

Le roman en prose de *Lancelot du Lac* est écrit, en France, vers 1220 par un auteur resté anonyme. Nous connaissons plus d'une soixantaine de manuscrits¹ de ce texte racontant les aventures de Lancelot, considéré comme le meilleur chevalier du monde arthurien et un modèle d'amant courtois. Cependant, loin d'être parfait, le héros s'avère avoir des failles. Lancelot est victime à trois reprises de violentes crises de folie faisant l'objet de nombreuses représentations dans les enluminures².

Les recherches effectuées sur la folie au Moyen Âge portent principalement sur son traitement dans la littérature, sur la médecine, sur l'histoire des mentalités avec des essais d'analyse psychologique des héros de romans³. En histoire de l'art, l'essentiel des travaux sur l'iconographie du fou⁴ concerne les images des manuscrits sacrés car la majorité des représentations de fous se trouve dans les psautiers, en référence au Psaume 52 de l'Ancien Testament où le fou est un insensé niant l'existence de Dieu. Il ressort des études sur la représentation médiévale du fou que les images varient entre le simple d'esprit, le fou drôle – bouffon du roi, jongleur ou musicien⁵ –, et le fou dangereux, le pécheur se détournant de Dieu.

¹ Alison Stones recense soixante-neuf manuscrits du *Lancelot du Lac*, complets ou fragmentaires, illustrés ou non, dans l'inventaire des manuscrits du cycle du *Lancelot-Graal* effectué dans le cadre du Lancelot-Grail project. Consulter l'adresse <http://www.lancelot-project.pitt.edu/lancelot-project.html>

² Cet article se fonde sur les travaux que nous menons dans le cadre d'une thèse de doctorat d'histoire de l'art sur *La représentation des figures féminines dans les images enluminées du roman de Lancelot du Lac (XIII^e-XV^e siècle)* préparée sous la direction du Pr. Christian Heck à l'Université de Lille 3, CNRS, UMR 8529 - IRHiS - Institut de Recherches Historiques du Septentrion, F-59000, Lille, France.

³ Huguette Legros, *La folie dans la littérature médiévale*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2013 ; Florence Marie (dir.), *Le fou, cet autre, mon frère. Littérature, civilisation et linguistique*, Paris, L'Harmattan, coll. Rives, Cahiers de l'Arc Atlantique, n°7, 2012 ; Sylvia Huot, *Madness in Medieval French Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2003 ; Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge, XI^e-XIII^e siècles : étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF, 1992 ; Evelyne Pewzner, *L'homme coupable : la folie et la faute en Occident*, Toulouse, Privat, 1992 ; Muriel Laharie, *La folie au Moyen Âge : XI^e-XIII^e siècles*, Paris, le Léopard d'or, 1991 ; Philippe Ménard, « Les fous dans la société médiévale : le témoignage de la littérature au XII^e et au XIII^e siècle », *Romania*, t. 98, 1977, p. 433-459.

⁴ Marianne Gilly-Argoud, « Les fous en image à la fin du Moyen Âge. Iconographie de la folie dans la peinture murale alpine (XIV^e-XV^e siècle) », *Babel, littératures plurielles*, n°25, 2012, p. 11-37 ; Muriel Laharie, « Images de la folie au Moyen Âge (XII^e-XV^e siècle) », Florence Marie (dir.), *Le fou, cet autre, mon frère, op. cit.*, p. 19-34 ; Angelika Gross, « "La folie" : Wahnsinn und Narrheit im spätmittelalter lichen Text und Bild », Heildelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1990 ; Philippe Ménard, « Les emblèmes de la folie dans la littérature et dans les arts (XII^e-XIII^e siècle) », *Farai chansoneta novele : essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge : hommage à Jean-Charles Payen*, Caen, 1989, p. 253-265.

⁵ Martine Clouzot, *Musique, folie et nature au Moyen Âge : les figurations du fou musicien dans les manuscrits enluminés (XIII^e-XV^e siècle)*, Berne, P. Lang, 2014 ; « Le fou du roi et son iconographie (XIII^e-XV^e siècle) », Jacques Toussaint (dir.), *Pulsion(s). Images de la folie au Moyen Âge et à la Renaissance*, musée provincial des Arts

Le fou est en marge de la société et souvent marginal dans les manuscrits où il se déploie dans les encadrements de feuillets⁶.

Le thème ici traité est cependant différent car Lancelot souffre d'une « folie d'amour »⁷. Il n'est pas fou par nature mais le devient à cause de l'éloignement de l'être aimé. La passion amoureuse éprouvée par Lancelot pour la reine Guenièvre le prive du sens de la mesure, une qualité pourtant essentielle dans l'idéal courtois. Le chevalier séparé de sa bien-aimée est en proie à une grande souffrance morale. Fou de douleur, il connaît une crise identitaire lui faisant perdre sa personnalité et les traits qui le caractérisent. Le lecteur assiste à un effritement du personnage. Cette folie est un *topos* des romans de chevalerie, Tristan et Yvain en sont d'ailleurs également atteints dans d'autres textes médiévaux⁸.

L'objet de notre propos est de comprendre comment s'opère, dans les images des manuscrits, la transition du personnage - c'est-à-dire d'une personne fictive faisant l'objet d'une construction textuelle pour servir la narration du récit - à la figure de Lancelot fou. Le terme « figure », polysémique, désigne en art, dans son sens premier, la représentation - aussi appelée « figuration » - de l'apparence, de la forme visible d'un être humain ou d'un animal⁹. Mais la figure est aussi le résultat d'une projection de la connaissance et de l'imaginaire - du lecteur dans notre cas - sur l'être représenté, d'une appropriation affective et symbolique, qui lui confère de la signification¹⁰. Ainsi, dans les images des manuscrits, la figure de Lancelot fou ne se substitue pas au personnage mais en constitue une interprétation par les lecteurs. Elle fonctionne comme un écran de projection pour ces derniers qui s'emparent du personnage sur lequel sont superposés des formes et du sens venant de références qui lui sont extérieures. Les enlumineurs utilisent en effet des types¹¹ de l'art médiéval pour créer une figure de Lancelot

Anciens du Namurois, Trésor d'Oignies, 2013, p. 39-72 ; « Le fou, l'homme sauvage et le prince à la cour de Bourgogne aux XIV^e et XV^e siècles », Christian Freigang, Jean-Claude Schmitt (éd. sc.), *La culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen-Âge*, Berlin, Akademie-Verlag, 2005, p. 229-250.

⁶ Jean Wirth, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Droz, 2008.

⁷ Claire Kappler (éd. sc.), *Les fous d'amour Au Moyen Âge : Orient-Occident*, Actes du colloque tenu en Sorbonne les 29, 30 et 31 mars 2001, Paris, l'Harmattan, 2008.

⁸ Voir Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion* (c. 1178-1181) et le roman de *Tristan* en prose (c. 1230-1250). Daniel Poirion (éd. sc.), Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 408, 1994 ; Marie-Luce Chênerie, Philippe Ménard, (éd. sc.), *Le roman de Tristan en prose*, 5 t., Paris, Honoré Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 1997-2007.

