

# Les chansons de geste et leurs mises en prose : images et survivance d'une médialité vocale

---

Léo-Paul Blaise  
ENS de Lyon

*Et moult gracieusement commancerent a lire [...] une legende doree, douce et non ennuyeuse, car le livre est composé et ordonné par chapitres autantiement faiz et compilés de doux regars, de beaux parlers, de mondains plaisirs, de soulas consolacieux, de joie parfaite, de ris cordiaux, de douteusses esperances, de gracieusetés et jeux bien seans et entremetables, de menues pencees, de contenenens agreables, de souvenirs tressaillans et de desirs ardans et enflambés<sup>1</sup>.*

Enfermés dans le palais Gloriette et dans l'attente de secours, Guillaume et sa dame se disposent à feuilleter un livre qui devient comme le miroir tendu à leur propre passion amoureuse. Comme dans une cornue, au sein du livre se raffinent les comportements sociaux et s'y précipitent les fondements d'une éthique aristocratique qui apparaît comme relativement éloignée de l'idéal héroïque et guerrier des chansons de geste traditionnelles du cycle de Guillaume d'Orange.

Ces unités minimales d'un nouvel *ethos* chevaleresque (où se distinguent plus généralement les traits d'une culture de la sophistication propre au XV<sup>e</sup> siècle), agrégées et listées en une énumération vive et pétulante, ne servent pas seulement à caractériser l'univers fictionnel de la *legende doree* en question ; bien plus, le narrateur les décline comme des matériaux qui composent la texture, la matérialité-même du livre qui la contient. Celui-ci y apparaît comme *compilé*, i.e. intrinsèquement composé, maillé, de ces éléments cumulés. Or, cette énumération juxtapose, au rang des éléments qui entrent dans la facture de ce médium manuscrit, donc scripturaire, des traits traditionnels de ce médium particulier (des *chapitres autantiement faiz* notamment) et des composants relevant plutôt d'une médialité vocale (des *beaux parlers* et des *ris cordiaux*) ou en tout cas corporelle (des *doux*

---

<sup>1</sup> Madeleine Tyssens, Nadine Henrard, Louis Gemenne (éd.), *Le Roman de Guillaume d'Orange*, Paris : Champion, « Bibliothèque du XV<sup>e</sup> siècle », 62, 2000, t. I, p. 369.

*regars, des gracieusetés et gieux bien seans et entremetables*). L'objet-livre est transmuté en matière voyante et bruissante.

Pour les auteurs et les lecteurs du XV<sup>e</sup> siècle, *a fortiori* les auteurs et les lecteurs de mises en prose de chansons de geste, les média scripturaires et vocaux semblent devoir rester liés d'une quelconque manière. À ce titre, les mises en prose épiques nous apparaissent un terrain privilégié pour l'étude de la vie, de la mort et de l'éventuelle survivance de certaines formes médiatiques.

La dimension médiatique de la chanson de geste a longtemps suscité des débats brûlants, même si pour une bonne part éteints aujourd'hui. La querelle sur leur origine, carolingienne ou non<sup>2</sup>, s'est prolongée dans le champ stylistique, si bien que le paysage critique a longtemps été déterminé par une scission entre les tenants d'un point de vue romantique ou traditionaliste<sup>3</sup> et les individualistes<sup>4</sup>, en dépit bien souvent des voies médianes et conciliatrices adoptées par certains chercheurs. Fondamentalement, le débat touche de près à la nature médiatique de la chanson de geste, orale ou écrite. Or force est de constater à partir des mises au point récentes, repensées à partir des travaux de Paul Zumthor<sup>5</sup>, que la chanson de geste est une forme mixte, où écriture et oralité sont intimement liées. Nous nous référons ainsi à la formulation prudente et raisonnée de Martin de Riquer, pour qui

il est aventureux d'admettre que l'épopée française, telle que nous la connaissons, reflète fidèlement le stade oral des chansons de geste. Admettons seulement que ce stade a existé pour quelques chansons, et qu'il a laissé de profondes traces dans les rédactions que nous lisons aujourd'hui<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Cf. Dominique Boutet, *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique au Moyen Âge*, Paris : P.U.F., 1993, p. 34-64 et Italo Siciliano, *Les Chansons de geste et l'épopée : mythes, histoire, poèmes*, Genève : Slatkine, 1981.

<sup>3</sup> Dont la thèse principale est celle d'une chaîne de transmission purement orale et populaire qui aurait conduit des cantilènes lyrico-épiques, contemporains des événements carolingiens qu'ils relatent, aux chansons de geste. Cette thèse a été appuyée par des travaux sur la stylistique de l'épopée vivante (dont les cinq aspects principaux sont la facture de la laisse épique, l'écriture formulaire et stéréotypée, la présence de la voix de jongleur, le découpage en séances de récitation, la structure lâche des chansons) ; cf. Jean Rychner, *La Chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève : Droz, 1955.

<sup>4</sup> Pour eux, ni cantilène, ni tradition populaire spontanée, mais des poètes qui, travaillant en étroite collaboration avec des clercs sur les routes de pèlerinage ou lors de grandes fêtes religieuses, ont fait éclore ce genre au XI<sup>e</sup> siècle. Cf. Joseph Bédier, *Les légendes épiques : recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris : Champion, 1908-1913, 4 vol.

<sup>5</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983 et *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris : Seuil, 1987.

<sup>6</sup> Martin de Riquer, « Épopée jongleresque à écouter et épopée romanesque à lire », *La Technique littéraire des chansons de geste. Actes du colloque de Liège (septembre 1957)*, Paris : Belles Lettres, 1959, p. 75-84, p. 78. Cf. également les hypothèses de Joseph Duggan concernant une possible périodisation des rapports de la chanson de geste avec le support manuscrit (« Prolégomènes à une pragmatique textuelle de la

Traduisons dans les termes qui sont ceux de l'archéologie des média : les imaginaires de la communication orale, qui sont possiblement les reliquats d'une forme antérieure de communication purement orale, sont devenus, pour les médiévaux, un lieu commun épique exprimant la vision idéalisée qu'une époque se forge de la relation entre producteurs, œuvres et récepteurs de chanson de geste<sup>7</sup>. Dussent-elles n'être que des poèmes écrits, les chansons de geste n'en furent pas moins indissociables de l'imaginaire d'une communication orale ; celui-ci acte la place et le rôle que leur confie la communauté (celui de texte héraut), les autorise socialement et renforce leur efficacité mémorielle.

