Venezia, 2011.

est aussi probable, pour l'organisation des illustrations de *X*, que l'exécution des personnages et celle du décor architectural et paysager constituent des phases différentes de la division du travail dans le cadre de l'atelier et ne soient pas attribuables à une unique main. Toutefois, cela vient conforter l'hypothèse d'une première phase d'activité vénitienne du Maître du Guiron, à situer entre les années 1350 et 1360, antérieure donc à la décoration du 5243. Cette reconstruction est aussi avalisée par les particularités linguistiques de *X* : elle est en effet cohérente avec la patine linguistique franco-vénitienne, mise en lumière par Claudio Lagomarsini, qui caractérise le texte à partir du f. 76r.

En dernière analyse, les illustrations de *X* confirment la possibilité de lire l'œuvre du Maître du Guiron comme le témoignage et le produit d'un réseau d'échanges touffu et complexe entre la Vénétie et la Lombardie, mais en modifiant en même temps les rapports d'équilibre. Il sera peut-être nécessaire d'estomper l'importance de Vérone pour la formation du langage figuratif de ce miniaturiste et de considérer avec une attention plus grande ce que pouvait offrir l'ambiance artistique padouane entre les années 1350 et 1360. L'élément padouan qui transparaît dans *X* renforce et complique la question des rapports entre l'atelier du Maître du Guiron et la figure d'Altichiero, qui vraisemblablement se forme justement dans ces années<sup>124</sup>. À ce propos, il est significatif que les fresques de Guariento à la Reggia carrarese aient été indiquées comme une référence incontournable pour comprendre les extraordinaires inventions spatiales et architectoniques de la peinture d'Altichiero<sup>125</sup>.

L'identification d'éléments communs à la base de la culture picturale des deux artistes apparaît donc fondamentale afin d'évaluer leurs parcours respectifs, qui pourront par conséquent se comprendre comme de véritables « événements figuratifs interférents<sup>126</sup> ».

Ilaria MOLTENI  
Université de Lausanne

---

124. Pour la formation d'Altichiero, voir la publication la plus récente (également pour la bibliographie), Fausta Piccoli, *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Sommacampagna, 2010, p. 53-60.

125. Francesca Flores D'Arcais, « Altichiero "spazioso" : osservazioni sull'affresco votivo della Cappella Cavalli in Sant'Anastasia a Verona », dans *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, éd. par Cristina Acidini Luchinat *et al.*, Firenze, 1997, p. 63-66, aux p. 63-64, et F. Flores D'Arcais, *Altichiero e Avanzo. La cappella di San Giacomo*, Milano, 2001, p. 19; F. Piccoli, *op. cit.*, p. 53-59.

126. M. Rossi, art. cit., p. 315.