⁹ La figure, venant du latin *figura* signifiant « structure », « chose façonnée », est « une représentation peinte ou sculptée d'un personnage ou d'un animal, formant le sujet d'une œuvre ou participant à un ensemble. Le mot désigne un personnage représenté en entier, s'il est représenté jusqu'à la taille il est dit "demi-figure" ». Jean-Pierre Néraudeau, *Dictionnaire d'Histoire de l'art*, Paris, Quadrige/PUF, 1985, p. 219-220.

¹⁰ Voir la définition de la figure dans Bertrand Gervais, Audrey Lemieux, *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du lisible et du visible*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2012.

¹¹ Le type se différencie de la figure car il possède un ensemble de traits récurrents, fixes, correspondant à un modèle générique, représentatif, relevant d'une tradition iconographique ou littéraire. Voir la définition de « type » dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/PUF, 2002, p.

fou résultant d'un processus d'assimilation de modèles iconographiques divers. Néanmoins, la représentation de la figure de Lancelot fou n'est pas statique, répétitive comme celle des types qui l'inspirent, mais dynamique, variant selon les manuscrits ou au sein d'un même manuscrit, suivant la signification que l'on souhaite lui donner, la perception qu'en ont les lecteurs et l'interprétation faite du personnage romanesque dans les images. Le personnage dépasse le contexte textuel pour lequel il a été inventé et se mue en figure qui l'enrichit et éclaire la compréhension des épisodes représentés.

Dans une première partie, nous expliquerons dans quelles circonstances Lancelot est amené à perdre la raison et comment le passage à l'état de folie se manifeste dans le roman¹². Puis, nous verrons que les images des manuscrits sont loin d'être toujours fidèles au texte. Les enlumineurs créent une figure dont l'aspect et les attributs sont ceux du type du fou tel qu'il est peint dans les bibles et les psautiers. La représentation de Lancelot fait aussi écho à d'autres types iconographiques issus de la culture et de l'imaginaire commun du Moyen Âge. Les images témoignent de l'élaboration par les enlumineurs d'une figure dépassant le personnage tel que celui-ci est décrit dans le roman.

Dans une deuxième partie, nous traiterons, en premier lieu, des images où les enlumineurs écartent le type du fou pour préserver celui du chevalier et de l'homme de cour : au lieu de représenter un être en proie à la démence, ils continuent à peindre un chevalier figé dans un idéal. L'idée de personnage est une nouvelle fois dépassée puisqu'à celle-ci se superpose la représentation immuable, inaltérable, de chevalier courtois. En second lieu et pour conclure, nous étudierons le cas particulier du manuscrit fr. 111 de la Bibliothèque Nationale de France contenant quatre représentations de la folie de Lancelot. Ce dernier est, selon les épisodes, peint de manière conforme à son statut et à l'identité initiale du personnage, ou se pare des caractéristiques physiques et comportementales du fou. Nous chercherons donc à comprendre les causes de cette oscillation entre les types du chevalier et du fou dans la représentation de la folie de Lancelot.

Quelle que soit la solution de figuration choisie, le personnage fidèle au protagoniste du récit est, dans les exemples étudiés, abandonné au profit d'une figure iconographique autonome vis-à-vis du texte, négative ou positive, témoignant d'une appropriation du héros par

783-784. Pour la différence entre figure et type, consulter Ernst Jünger, *Type, nom, figure*, Paris, C. Bourgeois, 1996.

¹² Les extraits du roman cités sont tirés de l'édition du *Lancelot-Graal* parue chez Gallimard dans la collection de la Pléiade. Daniel Poirion, Philippe Walter (dir.), *Le livre du Graal*, 3 t., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 476, 498 et 554, 2001-2009.

les lecteurs. Ce processus d'appropriation est caractéristique de la création de la figure, jamais objective ou neutre¹³.

LANCELOT ET LA FIGURE DU FOU

La mutation du héros dans le Lancelot en prose : de l'identité à l'altérité

Les crises de folie se manifestent dans trois genres de situation où le chevalier se retrouve éloigné de la cour et de la reine Guenièvre dont il est épris. La première cause de folie est l'emprisonnement chez la fée Morgane ou l'enchanteresse Camille. Ne supportant pas la captivité qui le sépare de Guenièvre et l'empêche de partir à l'aventure, Lancelot perd la raison. Les songes et les manipulations de Morgane rendent également fou Lancelot. En effet le chevalier, abusé par les philtres magiques de la fée qui le retient captif, rêve que la reine lui est infidèle et qu'il combat son rival. Morgane profite du sommeil de Lancelot pour l'emmener dans une lande où elle l'abandonne, une épée à la main. À son réveil, Lancelot se pense rejeté par Guenièvre et croit avoir réellement combattu l'amant de la souveraine, ce qui manque de le faire sombrer dans la folie. Il devient ensuite réellement fou lorsque la fée, en échange de sa libération, lui fait promettre de ne pas rentrer à la cour du roi Arthur et le force à commencer une vie d'errance. À la fin du roman, Lancelot est puni par la reine qui le chasse du château de Camelot après l'avoir surpris au lit avec la demoiselle Élizabel. La colère de la femme aimée et l'obligation de quitter la cour rendent fou Lancelot qui ne supporte pas d'avoir déçu la reine et, peut-être, perdu définitivement son amour.

Nous pouvons identifier dans chacune de ces situations des points récurrents qui caractérisent le processus de basculement de la raison à la déraison et renvoient au type du fou. Une des premières manifestations de la folie est le renoncement à l'assouvissement de ses besoins vitaux. Lancelot cesse de manger, de boire et même parfois de dormir lorsqu'il devient fou. La souffrance psychologique intense, associée à un désir de mort, est également un élément fondamental de l'entrée dans un état de folie. Cette souffrance se traduit par un comportement violent du fou envers lui-même et les autres. Mais la perte d'identité – liée à celle de la mémoire (le fou oublie sa vie passée) – est l'expression la plus spectaculaire de la folie qui conduit fatalement à l'aliénation. Lancelot est confronté à une perte de statut social,

¹³ Bertrand Gervais, *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire*, T.1, Montréal, Le Quatarnier, coll. « Erres essais », 2007, p. 87.

puisqu'incapable d'accomplir son devoir de chevalier, et à un changement radical de comportement. Il est hors de lui-même et devient un être sans identité qui n'est plus reconnu par les autres : « [...] nul homme qui l'aurait naguère connu ne l'aurait à présent regardé et identifié comme Lancelot »¹⁴. De surcroît, Lancelot est identifié comme un fou et traité comme tel, il devient une figure de l'altérité : « Lorsqu'il entra dans la cité [de Corbénic], les enfants reconnurent en lui un fou, ils lui jetaient de la fange, des ordures mais lui les frappait et les précipitait dans la boue »¹⁵. Les auteurs insistent sur la dégradation des relations de Lancelot avec les autres, ou l'absence de rapports avec autrui, car l'identité du fou « ne peut être approchée qu'à travers celle de ses voisins »¹⁶. Lancelot, qui perd la raison suite à son emprisonnement à la Roche aux Saxons, n'est d'ailleurs pas désigné par son nom mais par le qualificatif « le fou » à trois reprises¹⁷. La dépersonnalisation de Lancelot, qui n'a momentanément plus de nom, indique que la folie est la nouvelle identité du jeune homme. En ouvrant la voie aux projections de l'imaginaire du lecteur sur le chevalier, elle amorce la transformation du personnage, devenu une forme aux contours flous, en figure.