Peut-être importe-il donc peu de trancher rigoureusement entre la voix et l'écrit lorsqu'il s'agit de déterminer les conditions socio-historiques de production et de diffusion de la chanson de geste. Il est en revanche de première nécessité de constater l'« ambiguïté rhétorique »<sup>8</sup> des textes conservés qui, par une complexité recherchée, exhibent une *écriture* influencée par les *formes d'expression orale*, pétrie par un imaginaire de la vocalité, émaillée d'indices redondants de sa fonction phatique et travaillée de l'intérieur par une énergie qui est par nature celle de la voix vive, incantatoire et quasi-rituelle.

Il est hors de doute que le phénomène de mise en prose qui affecte le domaine épique à la fin du Moyen Âge<sup>9</sup> a bouleversé cet imaginaire médiatique. Si en effet les textes littéraires sont restés, durant tout le Moyen Âge central, à la conjoncture de l'écrit et de l'oral, il faut attendre le XV<sup>e</sup> siècle seulement pour que la théâtralité généralisée de la vie publique s'estompe et pour que l'écrit s'autonomise et ne se constitue plus exclusivement par contagion corporelle à partir de la voix. Entre les XIII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, l'écriture commence à revendiquer le statut de système médiatique primaire, qu'elle acquiert entre 1450 et 1550 lorsque l'usage de la voix

---

chanson de geste », Salvatore Luongo (éd.), *L'Épopée romane au Moyen Âge et aux Temps Modernes, Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals, Naples, 24-30 juillet 1997*, Naples : Fridericiana Editrice Universitaria, 2001, t. I, p. 411-432, p. 420).

<sup>7</sup> Jussi Parikka, *What is Media Archeology ?*, Cambridge : Polity Press, 2012, p. 13.

<sup>8</sup> Paul Zumthor, *La Lettre et la voix, op. cit.*, p. 225-244.

<sup>9</sup> Nous renvoyons, dans l'ordre chronologique, à Georges Doutrepoint, *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles : Palais des Académies, 1939 ; Bernard Guidot, « Formes tardives de l'épopée médiévale : mises en prose, imprimés, livres populaires », Salvatore Luongo (éd.), *L'Épopée romane au Moyen Âge et aux Temps Modernes, op. cit.*, t. II, p. 579-610 ; François Suard, « Le passage à la prose », *La Tradition épique, du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle, Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 10, 2005, p. 229-43 ; Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman (éd.), *Pour un nouveau répertoire des mises en prose. Roman, chanson de geste, autres genres*, Paris : Classiques Garnier, 2014 ; Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard (éd.), *Nouveau répertoire des mises en prose (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Paris : Classiques Garnier, 2014 ; Paola Cifarelli, Maria Colombo Timelli, Matteo Milani, Anne Schoysman (éd.), *Raconter en prose : XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris : Classiques Garnier, 2017.

perd peu à peu de son absolue nécessité antérieure<sup>10</sup>. Or, l'éclosion des mises en prose coïncide avec ce basculement entre une médialité à dominante orale et une médialité marquée prioritairement par l'« institution scripturaire »<sup>11</sup>.

À partir d'une mise en prose particulière, celle, conservée dans le ms. fr. 1473 de la BnF (Paris), de la chanson de geste anonyme du XIV<sup>e</sup> siècle *Theseus de Cologne*, nous souhaiterions sonder le devenir de la médialité épique au XV<sup>e</sup> siècle, autrement dit analyser les facteurs de disparition de la médialité orale et, éventuellement, les modalités de sa survivance. L'étude nous conduira vers la compréhension des voies par lesquelles l'oralité, par le biais d'un nouveau montage médiatique – celui, combiné, de la mise en prose de chanson de geste et du livre manuscrit illustré – passe du statut de médium vivant, présent, à celui de médium mort-vivant.

### Le livre et l'atténuation du souffle épique

Le sort connu par la chanson de geste en alexandrins du XIV<sup>e</sup> siècle *Theseus de Cologne* est singulier. Intégrée, dans le paysage épique, à un cycle qui exploite la matière mérovingienne, avec Dagobert comme roi tutélaire, elle survit sous trois versions en prose différentes au XV<sup>e</sup> siècle. Le témoignage conservé dans le ms. fr. 1473 appartient au groupuscule des versions captées par la famille Chabannes-Dammartin (avec celles des mss. fr. 15096 et 4962 de la BnF et du Angers, BM, ms. Rés. 2320)<sup>12</sup>. Cette version témoigne donc de l'appropriation de l'histoire de Theseus par une famille qui la fit remanier pour rattacher la geste du héros épique à un de leurs ancêtres glorieux, Assaillant, et narrer par le menu l'influence de la famille Dammartin dans la constitution du royaume de France. Sans doute par-là les comtes de Dammartin tentaient-ils de réaffirmer leur noblesse après la disgrâce d'Antoine de Chabannes, possible détenteur du manuscrit<sup>13</sup>, et ses démêlés avec le roi Louis XI.

<sup>10</sup> Paul Zumthor, *La Lettre et la voix*, op. cit., p. 28-29 : « Dans l'intervalle entre 1250 environ et ces termes-ci, d'autres lignes de force se dessinent : prend forme [...] un univers où s'affirmera un jour l'importance déterminante de l'œil, de la fuite du temps et de l'ouverture sur un avenir imprévisible ». Nous renvoyons également à son ouvrage *Parler du Moyen Âge*, Paris : Minuit, 1980, p. 77-78, où l'auteur retrace à grands traits l'évolution des paramètres externes qui affectent le paysage littéraire : perte progressive de l'oralité des transmissions – recul du rôle de la voix et de la présence corporelle – éloignement des sujets et distance que l'homme prend avec lui-même et son corps – l'Altérité n'est plus incarnée par des êtres monstrueux mais par des hommes – besoin vital de maintenir, au moins fictivement, la continuité entre les apparences bouleversées.

<sup>11</sup> Paul Zumthor, *La Lettre et la voix*, op. cit., p. 173.

<sup>12</sup> Cf. Mari Bacquin, « *Theseus de Cologne*. En route vers la prose », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 35, 2018, p. 283-329, p. 288-290.

<sup>13</sup> Léopold Delisle, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale*, t. II, Paris : Imprimerie Nationale, 1874, p. 350.

Le ms. fr. 1473 offre probablement la version la plus ancienne de cette canalisation de la légende par les comtes de Dammartin<sup>14</sup>. Il s'agit d'un codex en vélin de petit format (265x190 mm), de la fin du XV<sup>e</sup> siècle ou du début du XVI<sup>e</sup>, de 168 fol., à l'écriture régulière et très lisible (la réglure y est encore apparente), agrémenté de 55 miniatures en pleine page entamant chaque chapitre, eux-mêmes initiés par des lettrines finement ornées. Son petit format, le soin apporté à sa propreté et la richesse de son ornementation sont autant de caractéristiques qui attestent d'un souci constant d'optimisation de la lecture du texte et en font *a priori* un de ces « livres » à manipuler personnellement, à contempler et sans doute à lire individuellement qui fleurissent alors à cette époque. L'entreprise de distinction sociale initiée par les comtes de Dammartin ne touche donc pas seulement à la récupération de la matière du récit source, mais bien également à sa médialité même, puisque, de texte travaillé par les structures d'une communication vocale et gestuelle, autrement dit performancielle, elle devient livre, c'est-à-dire objet nimbé de l'aura de la scripturalité, marqué par son désir de récuser le présent de la voix. Dans la différence de l'écriture, source de prestige, exhibée avec magnificence, c'est leur propre fantasme de distinction que mettent en scène les comtes de Dammartin<sup>15</sup>.

La conduite du récit entérine également la perte de la présence pure de la parole. Dans cette perspective, l'absence de prologue a une incidence sur la médialité du texte et, partant, sur la nature de l'implication du lecteur dans la geste racontée. Dans les poèmes épiques en vers, la durée de l'action a toujours vocation récapitulative et intégrative. L'efficacité sociale du chant épique est toute entière fondée sur la communion des auditeurs dans une durée indéfinie, un instant toujours récupéré, un « présent au-delà du texte »<sup>16</sup>, établi notamment par la présence d'un prologue qui fait la liaison entre la geste et l'auditoire selon divers procédés (métadiscours, appel au silence, vantardises du jongleur). Or, dans la mise en prose considérée, l'absence de texte liminaire enlève au lecteur toute possibilité de se projeter dans une légende supposément déjà connue, de s'intégrer même dans un au-delà du texte et de communier dans le geste de la performance. Les premières lignes signalent une rupture irréparable entre monde réel et monde de la fiction scripturaire (fol. 1-1v).

<sup>14</sup> Mari Bacquin, « *Theseus de Cologne* », Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, François Suard, Anne Schoysman (éd.), *Nouveau répertoire des mises en prose (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, op. cit., p. 849-864, p. 855.

<sup>15</sup> Cf. le prologue de la mise en prose consignée dans le ms. BnF, fr. 15096 : « *Et pour ce que tous ceulx qui voulentiers sçauoient et desirent sçavoir et entendre aucune chose de gestes ou hystoires françoises, ay entrepris d'en reciter et mettre au moins mal que je pourray ung hystoire d'ung vaillant conte nommé Assaillant, conte jadis de la conté de Dampmartin et le premier, et aussi de son filz Gerard, qui si haultement deffendit et garda le royaume de France [...] du temps de Ludovis, roy de France et successeur et filz du roy Dagobert [...]* » (fol. 5-5v).

<sup>16</sup> François Suard, *Guillaume d'Orange. Étude du roman en prose*, Paris : Champion, 1979, p. 67.

*De la nativité de Theseus. Premier chapitre.*

*En l'an de l'incarnation Nostre Seigneur six cens trente deux, Theseus fut nay en la cité de Coulongne sur le Rin, filz d'un roy nommé Floridas et de Alidoyne, fille du roy Florent. Es premiers jours de son aage fut tout contrefait et bossu, mais en l'aage de dix ans fut fait par la grâce de Dieu aussi bien proporcionné en membres et aussi beau que homme qui alors fust sur la terre. Et la cause pourquoy il nasquit ainsi difforme fut par pugnition de Dieu pource que sa mere Alydoyne, elle estant ensaincte, s'estoit mocquée d'un autre enfant contrefait et bossu [...].*

Par cette entrée *in medias res*, sans aucune remarque métadiscursive<sup>17</sup>, le texte signale sa propension à contenir tout ce qu'on peut savoir sur ce personnage. La naissance de Theseus, synchronique du commencement du livre et de l'écriture, monumentalisée par un double frontispice qui ne laisse que peu de place au texte (ill. 1 et 2), en signale son absolu, son irréductible différence. La datation du récit se fait d'ailleurs selon les critères d'une chronologie absolue (« *En l'an de l'incarnation Nostre Seigneur six cens trente deux* »), principe peu commun avec ceux de la chanson de geste. Le temps du récit, à partir de là, ne peut plus avoir l'apparence de cette juxtaposition de présents que l'on trouve dans l'épopée médiévale en vers, il ne peut plus être que progression linéaire d'événements qui sont tour à tour à venir, présents et irrémédiablement passés. Le passé simple y est ainsi utilisé de manière préférentielle et sa prééminence est nette dans ce genre de passages narratifs ; il y alterne avec le plus-que-parfait qui marque, par rapport à lui, un fait antérieur (« *S'estoit mocquée* »). La chronologie relative est quant à elle fixée par un participe présent (« *elle estant ensaincte* ») qui, sonnante comme un ablatif absolu latin, équivaut à une proposition subordonnée temporelle. La conduite du récit se fait donc à la manière de celui d'un David Aubert, dont Robert Guette disait déjà qu'il s'agissait d'un « déroulement continu »<sup>18</sup>.

À n'en pas douter, la disparition des éléments constitutifs les plus obviés du style épique (la laisse, le vers et le rythme) authentifie l'inscription du texte dans une nouvelle matrice médiatique. La tension rythmique notamment, assurée par les

<sup>17</sup> Le texte se distingue ainsi rigoureusement d'autres mises en prose dont les prologues ont déjà été abondamment glosés. Ainsi de celui du *Guillaume en prose*, dans lequel l'auteur expose les caractères obligés de son style, « *prolixement et si bien aourné comme bien appartient a la matire* » (Madeleine Tyssens, Nadine Henrard, Louis Gemenne (éd.), *Le Roman de Guillaume d'Orange, op. cit.*, t. I, p. 1), et de celui, étonnant par sa ressemblance avec le précédent, d'une des mises en prose de *Theseus de Cologne* pour la famille Dammartin : « *Et se le langaige n'es tel ne si bien aourné ne couché comme la matiere le requiert, vous le prendrés en gré, car la fin et l'entencion du translateur ne se arreste pas a aornement de paroles mais a bailler et declairer laditte hystoire* » (Paris : BnF, ms. fr. 15096, fol. 5v-6).