Peu de renseignements sont d'ailleurs donnés au lecteur sur l'apparence du fou. Seul le dernier épisode de folie de Lancelot nous apporte des précisions sur la transformation physique du chevalier. Celui-ci est décrit comme se lacérant le visage avec les ongles jusqu'à être ensanglanté et s'arrachant les cheveux (ce qui évoque la représentation du fou, souvent chauve, dans l'iconographie). Lancelot est également amaigri, vêtu d'une chemise et de braies, et sa peau est noircie par le soleil à cause de la vie en extérieur¹⁸. Le changement physique fait partie intégrante de la nouvelle identité de Lancelot qui retrouve sa beauté en guérissant de sa folie.

Le fait que les auteurs du roman ne détaillent pas davantage les traits physiques de Lancelot fou a certainement conduit les enlumineurs à combler ce manque en cherchant dans d'autres sources les modèles de leurs représentations. Les attributs du fou ou les mises en scène de la folie que nous observons dans les images ne sont pas nécessairement liés à la description contenue dans le texte, qui n'est pas respectée à la lettre. Les enlumineurs reprennent des éléments du récit, les modifient, les accentuent ou en intègrent d'autres, non signalés dans le texte. Les raisons de ces apports au texte initial dans les images sont à la fois

¹⁴ « [...] il n'estoit nul home qui devant l'eüst veü qui jamais le ravisast pour Lancelot ». Trad. Daniel Poirion, Philippe Walter (dir.), *Le livre du Graal, op. cit.*, t. 3, p. 779, §685.

¹⁵ « Et quant il entra el chastel si le tinrent li enfant a fol et li getoient boe et ordure et il les batoit et ruoit en la boe ». Trad., *Ibid.*, t. 3, p. 787, §693.

¹⁶ Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge, XI^e-XIII^e siècles, op. cit.*, p. 59.

¹⁷ Philippe Walter (dir.), *Le livre du Graal, op. cit.*, t. 2, p. 894, §884.

¹⁸ *Ibid.*, t. 3, p. 778-788, §685-694.

formelles, afin de se conformer à une certaine idée et conception du fou, et signifiantes pour donner un sens supplémentaire au récit.

Les modèles de représentation de la folie de Lancelot

La folie de Lancelot est assimilée à la notion de péché à cause des sentiments du chevalier pour la reine Guenièvre. La conduite immorale de Lancelot l'exclut peu à peu de la société arthurienne où la loyauté envers le souverain et un tempérament mesuré sont des qualités essentielles. Elle lui interdit également l'accès aux mystères du saint Graal. Les modèles et les références iconographiques, constituant des types qui influencent la représentation de la figure de Lancelot fou sont, de fait, liés à cette notion de péché. Ces types vivent dans l'ignorance de Dieu – comme l'homme sauvage –, en nient l'existence – tel le fou du Psaume 52 – ou agissent de façon contraire à la volonté divine – à l'instar d'Adam fuyant la colère de Dieu suite au péché originel. Quels sont les emprunts à l'iconographie de l'homme sauvage, du fou des *Psautiers* et de la Chute d'Adam dans les images de la folie de Lancelot ?

La représentation de Lancelot fou présente des affinités avec celle de l'homme sauvage, un être de l'imaginaire médiéval qui est l'antithèse du chevalier courtois¹⁹. L'homme sauvage, barbu et à la pilosité corporelle abondante, généralement armé d'une massue ou d'un gourdin, est dominé par ses pulsions et ses instincts. Il vit dans la nature, ne porte pas de vêtements, et se montre souvent brutal. Sa sauvagerie l'oppose à l'homme civilisé et cultivé. L'homme sauvage représente une sorte d'intermédiaire entre l'animal et l'être humain. Or, derrière le type de l'homme sauvage se dessine au Moyen Âge l'image de tous les marginaux en général, celle du fou en particulier. L'ensauvagement est lié à la perte de raison. En devenant fou, l'homme révèle sa part d'animalité. Jean-Marie Fritz considère d'ailleurs le fou comme un « avatar de

¹⁹ Au sujet de l'homme sauvage, consulter Florent Pouvreau, *Du poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage en Occident à la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, CTHS, 2014 ; Patrick Del Duca, « L'homme sauvage dans la littérature médiévale », Jean Schillinger, Philippe Alexandre (dir.), *Le barbare : images phobiques et réflexions sur l'altérité dans la culture européenne*, Berne, Berlin, Bruxelles, P. Lang, coll. « Convergences », 45, 2008, p. 67-82 ; Martine Clouzot, « Le fou, l'homme sauvage et le prince à la Bourgogne aux XIV^e et XV^e siècles », Christian Freigang, Jean-Claude Schmitt (éds.), *La culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen-Âge*, op. cit., 2008, p. 229-250 ; Anne Berthelot, « Merlin, ou l'homme sauvage chez les chevaliers », Centre universitaire d'études et de recherches médiévales, *Le nu et le vêtu au Moyen Âge, XII^e-XIII^e siècles*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, CUERMA, 2001 ; Timothy Husband, *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism*, New-York, Metropolitan Museum of Art, 1980 ; Richard Bernheimer, *Wild men in the Middle Ages. A study in Art, Sentiment and Demonology*, Cambridge, Harvard University Press, 1952. Signalons aussi le projet en cours pour l'année 2016 sur le thème « Homme sauvage, qui es-tu ? Éthique et esthétique d'une figure à la frontière des mondes » organisé conjointement par les universités de Rennes et Toulouse.

l'homme sauvage »²⁰ dont le principal désir est de se cacher aux yeux des autres. Le milieu sylvestre est un refuge pour les parias de toutes sortes.

Le type de l'homme sauvage n'est pas à proprement parler le modèle de la représentation de Lancelot fou, qui n'en reprend pas tous les traits, notamment en ce qui concerne le corps entièrement velu. Toutefois, nous pouvons observer plusieurs similarités – d'apparence, de lieu et de comportement – entre les deux représentations qui témoignent d'un parallèle évident entre l'homme sauvage et le chevalier fou²¹.

La superposition des traits typiques de l'homme sauvage aux traits de Lancelot cause d'abord une transformation physique du héros. Une enluminure du manuscrit fr. 111 montre Lancelot quittant précipitamment le château de la fée Morgane (fig. 1). Lancelot, l'air hagard, sort du domaine féerique. Il marche pieds nus, est vêtu d'une chemise et coiffé d'un bonnet. Une barbe naissante est visible alors que Lancelot est habituellement figuré imberbe pour signifier sa jeunesse. Lancelot ne prend plus soin de son apparence comme le font les hommes de cour. Dans une autre enluminure du même manuscrit, l'aspect sauvage de Lancelot est encore plus prononcé : le jeune homme sort de la forêt et fait irruption dans le pavillon du chevalier Bliant (fig. 2). Conformément au texte, il est visiblement amaigri par son séjour dans les bois. Lancelot est presque entièrement nu, simplement vêtu de braies, et porte une barbe abondante, détails qui, en revanche, ne sont pas précisés par les auteurs du roman²². Notons aussi que Lancelot a des cheveux, alors que le récit indique qu'il se les est arrachés en devenant fou. L'image renforce l'allure ensauvagée de Lancelot afin de créer un contraste saisissant avec le luxe du pavillon et des habits du nain de Bliant qui renvoient à la civilisation quittée par le fou.