<sup>18</sup> Robert Guette, « Chanson de geste, chronique et mise en prose », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1963, 6-24, p. 423-440, p. 432.

données stylistiques et narratives des chansons de geste<sup>19</sup>, est largement mise en péril dans le remaniement en prose.

Les préoccupations du romancier sont alors clairement identifiables. Dans la chanson de geste, les faits d'armes, où se cristallise au mieux le souffle épique, se présentent sous la forme de péripéties dont la cohérence est assurée par un souci d'accroissement progressif du péril encouru. Nous aboutissons ainsi souvent à des assemblages longs et touffus, mais qui font le cœur de la célébration épique et sont l'occasion pour les jongleurs de faire valoir leur virtuosité en matière de récit épique. En revanche, un exemple tiré de la mise en prose attestera d'un traitement singulier du fait guerrier. Le prosateur fait lui aussi mention de terribles batailles, à l'image de celle qui permet à Assaillant, comte de Dammartin, de faire sa première apparition dans le récit. Dagobert, après avoir confié à Floridas, contraint de se défendre contre un assaut romain, son fils Louis, demande à Assaillant d'assister ce dernier (fol. 16).

*Et pourtant que icelluy monseigneur Loys estoit encores ung ieune filz, lui bailla Assaillant, conte de Dampmartin, qui estoit un chevalier de grant prudence pour le conduire et instruire en ses affaires.*

La bataille, à la faveur d'un malentendu bien peu épique, tourne au désavantage des armées françaises. La scène à faire est drastiquement abrégée en quelques lignes poussives, bien loin de ce que l'on aurait pu attendre de l'art d'un chanteur épique. La déconfiture française donne alors lieu à un entretien éclair dans lequel Assaillant, devant les lamentations de Louis, inquiet du sort que lui réservera son père lorsqu'il aura appris son échec cuisant, fait preuve de sa sage pondération :

*Le conte de Dampmartin, expert en faitz d'armes, voiant qu'il n'y avoit remède, dist : "Monseigneur, vous voyez que les Romains mectent à mort tous nos gens et n'y voy aucun remède. Il vault mieulx nous mectre à chemin." Monseigneur Loys le creut et ensemble se departirent à l'esquart.*

L'épisode, qui n'occupe en tout et pour tout qu'une page, néglige le fait guerrier pour mettre en valeur les talents de persuasion rhétorique d'Assaillant. Les manifestations de la noblesse du premier comte de Dammartin ne sont pas lisibles dans le champ des armes, mais bien dans celui de la parole efficace. Le récit de la bataille, aperçu rapide et décharné des événements, n'est que prétexte et transition sans substance entre l'éthopée d'Assaillant et son conseil avisé (leur retrait du combat), celui-ci étant la réalisation de ce qui n'était auparavant que potentiel et aptitude virtuelle (sa *grant prudence pour le conduire et instruire en ses affaires*). La

---

<sup>19</sup> Sur une approche ethnologique des phénomènes rythmiques propre à la poésie orale, cf. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 143. Concernant le vers de la chanson de geste comme configuration rythmico-syntaxique et les valeurs rythmiques des enchaînements de laisses, cf. Jean Rychner, *La Chanson de geste*, op. cit. et Edward Heinemann, *L'Art métrique de la chanson de geste : essai sur la musicalité du récit*, Genève : Droz, 1993.

célébration guerrière est subordonnée aux discours qui, seuls, dévoilent le tempérament des personnages. Si souvenir latent il y a de l'ancien souffle épique, il est décliné en un nouvel art du récit et adapté aux valeurs éthiques du XV<sup>e</sup> siècle, notamment celle de la mesure, lisible ici en positif dans le personnage d'Assaillant, mais également en négatif, puisque c'est la parole, mais ici la parole proférée à tort, sans retenue ni mesure (un ordre de retraite trop vite donné), qui est également à l'origine d'une mêlée qui aurait pu ne pas avoir lieu. Ici, comme souvent dans les mises en prose, « la Parole supplante l'Action »<sup>20</sup>.

### Le manuscrit à peinture et la mise à distance du matériau épique

En vertu des principes de l'archéologie des média, nous devons envisager notre objet d'étude de manière globale. Autant qu'au discours, notre étude doit s'attacher à l'objet manuscrit qui est lui-même susceptible d'avoir intégré dans son fonctionnement propre un nouvel art de communiquer, créant ainsi un nouveau genre de médialité. Or, l'image manuscrite, organe primordial du manuscrit de la fin du Moyen Âge, offre, semble-t-il, un faisceau de pistes à développer en ce domaine, puisqu'elle permet, par sa nature-même, une triple analyse communicative, herméneutique et idéologique. La « culture écrite » du XV<sup>e</sup> siècle est tout autant une culture écrite qu'illustrée<sup>21</sup>.

Concernant la chanson de geste, nous ne pouvons que remarquer immédiatement la richesse des témoignages iconiques qui la concernent<sup>22</sup>. Ignorant *a priori* la lecture, l'expérience de réception de l'épopée romane concerne tout autant l'écoute que la vision artistique. Or le manuscrit BnF, fr. 1473 procède lui aussi à une mise en scène iconique grandiose de la matière épique propre à la légende de Theseus et des comtes de Dammartin et son iconographie assume une indéniable fonction historique en vertu de laquelle le matériau figuratif épique sert une volonté d'affirmation dynastique. Sous cet angle, une comparaison à but méthodologique nous permettrait de rapprocher, selon un mode opératoire et une sémiotique analogues, l'image manuscrite de la prose textuelle<sup>23</sup>. Selon l'usage, l'iconographie de ce manuscrit scande la progression textuelle puisqu'elle initie systématiquement chacun des cinquante-quatre chapitres du roman de Theseus. Ce faisant elle accuse et renforce une tendance du roman épique en prose à la partition du tissu narratif en

<sup>20</sup> Bernard Guidot, « Le regard de David Aubert sur les chansons de geste. Peut-on encore parler de souffle épique ? », Paola Cifarelli, Maria Colombo Timelli, Matteo Milani, Anne Schoysman (éd.), *Raconter en prose : XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 63-91, p. 83.

<sup>21</sup> François Avril et Nicole Reynaud, *Les Manuscrits à peintures en France (1440-1520)*, Paris : Flammarion, 1995, p. 11.