D'autres images – comme celle du manuscrit fr. 114 où Lancelot, errant dans la forêt, est retrouvé par la Dame du lac qui décide de le soigner – montrent un homme à la peau sombre, basanée, pour indiquer que le fou a passé beaucoup de temps exposé au soleil dans la nature

²⁰ Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge, XI^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 7.

²¹ À noter que nous trouvons des représentations d'hommes sauvages dans les marges inférieures des manuscrits du *Lancelot* de la fin du XV^e siècle (Paris, BnF, fr. 111, folios 1, 159 et 236 ; fr. 112(3), folio 1 ; fr. 113, folio 1 et fr. 116, folio 607). Les hommes sauvages sont figurés aux côtés d'autres créatures énigmatiques, comme les sirènes, et encadrent les armes du possesseur du manuscrit. Dans l'*Armorial de la Table ronde* (Paris, BnF, fr. 1437, folio 52), les armes de Lancelot sont soutenues par des hommes sauvages qui sont fréquemment représentés sur les armoiries des membres de la noblesse au Moyen Âge. La force de l'homme sauvage serait assimilée à celle du chevalier. Sa présence sur les armoiries permet d'exprimer la puissance de la noblesse qui exerce sa domination sur le monde sauvage.

²² Une chevelure et une barbe hirsutes reflètent les troubles intérieurs, mentaux, du fou et le fait qu'il est un être perturbateur introduisant du désordre dans la société. Philippe Ménard souligne que les auteurs des romans arthuriens ne précisent pas que les chevaliers, lorsqu'ils sont fous, deviennent hirsutes car cela va de soi. Dans les images, cette caractéristique du fou n'est pas oubliée. Voir Philippe Ménard, « Les emblèmes de la folie dans la littérature et dans les arts (XII^e-XIII^e siècle) », *Farai chansoneta novele : essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge : hommage à Jean-Charles Payen*, op. cit., p. 255.

(fig. 3). Là encore, le contraste avec l'autre – ici la fée à la peau très pâle – accentue l'aspect sauvage de Lancelot.



Fig. 1 et 2, *Lancelot du Lac*, Poitiers, c. 1480 (Paris, BnF, fr. 111), f° 120 et 232v, Folie de Lancelot (© BnF).



Fig. 3, *Lancelot du Lac*, Ahun, c. 1470 (Paris, BnF, fr. 114), f° 352, Lancelot fou et la Dame du lac (© BnF).

L'image du manuscrit fr. 111 (fig. 1) nous conduit à établir un autre point commun entre l'homme sauvage et Lancelot fou : celui de la marginalité géographique. Lancelot fuit vers la forêt, espace de la sauvagerie par excellence. Il tourne symboliquement le dos à un château symbolisant sa vie mondaine passée. De plus, l'enlumineur a pris soin de représenter plusieurs personnages masculins à l'intérieur de la cour du château qui regardent ou désignent le fou pour accentuer la différence entre un espace courtois et civilisé, bien que merveilleux, et la nature vers laquelle se dirige Lancelot, qui retourne à un état primitif d'homme des bois. L'image reprend ainsi la dialectique courante au Moyen Âge entre culture et nature.

Enfin, la seconde image du manuscrit fr. 111 (fig. 2) a pour thème l'impulsivité et l'agressivité gratuite, c'est-à-dire un comportement attribué à l'homme sauvage. Lancelot s'empare de l'épée de Bliant pour frapper violemment un écu suspendu à un arbre²³. À l'inverse de l'exemple précédent, le chevalier ne fuit pas ce qui se réfère à son ancienne vie mais s'y confronte. En attaquant l'écu de Bliant et en détournant l'usage des armes, Lancelot combat un adversaire invisible dans une lutte qu'il mène sans doute en réalité contre lui-même. L'homme sauvage est souvent représenté tenant un bâton, symbole de sa force. Or, Lancelot agit de manière brutale à l'instar d'une bête et manipule l'épée comme un bâton ou une massue, et non comme une arme noble. Sylvia Huot souligne à ce sujet que Lancelot se souvient encore des formes et des gestes du combat chevaleresque, mais qu'il a perdu tout sens du contexte qui leur donne une signification²⁴. L'association de Lancelot à l'arme de l'homme sauvage est explicite dans le manuscrit S 526 de la bibliothèque universitaire de Bonn représentant la folie de Lancelot suite à son emprisonnement à la Roche aux Saxons²⁵. Lancelot, en chemise, utilise une massue – et non des pierres selon le texte – pour effrayer et attaquer la reine Guenièvre et la dame de Malehaut. La massue symbolise la violence destructrice et aveugle et la position des victimes du fou, des femmes sans défense allongées au sol, montre l'absurdité et l'injustice de ses actes.

²³ Ce thème est très apprécié dans l'iconographie des manuscrits : douze images illustrant la folie de Lancelot sur les trente-trois étudiées représentent cet épisode.

²⁴ « Lancelot [...] still remembers the forms and gestures of chivalric combat, but has lost all sense of the context that is meant to invest them with meaning ». Sylvia Huot, *Madness in Medieval French Literature*, op. cit., p. 52.

²⁵ *Lancelot du Lac*, copié à Amiens par Arnulfus de Cayeux, enluminé à Cambrai ou Théroüanne, 1286 (Bonn, Universitäts und Landesbibliothek, S 526), f°256v, Folie de Lancelot.



Fig. 4, *Bible historique de Guiard des Moulins*, Paris, déb. xv^es. (Paris, BnF, fr. 9(1)), f^o 293v, Fou, Psaume 52 (© BnF).

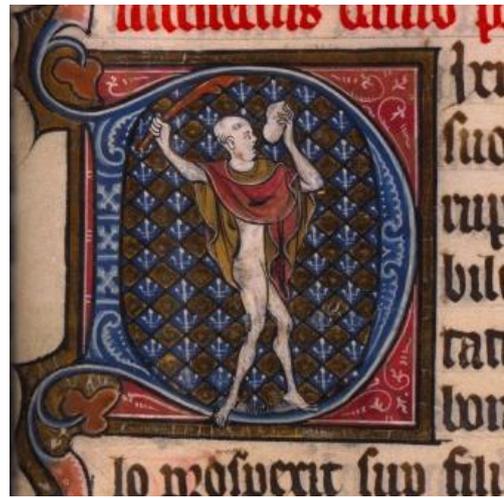


Fig. 5, *Bible*, Paris, xiv^es. (Paris, BnF, lat. 19(1)), f^o303, Fou, Psaume 52 (© BnF).

Les images de la démente de Lancelot sont aussi influencées par la représentation traditionnelle du fou inspirée par le Psaume 52 de l’Ancien Testament où le fou est un insensé vivant dans la négation de Dieu²⁶. Il est donc fréquent que sa représentation, dans une initiale D ou une miniature, ouvre le psaume, comme c’est le cas dans les manuscrits fr. 9(1) et lat. 19(1) contenant la Bible (fig. 4 et 5). Les attributs et caractéristiques communs au fou dans ces deux images sont le bâton²⁷ et l’objet sphérique – pierre, pain ou fromage selon les interprétations – qu’il porte d’une part, les vêtements déchirés ou soulevés pour dévoiler de façon impudique le corps nu d’autre part. Ces traits spécifiques apparaissent dans l’iconographie au xiii^e siècle avec la personnification de la folie²⁸. Les deux images divergent cependant : dans l’une (fig. 4), le fou, dont la barbe et les cheveux sont longs, erre dans la nature, se rapprochant ainsi de l’homme sauvage. Dans l’autre (fig. 5), le crâne du fou est presque totalement chauve et ses gestes sont exagérés, mal maîtrisés.

Plusieurs des caractéristiques attribuées au fou dans l’iconographie du Psaume 52 sont reprises dans les enluminures illustrant la folie de Lancelot. L’exemple le plus frappant est l’image du folio 404v du manuscrit de Bonn S 526. Lancelot est assis, recroquevillé et vêtu d’une chemise. L’expression de son visage est tourmentée. Surtout, nous remarquons qu’il

²⁶ François Garnier, « La conception de la folie d’après l’iconographie médiévale du psaume *Dixit insipiens* », *Études sur la sensibilité du Moyen Âge*, Actes du 102^e congrès national des sociétés savantes, Paris, Bibliothèque Nationale, 1979, p. 215-222.

²⁷ L’iconographie de la figure du fou présente un certain nombre de corrélations avec celle de l’homme sauvage puisque ces deux êtres participent d’une même conception de l’altérité et de la marginalité. Ainsi, de même que l’homme sauvage, le fou est généralement représenté tenant un épais bâton.

²⁸ Muriel Laharie, *La folie au Moyen Âge : XI^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 59.

s'agrippe fermement des deux mains à un bâton et que son crâne est dépourvu de cheveux. Il est donc représenté selon l'image traditionnelle du fou, sans qu'il y ait de relation avec le texte où il n'est pas question d'un gourdin et de la calvitie de Lancelot. Donner à Lancelot, dans les images, des attributs du fou qui ne sont pas mentionnés dans le texte permet de l'assimiler clairement à ce type, sans ambiguïté possible. De plus, Lancelot vient de pénétrer dans le verger du château de Corbénic où se trouve le Graal et se situe, dans l'image, entre le roi Pellès, gardien du saint vase, et sa fille Élizabel. La composition de la miniature rappelle que le fou, dans l'iconographie religieuse, est souvent représenté devant un personnage couronné, notamment David ou Salomon, qui lui oppose le miroir de la civilisation et de la sagesse²⁹.

Une image du manuscrit 255 de la bibliothèque municipale de Rennes – le premier du *Lancelot en prose* connu à être illustré³⁰ – représente la libération de Lancelot de la prison de l'enchanteresse Camille. Elle est également inspirée des traits typiques de la représentation du fou. Lancelot, vêtu de haillons déchirés, a les bras et les jambes nus. Le texte, contrairement à l'enluminure, n'insiste pas sur l'état des habits de Lancelot à sa sortie de prison. Le regard de Lancelot, dirigé droit devant lui, paraît vide. Les gestes du fou, incohérents et imprécis, traduisent son égarement psychologique.

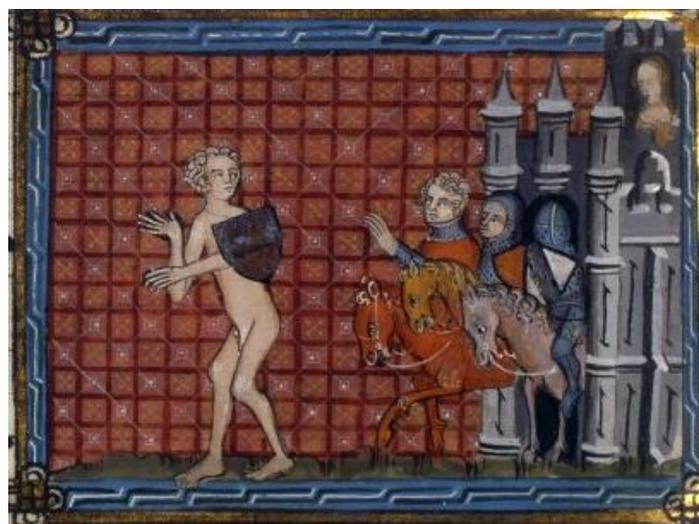


Fig. 6, *Lancelot du Lac*, Tournai ou Hainaut, 1344 (Paris, BnF, fr. 122), f° 211v, Folie de Lancelot (© BnF).

²⁹ Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge, XI^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 58.

³⁰ *Lancelot du Lac*, Champagne ?, c. 1220-1230 (Rennes, BM Champs Libres, ms. 255), f°262v, Folie de Lancelot. Voir Alison Stones, « The earliest illustrated prose Lancelot manuscript ? », *Reading Medieval Studies*, n°3, 1977, p. 3-44.

Le troisième modèle identifiable pour la représentation de la folie de Lancelot concerne un cas particulier : la miniature du folio 211v du manuscrit fr. 122 (fig. 6). Cette enluminure est un cas exceptionnel car Lancelot, fuyant la colère de la reine Guenièvre qui l'a banni de la cour, est représenté totalement nu. Comment expliquer ce choix iconographique singulier ? Le modèle de l'image est vraisemblablement l'expulsion d'Adam et Ève du Paradis³¹. En effet, les très nombreuses similitudes entre la miniature du manuscrit fr. 122 et l'iconographie de cet épisode de la Genèse ne peuvent pas être dues au hasard. Lancelot et Adam ont la même posture : le buste est penché vers l'avant et la tête tournée vers l'arrière afin d'apercevoir le lieu dont ils sont bannis, le jardin d'Éden pour Adam et le château de Camelot pour Lancelot. Camelot, lié à la femme aimée, représente pour Lancelot un paradis perdu. Dans les deux cas, un personnage sort de l'endroit désormais interdit aux bannis. Il s'agit soit d'un ange tenant une épée, soit des chevaliers Hector et Lionel. D'après la rubrique de la miniature, ces derniers tentent de rattraper Lancelot. Mais les similarités de la composition de l'image avec celle d'Adam expulsé du Paradis donnent plutôt l'impression qu'ils chassent Lancelot. Les ressemblances entre les images se justifient par les liens entre l'histoire de Lancelot et celle du premier homme dont les destins sont unis par la notion de péché. Lancelot a en effet en commun avec Adam le fait d'être déchu par sa faute (le péché de chair commis avec la reine Guenièvre) de sa perfection initiale ainsi que l'exil contraint du corps et de l'âme³². La Chute du premier homme serait mise en parallèle avec celle du héros autrefois exemplaire. L'idée de rédemption par la souffrance du corps traverse ces deux histoires. Nous observons cependant une différence essentielle entre l'image de la folie de Lancelot et celle de l'expulsion d'Adam du Paradis : Adam cache son intimité avec une feuille, ce qui n'est pas le cas de Lancelot. Le fou porte un écu, objet servant à se protéger et symbole de son ancien statut, mais qui ne lui est d'aucun secours pour combattre sa folie et ne cache rien de son corps exposé aux yeux de tous. Lancelot a perdu la raison au point de n'avoir ni honte ni conscience de sa nudité qu'il n'essaie pas de dissimuler et qui rappelle certainement l'origine charnelle de son péché. Le caractère humiliant de sa situation est accentué. Cette image fait naître un sentiment contradictoire à la fois de rejet envers Lancelot et de pitié pour cet homme dépossédé de tout, y compris de sa dignité, alors qu'il était le fleuron de la chevalerie arthurienne. L'importance des images de la folie de Lancelot dans les manuscrits étudiés serait liée à celle du péché dans la

³¹ Gary Anderson, Michael Edward Stone, Johannes Tromp (éds.), *Literature on Adam and Eve : collected essays*, Leiden, Boston, Mas ; Köln, Brill, 2000 ; *Le récit de la Création: miniatures de la Bibliothèque Vaticane*, Paris, Herscher, 1995 ; Hans Martin Van Erffa, *Ikonomie der Genesis*, 2 vol., Munich, Deutscher Kunstverlag, 1989-1995 ; Jean-Dominique Rey, Andrée Mazure, Jean-Marie Lacroix, *Adam et Ève*, Paris, éditions d'art Lucien Mazenod, 1967 ; Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris, Presses universitaires de France, 1956.