<sup>22</sup> Maria Luisa Meneghetti, « Iconographie de la chanson de geste », Salvatore Luongo (éd.), *L'Épopée romane au Moyen Âge et aux Temps Modernes*, op. cit., t. I, p. 11-49.

<sup>23</sup> Sur la sémantique et la syntaxe des images médiévales, cf. Jérôme Baschet, *L'Iconographie médiévale*, Paris : Gallimard, 2008 ; Jean-Claude Bonne, *L'Art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Paris : Le Sycomore, 1985 ; Elizabeth Sears, « "Reading" Images », Elizabeth Sears et Thelma K. Thomas (éd.), *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, University of Michigan Press, 2002, p. 1-8.

unités closes sur elles-mêmes<sup>24</sup>, qu'isolent rubriques et images frontispices, tendance donc à la différenciation de ses unités constitutives.

Ce souci de distinction et de médiation, dont nous avons montré qu'il avait une certaine propension à s'opposer à l'imaginaire de l'immédiateté vocale de la chanson de geste, est reconduit par des éléments de la rhétorique iconographique du manuscrit considéré. Par l'armature cossue qu'elle édifie, la double page illustrée liminaire scelle la nouvelle matrice médiatique dégagée plus haut par l'analyse du prologue (ill. 1 et 2). La scène de présentation du livre par son auteur à un personnage de haut rang trônant, probablement Antoine de Chabannes, actualise, de manière topique pour cette époque, le nouveau statut de l'objet livresque, objet de circulation, d'échange de main à main et de prestige<sup>25</sup>. La composition iconographique concourt à concentrer l'attention du lecteur sur cet objet qui, matériellement, constitue le centre de gravité de l'image et, symboliquement, le catalyseur d'une relation interpersonnelle quasi rituelle en plein accomplissement. Il est associé chromatiquement à la figure de pouvoir puisque sa couleur rappelle exclusivement au sein de l'image l'intérieur du dais tendu autour du trône comtal. Analysée en réseau, cette couleur acquiert une fonction constructive forte. En effet la miniature du fol. 18 (chap. 6 ; ill. 3) en reprend la valeur à travers une composition picturale similaire. En outre, l'intérieur du dais impérial est teinté de la même couleur, suggérant, en un raccourci saisissant, une analogie entre le souverain romain Esméré et le comte de Dammartin. Ce geste, présenté dans sa dimension durative, indique le seuil de la fiction tout autant qu'il permet l'entrée dans un espace autre. Notons que, dans la scène en regard, la nativité de Theseus (ill. 2), deux autres formes de dons font écho à ce geste fondateur de l'entrée en fiction : celui d'une boisson destinée à revigorer la parturiente et celui du nourrisson prêt à être accueilli dans un linge propre. La construction du frontispice met ainsi en perspective le don du livre et la mise au monde de Theseus et ainsi deux manières d'enfantement : celle, concrète, de Theseus par sa mère en couches ; celle, métaphorique, d'un univers autre, contenu dans l'objet livresque et limité à lui. L'authentification de l'univers épique n'est plus celui de la célébration vocalisée de la mémoire d'une communauté mais bien l'expérience particulière du lecteur, le contact direct avec le livre peint, seul espace où s'établit encore la relation entre un auteur et un lecteur<sup>26</sup>. La voix et les gestes *en présence* se recomposent en une esthétique du regard *en représentation*.

Ce frontispice procède à une sorte d'initiation critique de son lecteur en exhibant le lien attachant la fiction à la conscience de l'écriture. Le livre devient par là un objet de l'illusion consentie, il tend à se donner pour médium ayant sa fin propre<sup>27</sup>. Le médium vocal et performantiel de la chanson de geste, qui était propre

<sup>24</sup> François Suard, *Guillaume d'Orange. Étude du roman en prose, op. cit.*, p. 150.

<sup>25</sup> Brigitte Buettner, « Profane Illuminations, Secular Illusions : Manuscripts in Late Medieval Courtly Society », *The Art Bulletin*, 74-1, mars 1992, p. 75-90, p. 76-78.

<sup>26</sup> Michèle Perret, « De l'espace romanesque à la matérialité du livre : l'espace énonciatif des premiers romans en prose », *Poétique*, 50, 1982, p. 173-182.

<sup>27</sup> Dans des termes similaires, et corollairement, le miniaturiste a apporté grand soin à célébrer la valeur de l'objet artisanal et manufacturé, dont relève le livre. L'épisode déterminant de l'aigle d'or (que Theseus fait forger et utilise à la manière d'un cheval

à exprimer un discours en lui-même hors de question, a lentement dérivé vers un médium adapté à une culture où la vue est devenue prépondérante, avec dans son sillage une valorisation de l'illusion, de l'ostentation, de la parure et de la parade. La réécriture épique contenue dans ce nouveau médium assure le même office que les fresques évoquées par l'auteur du *Songe du Verger* lorsqu'il explique que « les chevaliers de [son] temps font dans leurs salles peindre batailles à pied et à cheval afin que par manière de vision ils prennent la délectation en batailles imaginatives »<sup>28</sup>. Dans cette perspective, le matériau épique trouve à s'incarner, non plus dans la corporéité de la voix, mais dans des espaces fictifs, des fictions d'espaces. Témoigne notamment de cette nouvelle esthétique du regard une manière de construire un espace fragmenté et éclaté, permettant les jeux d'obstruction et de dévoilement en accord avec le monde de la culture courtoise du XV<sup>e</sup> siècle, faite de visions et d'ostentation<sup>29</sup>.

Aussi le découpage traditionnel en plusieurs séquences enfermées dans leurs cadres entre-t-il en tension avec un déploiement des épisodes dans la profondeur de l'espace. La composition qui en résulte est un compromis entre l'utilisation du cadre, qui fragmente l'espace en plusieurs lieux, chacun avec sa propre spatialité, et l'effacement des cloisons au profit d'une organisation unifiée de l'espace. Ainsi du fol. 30 (chap. 10 ; ill. 5). Le miniaturiste, soucieux d'offrir au lecteur un ensemble cohérent, a rejeté dans un arrière-plan confiné la bataille opposant Theseus et Louis, haut-lieu symbolique de l'action épique, pour privilégier une scène qui lui est synchronique, la rencontre entre Flore, promise à Theseus, et le perfide chambellan Melchior qui tente de s'attirer les grâces de celle-ci. Cette synchronie, soulignée par le texte même (« *Cependant que Theseus batailloit contre monseigneur Loys de France vint à Flourée ung chambellan nommé Melchior qui la pria d'amour, luy disant que Theseus estoit mort en la bataille* »), est traduite dans la profondeur d'un espace unique. Mais comme en pendant, l'emboîtement des structures architecturales permet de déplier sous les yeux du lecteur les étapes successives de la machination de Melchior. D'abord, dans la structure enchâssée, Flore refuse de croire à la mort de Theseus que lui annonce le chambellan. Ensuite, au premier-plan, Melchior, de peur que Flore ne dénonce ses tentatives de tromperies et cherchant

---

de Troie pour s'introduire subrepticement auprès de Flore, au nez et à la barbe de l'empereur Esméré) y est ainsi représenté dans sa phase préparatoire (fol. 6, chap. 2 ; ill. 4). L'ouverture de la civilisation courtoise du XV<sup>e</sup> siècle à la joie terrestre et à la contemplation des formes incitait au raffinement. Comme le joyau dans la main fermée du prince laïc, le procès de fabrication de l'aigle d'or, accentué par les gestes précis de l'orfèvre, ses outils éparpillés et la pose factitive (doigt tendu et regard orienté sur l'aigle) de Theseus, ainsi que la statue d'or gracieusement cambrée de l'arrière-plan, signalent la volonté d'incorporer dans les objets cette joie du monde (cf. Georges Duby, *Le Temps des cathédrales. L'art et la société 980-1420*, repris dans *L'Art et la société. Moyen Âge. XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Gallimard, « Quarto », 2002, p. 966).

<sup>28</sup> Cité par Georges Duby, *Le Temps des cathédrales*, *op. cit.*, p. 962.

<sup>29</sup> Cf. Christine Lapostolle, « Temps, lieux et espaces. Quelques images des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », *Médiévales*, 18, 1990, p. 101-120 ; Oleg Voskoboïnikov, « Lieux, plans et épaisseur », Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (éd.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout : Brepols, « L'Atelier du médiéviste », 14, 2015, p. 239-251.

donc à se débarrasser d'elle, fait pourvoir un jeune messenger d'une fausse lettre accusant la demoiselle d'une quelconque faute digne d'être châtiée. Contenu textuel et rhétorique picturale se correspondent. Pour illustrer un épisode éminemment romanesque peu dans l'esprit originel de la chanson de geste, l'illustrateur a exploité les possibilités offertes par le nouveau médium livresque et l'imaginaire visuel qui lui correspond, eux-mêmes éloignés de l'imaginaire médiatique de l'épopée médiévale. Le jeu de la profondeur figurative et de la réticulation de l'espace, qui permettent l'intrication du synchronique et du diachronique, signalent la duplicité du personnage de Melchior et trahissent la dérive du médium épique. Celui-ci, d'une performance dont l'écoute soude les individus d'une communauté dans la commémoration, devient objet qui proclame, par ses procédés de mise en abyme, sa conscience d'être *hors* de son lecteur et d'être langage artificiel. Semblables remarques pourraient être menées sur d'autres images, telles que celles figurant aux fol. 93 ou 127 (ill. 6) qui permettent de subtils échanges entre l'intérieur et l'extérieur, le visible et le dérobé. Dans cet espace cellulaire, le lecteur se sent désengagé, voyeur curieux d'une scène qui divulgue son aspiration à dériver hors du lieu du lecteur.

La matière épique est désormais mondaine, une matière de cérémonial et d'apparat, à la limite devenue sa propre fin, détachée du mystère du monde et des origines d'une communauté. Le regard est thématé dans le médium scripturaire comme la pointe avancée d'une curiosité conquérante portée sur le monde. Les images, petits pertuis d'expériences successives, indiquent un nouveau rapport, scripturaire, au monde.

### **La formalité picturale de la médialité épique**

Ces glissements successifs ne suffisent pourtant ni à réduire à néant l'opération vocale dans l'imaginaire médiatique de l'œuvre ni à gommer du texte toutes les marques de sa fonction participatoire. En effet, l'image considérée comme un indice de réception du texte s'interpose comme intermédiaire d'un passé aussi bien mythifié qu'historique, dont elle assure en même temps qu'elle code la réception. L'image témoigne donc de l'importance de la vocalité dans l'imaginaire médiatique de l'ancienne chanson de geste. Le frontispice qui détermine un processus de mise en abyme du livre entre ainsi en tension avec nombre d'images qui thématent un univers de la voix et ainsi conservent le souvenir mythifié d'une oralité-auralité originelle. Scènes de débat, de pourparlers, d'entretiens divers émaillent ainsi le manuscrit d'images à entendre, soutenues par les gestes-signes traditionnels de la prise de parole. Nous renvoyons aux fol. 27, 36, 43, 55 (qui superpose plusieurs couches vocales : celle, au premier-plan, de la scène de reconnaissance entre le fils et la mère ; celle, à l'arrière-plan, des badauds commentateurs de la scène), 134, 148 (ill. 7, où le miniaturiste semble préférer faire parler et discourir le roi Louis pour exposer les raisons de la déconstruction de l'église Saint-Denis alors que c'est le narrateur qui en assume le rapport dans le texte) ou 154.

Plus profondément, il nous semble que le manuscrit procède également à un déplacement des fonctions participatoires et phatiques du médium vocal épique,

mais dans une autre dimension. En effet, l'image, qui fondamentalement ne se communique, elle aussi, qu'en performance<sup>30</sup>, se trouve être un médium qui, par sa matérialité même, sa corporéité, permet aux modes opératoires du médium épique de survivre, réinvestis, réemployés dans le champ de la visualité. La question, qui articule deux sémiotiques médiales, est celle d'un changement de formalité d'une médialité, du remploi<sup>31</sup> d'un même fonctionnement médiatique, mais sur un autre régime, selon un autre lieu d'énonciation.

L'image-objet a partie liée avec la voix. En tant qu'objet, elle se rend présente aux facultés imaginatives de l'homme et à sa perception sensible ; elle fonctionne, comme la performance alliant le geste à la voix, sur le registre de la présence, ou de la présentification. Les architectures-cadres de chaque miniature, parfois riches de moulurations (fol. 50) ou d'ornements (fol. 96), remplissent en partie cette fonction. Ce lieu d'articulation de l'image et de l'objet, de la représentation et de la présentation, a pour principale finalité de récupérer la fonction de célébration des éléments rhétoriques de la chanson de geste par une mise en valeur plastique et chromatique de la scène qu'il entoure. Cette mise en page particulière, systématique dans ce manuscrit, est conçue pour que chaque page fasse l'impression d'un tableau travaillé en profondeur. L'art de la miniature tend vers l'imitation de la peinture. Une telle scénographie fantasmée du matériau épique ne fait que prolonger au sein du livre la fascination exercée par le chant épique. Ce remploi, ou pour mieux dire cette récupération, n'empêche pas une opération de réélaboration dictée par les évolutions stylistiques. Le réseau des arabesques qui y prolifère déroule sur les colonnes marbrées un raccourci du plaisir de vivre courtois.