³² Evelyne Pewzner, *L'homme coupable : la folie et la faute en Occident*, op. cit., p. 190-193.

pensée chrétienne médiévale. Les représentations de la chute d'Adam ont dû servir de modèle, ou en tout cas d'inspiration, aux enlumineurs du manuscrit fr. 122 qui réinterprètent l'épisode de la folie de Lancelot grâce une analogie très forte avec une image religieuse familière qui en modifie le sens.

En résumé de cette première partie, nous constatons que le raisonnement analogique semble déterminer la représentation du chevalier fou élaborée à partir d'éléments issus de plusieurs types iconographiques bien définis. Les enlumineurs introduisent notamment dans les images des attributs du fou, tels que la massue, et jouent sur la récurrence de traits spécifiques, comme le crâne chauve, les vêtements en lambeaux et la nudité partielle du corps, qui ne sont pas toujours indiqués par les auteurs du roman et facilitent l'identification de Lancelot au fou. La représentation du héros, influencée par le type du fou, transforme le personnage romanesque clairement identifié de Lancelot - vidé de ses caractéristiques, de son intériorité - en figure, produit de l'imaginaire nourrit de multiples références sur lequel sont projetés les idées et le ressenti des lecteurs³³.

Ces images offrent une vision spectaculaire de la folie de Lancelot. Mais nous allons voir, dans une seconde partie, que d'autres images atténuent la démence du chevalier en ignorant les signes distinctifs de la folie pour conserver l'apparence d'origine de Lancelot.

LANCELOT ET LA FIGURE IMMUALE DU CHEVALIER COURTOIS

Dépasser le texte pour préserver l'image du héros

Les enlumineurs effectuent parfois des choix iconographiques visant à préserver, au-delà de la folie, les caractéristiques de Lancelot représenté selon les types figés et idéalisés du chevalier et de l'amant courtois. Ils se réfèrent pour cela à l'iconographie chevaleresque et courtoise dont ils reproduisent des scènes typiques (joute, amant agenouillé devant sa dame)³⁴. La représentation de Lancelot fou demeure conforme à l'identité originelle du héros.

³³ Le personnage devient une figure capable de susciter la fascination des lecteurs. Xavier Garnier, *L'éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles/Bern/Berlin, P Lang, 2001 (Nouvelle poésie comparatiste, 1).

³⁴ Katharina Glanz, *De arte honeste amandi : studien zur ikonographie der höfischen Liebe*, Frankfurt am Main, New-York, P. Lang, 2005 ; Pamela Porter, British Library (éd. sc.), *Courtly love in medieval manuscripts*, Londres, BL, 2003 ; Michael Camille, *L'art de l'amour au Moyen Âge : objets et sujets du désir*, Cologne, Könemann, 2000 ; Michel Cazenave, Daniel Poirion, Armand Strubel, Michel Zink, *L'art d'aimer au Moyen Âge*, Paris, Philippe Lebaud du Félin, 1997 ; Raymond Koechlin, *Les ivoires gothiques*, 3 vol., Paris, Picard, 1924.



Fig. 7, *Lancelot du Lac*, Tournai ou Hainaut, 1344 (Paris, BnF, fr. 122), f° 215, Lancelot au pavillon de Bliant (© BnF).

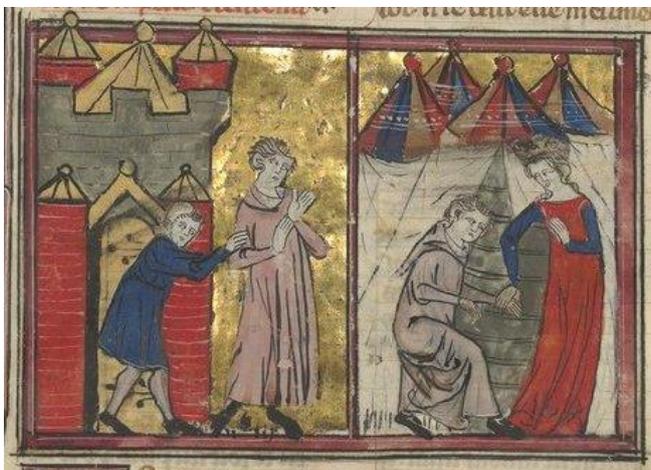


Fig. 8, *Lancelot du Lac*, Paris, c. 1320-1330 (Paris, BnF, Arsenal 3480), f° 164v, Lancelot libéré de la prison de Camille et retrouvant Guenièvre (© BnF).

L'enluminure du folio 215 du manuscrit fr. 122 est un remarquable exemple de décalage entre le texte et l'image (fig. 7). Elle illustre l'arrivée de Lancelot au pavillon de Bliant. Lancelot est censé avoir passé plusieurs mois à errer seul dans la forêt, rongé par sa folie. Pourtant, le parti-pris iconographique adopté par l'enlumineur se détache totalement du récit pour offrir une vision valorisante de Lancelot en tant que preux chevalier, malgré sa démente. La scène de l'attaque du pavillon de Bliant est traitée comme celle d'un tournoi. Lancelot porte l'équipement d'un chevalier, il n'est pas l'homme retourné à l'état sauvage décrit dans le roman. De plus, Bliant et son amie ne sont pas endormis à l'intérieur du pavillon. Ils sont assis sur un banc, ressemblant à une tribune, et regardent le chevalier qui touche avec une lance l'écu suspendu à un poteau pour le faire tomber. L'enlumineur transforme un épisode de folie furieuse en scène de divertissement de cour.

Citons en autre exemple une initiale historiée du manuscrit Rawl. QB6 de la Bodleian Library d'Oxford représentant Guenièvre qui, furieuse que Lancelot ait trahi sa confiance en couchant avec Élizabel, bannit son amant de la cour. L'image ne correspond en rien au texte : Lancelot, qui dormait aux côtés d'Élizabel, devrait être en chemise. Or, il est montré en compagnie d'un autre homme placé derrière lui, et non d'Élizabel, et porte une tenue de chevalier, avec une cotte de maille recouverte d'un surcot bleu, à l'instar du second homme, également un chevalier. Lancelot implore la reine de lui pardonner, en vain. L'image est typique de l'iconographie courtoise. Elle reflète les rapports de pouvoir unissant les amants dans une relation d'amour qui suit les règles de courtoisie³⁵ : la dame, couronnée, est une créature puissante dont la décision est souveraine. Le jeune amant chevalier est tributaire de l'humeur et du désir de la femme aimée. Il se tient face à la dame comme un vassal devant son seigneur.

De même, une miniature du manuscrit Arsenal 3481 donne à voir au lecteur l'image d'un couple d'amoureux selon les principes courtois (fig. 8). L'enluminure est divisée en deux registres verticaux : à gauche, le geôlier pousse Lancelot fou hors de la prison de l'enchanteresse Camille. À droite, Lancelot rejoint la reine Guenièvre qui le saisit par le poing avec autorité afin de le conduire dans son logement et de s'occuper de lui. La dignité du chevalier est conservée car celui-ci est vêtu d'une robe longue et non de haillons. Son attitude calme et élégante n'a rien à voir avec la folie destructrice représentée dans d'autres manuscrits pour le même épisode. Le chevalier s'agenouille respectueusement devant sa dame. L'enlumineur peint l'image d'un couple d'amants courtois se retrouvant plutôt que celle d'un fou.

Ces trois images de la folie de Lancelot répondent aux codes de l'iconographie chevaleresque et courtoise qui se développe dans les arts à partir du XII^e siècle. Elles en reprennent les scènes convenues de chevalier participant à des jeux lors d'un tournoi auquel assistent des spectateurs, ou de jeune amant exprimant son respect et sa soumission envers sa suzeraine aimée, sans souci de fidélité au roman. À nouveau, l'emploi de types iconographiques aboutit à l'émergence d'une figure de Lancelot fou - très différente de celle précédemment analysée - faisant abstraction du personnage du roman pour refléter un univers

³⁵ L'amour courtois, ou *fin'amor* (« amour parfait ») au Moyen Âge, désigne une conception idéalisée et ritualisée de l'amour née dans la poésie lyrique des troubadours au XII^e siècle et qui se développe ensuite dans la littérature romanesque et dans l'iconographie. Les relations amoureuses entre hommes et femmes sont codifiées. L'honnêteté, le sens de l'honneur, la maîtrise de soi et de son désir, l'importance de la parole donnée, la fidélité sont des qualités indispensables à l'amant qui doit, par ses prouesses, mériter l'amour de la dame, objet de son admiration, et qui lui est toujours supérieure en rang social. L'amour courtois est construit sur le modèle des relations liant, dans le système féodal, le vassal à son seigneur. Voir notamment Charles Baladier, *Aventure et discours dans l'amour courtois*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2010 ; Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque : idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1974 ; Jean Frappier, *Amour courtois et Table ronde*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 126, 1973.

aristocratique idéalisé tel que peuvent le rêver les lecteurs. Ce choix de représentation peut être dû au refus de montrer la folie du héros ou à la volonté de satisfaire les goûts de la noblesse commandant les manuscrits du *Lancelot* et friande de ce genre d'iconographie valorisant sa classe sociale. Le manuscrit fr. 111 nous permet toutefois d'envisager d'autres hypothèses sur les causes de la fluctuation dans les images entre les types du chevalier et du fou, *a priori* opposés, venant s'ajouter au personnage pour créer la figure de Lancelot fou.

En guise de bilan : l'exemple du manuscrit BnF fr. 111

Le cycle iconographique du manuscrit fr. 111 présente une succession de quatre images sur le thème de la folie de Lancelot, alternant entre une folie furieuse et une perte de raison plus mesurée. Les images, inspirées soit par l'iconographie de l'homme sauvage et du fou, soit par celle de la courtoise, constituent une synthèse des représentations de la folie de Lancelot dans les manuscrits du *Lancelot du Lac*. Elles nous aident à comprendre les choix radicalement différents de représentation faits par les enlumineurs et leurs conséquences sur la construction de la figure de Lancelot fou.

Nous retenons des images étudiées dans la première partie (fig. 1 et 2) que la figure de Lancelot fou se construit en opposition avec ce qui caractérise le personnage (aspect physique, situation, comportement). Lancelot adopte une apparence, une attitude et des attributs typiques, empruntés à des modèles iconographiques, perdant ainsi son individualité. Le corps - dévoilé entièrement ou partiellement - et le visage - pilosité clairement apparente de la barbe - de Lancelot ne sont pas les mêmes que ceux du personnage, dont la grande beauté est maintes fois soulignée dans le texte. De plus, Lancelot est, par exemple, montré fuyant un château - symbole de l'univers courtois associé au personnage - ou maniant les armes de la chevalerie sans discernement. L'abandon du personnage au profit de la figure est renforcé par l'insertion d'éléments dont il n'est pas fait mention dans le récit car la figure est pour les lecteurs un écran de projection. L'environnement, les objets et les autres personnages représentés, qui soulignent souvent la marginalité de Lancelot, symbolisent le fossé qui éloigne le héros du fou. Cependant, le lien entre la figure peinte dans les enluminures et le personnage du récit est maintenu grâce au sens des références iconographiques, liant la folie d'amour du chevalier à la notion de faute : Lancelot, à l'instar de l'homme sauvage non civilisé, sans culture, et du fou du Psaume 52, vit dans l'erreur à cause de son péché. Cette signification de la folie de Lancelot

est encore plus évidente dans la miniature du manuscrit fr. 122 faisant référence au péché originel d'Adam et Ève.



Fig. 9 et 10, *Lancelot du Lac*, Poitiers, c. 1480 (Paris, BnF, fr. 111), f° 81v et 229v, Folie de Lancelot (© BnF).

Mais la figure est instable, mouvante. Le manuscrit fr. 111 contient donc également deux enluminures représentant Lancelot fou en homme de cour richement habillé, conformément à son rang, avec les mains liées ou repliées contre sa poitrine en sortant de la prison de Camille ou après avoir été banni par Guenièvre (fig. 9 et 10). La folie du chevalier est plus intériorisée, il n'y a pas de démonstration de douleur.

Nous pouvons envisager trois explications possibles aux variations du traitement de la folie de Lancelot dans les images du manuscrit fr. 111.

Premièrement, Lancelot est figuré tel un homme de cour malgré son aliénation mentale dans les enluminures où sont également représentés la reine Guenièvre et d'autres membres de la noblesse (la dame de Malehaut et Élizabel). Il en va de même dans les miniatures étudiées des manuscrits fr. 122, Rawl. QB6 et Arsenal 3481 : Lancelot fou est montré en chevalier face à Bliant et son amie, ou en amant courtois lorsqu'il est en compagnie de Guenièvre. Le contexte est donc important car le choix de peindre l'image d'un chevalier courtois plutôt que de fou retournant à l'état sauvage semble dépendre de l'épisode illustré. En effet, lorsque Lancelot se retrouve face à des personnages ou dans des situations renvoyant très directement à son ancien statut social et amoureux, auxquels il est ainsi confronté, son image originelle est conservée. Les enluminures témoignent de l'influence exercée par la culture courtoise sur l'iconographie de la folie de Lancelot. Le fou, dans ces exemples, n'est pas considéré comme un être ayant perdu une partie de son humanité et de son identité. Il se

conforme, au contraire, à une certaine idée du héros arthurien véhiculée par l'imagerie courtoise.