Des éléments internes redoublent cette présentification. La miniature du fol. 88 (ill. 8) figure le duel en règle auquel se livrent Regnesson et l'amiral de Jérusalem pour la main de Florinde. Sa composition relève du fonctionnement des *imagines monstrantes* et de leur rhétorique de la monstration<sup>32</sup>. La frontalité de la représentation, l'enclos qui fait, de l'autre côté des combattants, face au lecteur et surtout les spectateurs de la scène qui, par leurs regards et leurs gestes attirent l'œil sur le duel, sont autant d'éléments déictiques qui permettent d'embrayer l'implication et la participation affectives de l'observateur. Les personnages qui animent la scène de leur présence agitée invitent le lecteur à s'identifier à eux, à être, non plus voyeur comme tantôt, mais bien spectateur, pleinement intégré, de ce petit théâtre qui reconduit la théâtralité de la performance épique. Groupes de témoins et badauds authentifient la performativité de l'image épique dans ce manuscrit, comme dans les fol. 110 ou 120. Statues pointant l'index (fol. 55) ou angelots musiciens (fol. 50 ou 53) agrémentent la scène d'une ornementation bruyante. Enfin, jouent également ce rôle les statues levant face au lecteur le miroir de sa propre appartenance communautaire incarné par les armes de la famille Dammartin-Chabannes (ill. 1 et 2). Ici, l'effet

<sup>30</sup> Cf. Jean-Claude Schmitt, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle du Moyen Âge*, Paris : Gallimard, 2002 ; Herbert Kessler, *L'Œil médiéval*, Paris : Klincksieck, 2015.

<sup>31</sup> Sur la « formalité des pratiques » et sur le « remploi » comme outil d'analyse historique, cf. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1975, p. 190-197.

<sup>32</sup> Hans Belting, *L'Image et son public au Moyen Âge*, Paris : Gérard Monfort, 1998, p. 73.

inclusif de la médialité épique est conservé, mais là encore réorienté, en l'occurrence sur une sphère plus restreinte, strictement familiale. Le sentiment cohésif insufflé par la chanson de geste ne survit qu'à la condition de réduire le nomadisme de la voix à l'unicité d'un foyer producteur, de faire passer le désir d'*être possédé* par l'oralité et le chant à celui de *posséder* par l'écriture.

Dans cette scénographie s'opère par conséquent un traitement distinctif de l'espace, sous la forme d'un conflit entre le plan et l'épaisseur. Nous avons montré plus haut que le miniaturiste use des procédés les plus neufs pour construire un espace mis en perspective et illusionniste pour la figuration des épisodes les plus romanesques ou les scènes les moins liées à la médialité épique traditionnelle (construction selon un axe de fuite, avec dessin perspectif du plafond, des murs latéraux et du pavement ; ill. 2 et 4). De manière concurrentielle cependant, il recourt à un traitement figuratif plus archaïque, très peu creusé en profondeur et frontal, lorsqu'il s'agit de représenter les hauts lieux d'une action épique caractérisée, les récits exaltant la chose militaire notamment (fol. 50, 81, 103 ou 130 ; ill. 8 et ill. 9). Dans ces images qui délaissent la représentation tridimensionnelle, la surface picturale se réaffirme dans sa matérialité, dans sa planéité, et les personnages ne s'y réfèrent plus qu'au plan ; ils s'inscrivent sur une plage neutre qui, dans sa partie inférieure, rappelle vaguement le sol par sa couleur verdoyante. L'atmosphère générale, la tonalité dominante créée par de tels choix de représentation est celle d'un temps pris sur le fait ; de ces scènes, seuls deux personnages semblent saisis en action (au premier-plan généralement), parés de leurs armures d'or, surgissant d'une masse où les individus s'effacent dans la répétitivité. C'est un monde autre, comme placé en dehors du monde réel, qui n'appartient pas aux trois dimensions de l'espace, mais pourtant, paradoxalement, plus sensible, plus *présent*. Par son caractère passéiste, cette représentation fait du monde épique un monde en *manière de visions*, fondamentalement *autre*, celui des *batailles imaginatives* du *Songe du Verger*.

Enfin le remploi pictural, qui crée des effets de rythmes et de mises en correspondance (invitant à lire ensemble des images usant des mêmes motifs, ainsi des fol. 53, 120 et 145), suggère l'effet incantatoire du chant épique qui, de récurrence en récurrence, s'anime comme *mimésis* d'une présence. De même, les personnages issus des scènes du premier type sont modelés par l'ombre et la lumière, insérés dans des compositions architecturales qui concourent à mettre en valeur la richesse de leurs étoffes alors que les autres sont fondus dans une masse d'armures sans distinction, sans corporéité propre, presque sans substance.

Ce décalage saisissable entre deux traitements distincts de l'espace pictural et des personnages est un moyen de suggérer une différence qualitative entre deux types de scènes, associées respectivement à deux imaginaires médiatiques qui entrent en concurrence : les scènes d'exploits guerriers, à même de trouver leur place dans une composition picturale fonctionnant sur les mêmes principes que la performance vocale épique (à base de reprises, d'inclusions du lecteur, d'éléments rhétoriques assurant la célébration et la présentification du sujet) et l'ensemble des scènes au substrat non exclusivement épique, usant des ressorts de la visualité et du médium livresque.

Le passé faisant sans cesse retour dans le présent, nous ne saurions analyser sur le mode conflictuel les rapports de l'écrit et de l'oral. Le couple voix-écriture n'est pas consommé par une rupture, mais travaillé par une tension dont il ne convient pas tellement de réduire le paradoxe, mais plutôt de le déjouer en décelant dans ce couple des interactions inattendues. Le manuscrit fr. 1473 de la BnF apparaît comme un dispositif qui en reconfigure les données<sup>33</sup> et qui combine les deux média. Car l'extériorité vocale est aussi le stimulant et la condition de possibilité de son opposé scripturaire. En effet, en nous informant sur le dynamisme encore perceptible du matériau épique au XV<sup>e</sup> siècle, le manuscrit nous apprend également que l'imaginaire médial qui lui est associé, s'il ne perdure pas sous sa forme traditionnelle, survit sous un autre régime. À la suppression de la voix, devenue étrang(èr)e dans un univers où s'affirme l'importance de l'œil et de la lecture, correspond le remplacement de sa réalité extérieure par le parcours d'un regard, autrement dit par une lisibilité. Dans ce remplacement, la voix ne peut subsister que sous la forme d'un revenant, combiné avec le fantasme auquel l'opération observatrice et scripturaire la réduit.