Deuxièmement, la diversité des représentations de la folie paraît liée à la conclusion que les enlumineurs souhaitent donner au roman de *Lancelot* avant la *Quête du Saint Graal* qui le suit dans le cycle du *Lancelot-Graal*. Globalement, les lecteurs semblent apprécier la troisième et dernière folie du chevalier car les manuscrits qui contiennent soit l'intégralité, soit la fin du roman, sont souvent ornés d'une enluminure représentant l'arrivée de Lancelot fou au pavillon de Bliant. La façon dont est traité l'épisode, qui sert à clôturer le récit, nous renseigne sur l'appréhension de la folie de Lancelot par les lecteurs du roman. Ainsi Lancelot, conforme au type du fou, est généralement en chemise dans les images relatives à cet épisode³⁶. Cependant, celles-ci sont parfois suivies d'une autre image montrant le héros, guéri de sa folie, à nouveau en chevalier. Mais ce n'est pas le cas dans le manuscrit fr. 111 où l'image de Lancelot fou est la dernière représentation du héros dans le cycle iconographique. De plus, les miniatures insistent sur les étapes de la folie, reflétées par un dépouillement physique progressif : le fou est vêtu en homme de cour, puis d'une chemise, et apparaît ensuite presque entièrement nu au pavillon de Bliant qui constitue le point culminant de la démence du chevalier. Le héros perd pied peu à peu et inexorablement. Nous pouvons supposer que cette image prépare la transition avec la *Quête du Saint Graal*. L'image finale de la folie de Lancelot montre le chevalier en dément pour signifier que la déraison est son destin. Lancelot, incapable de renoncer à son amour pour la reine, persiste dans sa folie et est évincé de la quête du Graal. Jean-Marie Fritz souligne que la folie, dans les romans, est une péripétie et non un destin car elle est réversible³⁷. Toutefois, la miniature du manuscrit fr. 111 fait de la folie d'amour le destin et la nouvelle identité de Lancelot. À l'inverse Lancelot, dans de rares images (voir par exemple BnF, fr. 339, folio 227v), peut être représenté habillé en homme de cour pour atténuer son assimilation au fou. De surcroît, l'épisode est marqué, dans le manuscrit fr. 122, par la permanence de l'image du chevalier. Le héros, à l'aube de la *Quête du Saint Graal*, est réhabilité après avoir été figuré comme un fou furieux. Ces représentations de Lancelot selon le type du fou ou du chevalier courtois concluent de manière très différente les cycles d'images des manuscrits. La figure donne du sens à l'intrigue car elle est liée à la conception du destin du héros par les lecteurs. Son rattachement à des types iconographiques aisément identifiables et bien connus des lecteurs permet d'octroyer à Lancelot les caractéristiques, négatives ou

³⁶ Ce vêtement, associé au fou, rappelle aussi que Lancelot, banni par Guenièvre suite à sa nuit d'amour avec Élizabel, quitte la cour précipitamment sans avoir le temps de s'habiller.

³⁷ Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge, XII^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 101.

positives, de ces modèles pour exprimer des perceptions opposées du personnage qui s'enfonce dans la folie ou la surmonte. Troisièmement, la variété du traitement de la folie de Lancelot dans les images au sein du manuscrit fr. 111 peut être dictée par la volonté d'exprimer la complexité de la personnalité du chevalier. En effet, l'enlumineur paraît vouloir hiérarchiser les crises de démence, plus ou moins intenses, de l'égarement à la rage. La folie de Lancelot connaît des phases durant lesquelles se manifestent, à travers les types du fou et du chevalier, les différentes facettes du personnage évoquant les éléments constitutifs du héros : l'amour, cause de la folie, et l'aventure guerrière. La fluctuation des images, alternant entre la représentation d'un fou furieux et celle d'un homme tourmenté conservant néanmoins les attributs de son statut, tient à la nature même de la folie de Lancelot : par son désespoir amoureux, ce dernier est à la fois un sujet de réprimande puisqu'il fautive avec une femme mariée qui est aussi sa reine, et un sujet d'admiration car son état se justifie dans le cadre de l'amour courtois où le chevalier est dépendant de sa dame. Lancelot combine plusieurs aspects du fou, à la fois repoussant et fascinant, au Moyen Âge.

Le basculement d'une image de la folie à une autre dans le manuscrit fr. 111 rappelle que la démence du chevalier doit lui servir à réaliser qu'il vit dans l'erreur et à changer. La folie de Lancelot est envisagée comme un état transitoire : la figure de Lancelot fou est une évolution passagère du personnage du roman, et non une métamorphose définitive de celui-ci. Les images accentuent cet aspect de la folie, qui n'est pas irrémédiable, par les références à la notion de péché – appelant à l'expiation – ou par le refus de montrer Lancelot comme un être dément. La figure est un avatar momentané du héros et doit, au final, engendrer la naissance d'un nouveau personnage, conscient de s'être fourvoyé et repentant, en adéquation avec l'esprit de la *Quête du Saint Graal*.

Alicia Servier

(Doctorante-Université de Lille 3 Charles de Gaulle-IRHiS)

BIBLIOGRAPHIE SUR L'ICONOGRAPHIE DU FOU AU MOYEN ÂGE

CLOUZOT, Martine, *Musique, folie et nature au Moyen Âge : les figurations du fou musicien dans les manuscrits enluminés (XIII^e-XV^esiècle)*, Berne, P. Lang, 2014.

— « Le fou du roi et son iconographie (XIII^e-XV^e siècle) », TOUSSAINT, Jacques (dir.), *Pulsion(s). Images de la folie au Moyen Âge et à la Renaissance*, Musée provincial des Arts Anciens du Namurois, Trésor d'Oignies, 2013, p. 39-72.

— « Le fou, l'homme sauvage et le prince à la Bourgogne aux XIV^e et XV^e siècles », FREIGANG, Christian, SCHMITT, Jean-Claude (éds.), *La culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen-Âge*, Berlin, Akademie-Verlag, 2005, p. 229-250.

GARNIER, François, « La conception de la folie d'après l'iconographie médiévale du psaume *Dixit insipiens* », *Études sur la sensibilité du Moyen Âge*, Actes du 102^e congrès national des sociétés savantes, Paris, Bibliothèque Nationale, 1979, p. 215-222.

GILLY-ARGOUD, Marianne, « Les fous en image à la fin du Moyen Âge. Iconographie de la folie dans la peinture murale alpine (XIV^e-XV^e siècle) », *Babel, littératures plurielles*, n°25, 2012, p. 11-37.

GROSS, Angelika, « "La folie" : Wahnsinn und Narrheit im spätmittelalterlichen Text und Bild », Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1990.

LAHARIE, Muriel, « Images de la folie au Moyen Âge (XII^e-XV^e siècle) », MARIE, Florence (dir.), *Le fou, cet autre, mon frère : Littérature, civilisation et linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 19-34.

MÉNARD, Philippe, « Les emblèmes de la folie dans la littérature et dans les arts (XII^e-XIII^e siècle) », *Farai chansoneta novele : essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge : hommage à Jean-Charles Payen*, Caen, Université de Caen, 1989, p. 253-265.

WIRTH, Jean, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Droz, 2008.

Pour citer cet article : Alicia Servier, « Le chevalier et le fou : du personnage à la figure dans les enluminures du *Lancelot du Lac* (XIII^e-XV^e siècle) », *Revue Ad hoc*, n°4, « La Figure », publié le 07/03/16 [en ligne], URL : <http://www.cellam.fr/?p=5577&g=22>