## Bibliographie

### *Textes médiévaux*

- BnF, Paris, fr. 1473, *Le Roman de Theseus de Cologne et de Gadifer*.  
 BnF, Paris, fr. 15096, *Histoire d'Assailant, premier comte de Dammartin*, et de Gérard son fils.  
 TYSENS, Madeleine, HENRARD, Nadine, GEMENNE, Louis (éd.), *Le Roman de Guillaume d'Orange*.  
 Tome I, Paris : Champion, « Bibliothèque du XV<sup>e</sup> siècle », 62, 2000.

### *Approche méthodologique*

- DE CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1975.  
 PARIKKA, Jussi, *What is Media Archeology ?*, Cambridge : Polity Press, 2012.  
 ZUMTHOR, Paul, *Parler du Moyen Âge*, Paris : Minuit, 1980.  
 —, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983.  
 —, *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris : Seuil, 1987.

### *Les chansons de geste et les mises en prose*

- BACQUIN, Mari, « *Theseus de Cologne* », *Nouveau répertoire des mises en prose (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Maria COLOMBO TIMELLI, Barbara FERRARI, François SUARD, Anne SCHOYSMAN (éd.), Paris : Classiques Garnier, 2014, p. 849-864.

<sup>33</sup> Sur la notion de *dispositif*, cf. Thomas Golsenne, « Les images qui marchent : performance et anthropologie des objets figuratifs », Jérôme Baschet, Pierre-Olivier Dittmar (éd.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 179-192.

- , « *Thesens de Cologne. En route vers la prose* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 35, 2018, p. 283-329.
- BOUTET, Dominique, *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique au Moyen Âge*, Paris : P.U.F., 1993.
- DE RIQUER, Martin, « Épopée jongleresque à écouter et épopée romanesque à lire », *La Technique littéraire des chansons de geste. Actes du colloque de Liège (septembre 1957)*, Paris : Belles Lettres, 1959, p. 75-84.
- DUGGAN, Joseph, « Prolégomènes à une pragmatique textuelle de la chanson de geste », *L'Épopée romane au Moyen Âge et aux Temps Modernes*, Salvatore LUONGO (éd.), Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals, Naples, 24-30 juillet 1997, Naples : Fridericiana Editrice Universitaria, 2001, tome I, p. 411-432.
- GUIETTE, Robert, « Chanson de geste, chronique et mise en prose », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1963, 6-24, p. 423-440.
- GUIDOT, Bernard, « Le regard de David Aubert sur les chansons de geste. Peut-on encore parler de souffle épique ? », *Raconter en prose : XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Paola CIFARELLI, Maria COLOMBO TIMELLI, Matteo MILANI, Anne SCHOYSMAN (éd.), Paris : Classiques Garnier, 2017, p. 63-91.
- HEINEMANN, Edward, *L'Art métrique de la chanson de geste : essai sur la musicalité du récit*, Genève : Droz, 1993.
- PERRET, Michèle, « De l'espace romanesque à la matérialité du livre : l'espace énonciatif des premiers romans en prose », *Poétique*, 50, 1982, p. 173-182.
- RYCHNER, Jean, *La Chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève : Droz, 1955.
- SICILIANO, Italo, *Les Chansons de geste et l'épopée : mythes, histoire, poèmes*, Genève : Slatkine, 1981.
- SUARD, François, *Guillaume d'Orange. Étude du roman en prose*, Paris : Champion, 1979.

### Iconographie

- AVRIL, François, REYNAUD, Nicole, *Les Manuscrits à peintures en France (1440-1520)*, Paris : Flammarion, 1995.
- BASCHE, Jérôme, DITTMAR, Pierre-Olivier (éd.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout : Brepols, « L'Atelier du médiéviste », 14, 2015.
- BELTING, Hans, *L'Image et son public au Moyen Âge*, Paris : Gérard Monfort, 1998.
- BUETTNER, Brigitte, « Profane Illuminations, Secular Illusions : Manuscripts in Late Medieval Courtly Society », *The Art Bulletin*, 74-1, mars 1992, p. 75-90.
- DUBY, Georges, *Le Temps des cathédrales. L'art et la société 980-1420*, repris dans *L'Art et la société. Moyen Âge. XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Gallimard, « Quarto », 2002.
- KESSLER, Herbert, *L'Œil médiéval*, Paris : Klincksieck, 2015.
- LAPOSTOLLE, Christine, « Temps, lieux et espaces. Quelques images des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », *Médiévales*, 18, 1990, p. 101-120.
- MENEGHETTI, Maria Luisa, « Iconographie de la chanson de geste », *L'Épopée romane au Moyen Âge et aux Temps Modernes*, Salvatore LUONGO (éd.), Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals, Naples, 24-30 juillet 1997, Naples : Fridericiana Editrice Universitaria, 2001, tome I, p. 11-49.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle du Moyen Âge*, Paris : Gallimard, 2002.

## Annexe



Ill. 1 : Frontispice - premier volet (présentation du livre) ; BnF, fr. 1473, fol. non numéroté



Ill. 2 : Frontispice - second volet (nativité de Théséus) ; BnF, fr. 1473, fol. 1



Ill. 3 : Le retour de Flore à la cour de son père ; BnF, fr. 1473, fol. 18



Ill. 4 : La confection de l'aigle d'or ; BnF, fr. 1473, fol. 6



Ill. 5 : La visite de Melchior à Flore ; BnF, fr. 1473, fol. 30



Ill. 6 : Le soudan de Damas assassine un écuyer ; BnF, fr. 1473, fol. 127



Ill. 7 : Le roi Louis déconstruit l'église Saint-Denis ; BnF, fr. 1473, fol. 148



III. 8 : Regnesson et l'amiral de Jérusalem se battent en duel ; BnF, fr. 1473, fol. 88



Ill. 9 : Gadifer combat son père Théséus ; BnF, fr. 1473, fol. 50